OSB 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, Schweitz), 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, Schweitz), 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/10.6092/unibo/amsacta/8514

INDICE

ELISABETTA PASQUINI, *Nota del curatore* pp. VII-X

Luoghi e contesti p. 1

CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina* pp. 3-15
LUCA BENEDETTI, *Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna* pp. 17-35
MATTEO MARNI, *Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII* pp. 37-52
ILARIA CONTESOTTO, *«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento* pp. 53-71
GABRIELE TASCHETTI, *La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento* pp. 73-111
DAVIDE MINGOZZI, *Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento* pp. 113-122
UMBERTO CERINI, *Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse* pp. 123-135
OLGA LAUDONIA, *Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica* pp. 137-157
ILARIA GRIPPAUDO, *Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani* pp. 159-183

Questioni storiche, teoriche ed estetiche p. 185

JEFFREY KURTZMAN, *Il "Duo Seraphim" di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina* pp. 187-198
DANIELE SABAINO, *Il mottetto a voce sola in Italia nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati* pp. 199-221
GALLIANO CILIBERTI, *"Cantare il Vangelo". L'impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento* pp. 223-234
MARIATERESA DELLABORRA, *Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto* pp. 235-251
PAOLA BESUTTI, *La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali* pp. 253-270

Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri pp. 271-283

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8449

Elisabetta Pasquini
Università di Bologna

NOTA DEL CURATORE

All'inizio del 1753 padre Giambattista Martini lasciò il convento bolognese di S. Francesco per recarsi a Roma: il ministro generale dell'Ordine dei Minori conventuali lo aveva richiesto per predisporre e dirigere le musiche per il triduo di beatificazione di Giuseppe da Copertino. Le celebrazioni si svolsero il 6, 7 e 8 maggio di quell'anno nella basilica francescana dei SS. XII Apostoli e consistettero in tre messe e tre vespri; le musiche di Martini ottennero un notevole successo, tant'è che nell'autunno il papa Benedetto XIV gli offrì ufficiosamente il posto di coadiutore al magistero della cappella di S. Pietro in Vaticano. In via altrettanto ufficiosa, il Francescano tuttavia non accettò la proposta, preferendo la tranquillità del convento bolognese per dedicarsi ai propri studi.

In vista del compito che lo attendeva a Roma, lontano dal contesto abituale, Martini aveva anzitutto chiesto informazioni dettagliate circa la prassi della musica sacra nella città papale a Girolamo Chiti, maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano e profondo conoscitore della musica del suo tempo: lo testimoniano le numerose lettere sull'argomento intercorse fra i due musicisti. Per soddisfare appieno le aspettative della committenza, Martini aveva inoltre ottenuto di poter arrivare a Roma con qualche mese d'anticipo sulla data delle celebrazioni, al fine di avere una conoscenza diretta dello stile e delle consuetudini in uso. Gli scrupoli che padre Martini nutriva erano dovuti non solo alle circostanze eccezionali che lo avrebbero portato a confrontarsi con una concorrenza musicale agguerritissima e a sottoporsi al giudizio di personalità assai competenti, ma anche alla consapevolezza che, a seconda dei luoghi e delle occasioni, la musica impiegata nella liturgia rispondeva a una molteplicità di tradizioni e stili. Le cause di ciò sono da ricercare non tanto nella geografia assai frastagliata dell'Italia del tempo – il caso di Roma e Bologna, accomunate dal punto di vista politico ma non da quello musicale, è emblematico –, quanto piuttosto nelle consuetudini locali che davano forma alla musica destinata alla liturgia. (Su questi temi si veda in particolare E. Pasquini, *«Roma V'aspetta!». Incarichi di padre Martini nella città papale*, «Artes – Rivista di arte, letteratura e musica dell'Officina San Francesco Bologna», I, 2022, pp. 115-141, disponibile *online* all'indirizzo https://artes.unibo.it/article/view/15957.)

L'esperienza romana di padre Martini ha stimolato la riflessione su alcuni temi legati alla musica in rapporto alla liturgia in Italia nel Seicento e nel Settecento, e a porsi alcune domande: quali

Copyright © 2025 Elisabetta Pasquini
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

erano gli stili musicali praticati e le tradizioni cui essi rispondevano? in che misura essi risentivano delle consuetudini locali? qual era il ruolo dell'apparato cerimoniale nella definizione e nella fisionomia delle musiche da impiegare nelle celebrazioni? in che modo gli spazi cui le musiche erano destinate giocavano un loro ruolo? Tali temi sono stati affrontati e discussi in occasione di un convegno internazionale di studi, che si è svolto nella Biblioteca di S. Francesco, piazza S. Francesco, Bologna, nei giorni 21 e 22 aprile 2023. Il comitato scientifico del convegno, composto da Claudio Bacciagaluppi (Berner Fachhochschule), Francesco Lora (Università di Siena), Arnaldo Morelli (Università dell'Aquila), Lucio Tufano (Università di Palermo), e presieduto da chi scrive, tra le molte proposte di relazione inviate in risposta alla *call for papers* ne ha selezionato 17. In calce a questa nota (pp. IX-X) è riportato il programma dei lavori, cui segue anche il programma del concerto, intimamente connesso ai temi qui discussi, su musiche "romane" di Giambattista Martini e di Giuseppe Torelli, offerto ai relatori e alla cittadinanza la sera del 21 aprile 2023.

La ricchezza degli interventi presentati al convegno si riflette nel volume presente, che di quelle fatiche riassume gli esiti. La definizione dell'indice, come già era avvenuto per la scaletta del convegno, non si è rivelata scontata; tra le tante letture possibili, si è scelto di privilegiarne una geografica, alla quale è dedicata la prima parte del volume (pp. 1-183), che procede per luoghi e contesti (da nord a sud, dall'Engadina a Palermo, passando per Alzano Lombardo, Milano, Venezia, Pavia, Genova, Firenze e Napoli), e una, ospitata nella seconda parte degli atti (pp. 185-270), centrata su questioni storiche, teoriche ed estetiche (il mottetto, i dialoghi, la teoria musicale e le accademie). Ma, come è inevitabile, gli intrecci sono molteplici: al mottetto è dedicato anche un intervento per così dire "geografico", incentrato su Milano, mentre il sottile filo rosso che si lega al dibattito su stili e contesti culturali è in larga misura sotteso anche nella prima parte del volume.

Ci auguriamo che il percorso tracciato in queste pagine possa essere di stimolo per studiosi e appassionati verso nuove prospettive di studio e approfondimento. La mole, la varietà e la complessità dei contributi qui raccolti mostrano come la riflessione su musica e liturgia costituisca un terreno fertile di confronto. A tutti, autori e lettori, va il nostro più sincero ringraziamento.

Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

Convegno internazionale di studi
(Bologna, Biblioteca San Francesco, 21-22 aprile 2023)

in collaborazione con Bologna Musei - Museo internazionale e Biblioteca della Musica; con il patrocinio di: Pontificio Dicastero per la Cultura e l'Educazione, Regione Emilia Romagna, Comune di Bologna, Bologna Unesco City of Music, Arcidiocesi di Bologna, Dipartimento delle Arti dell'*Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Società Italiana di Musicologia, Accademia Filarmonica di Bologna, Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna; con il contributo di: Provincia italiana di S. Antonio di Padova dei Frati minori conventuali; grazie a: Banca di Bologna

21 aprile
Sessione 1: presiede Elisabetta Pasquini (Bologna)
Umberto Cerini (Firenze), *Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse*
Matteo Marni (Milano), *Mottetti sacri nella Milano della seconda metà del XVIII secolo*
Davide Mingozzi (Bologna), *Cerimoniale e musica per le incoronazioni dogali nella Genova di fine Settecento*

Sessione 2: presiede Paola Besutti (Teramo)
Carlo Vitali (Bologna), *«Musica ecclesiastica antica, innocente, chiara e divota»: padre Soler scrive a padre Martini*
Claudio Bacciagaluppi (Berna), *Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina*
Luigi Collarile (Berna), *Prospettive d'ascolto di un benedettino svizzero in Italia (1748-1749)*

22 aprile
Sessione 3: presiede Francesco Lora (Siena)
Paola Besutti (Teramo), *La musica liturgica e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni fra ritualità sacre e civili*
Ilaria Contesotto (Bologna), *«Ad hora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento*
Ilaria Grippaudo (Palermo), *Lo spettacolo claustrale. Musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani*

Sessione 4: presiede Claudio Bacciagaluppi (Berna)
Galliano Ciliberti (Monopoli, Bari), *"Cantare il Vangelo". L'impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento*
Daniele Sabaino (Pavia-Cremona), *Il mottetto a voce sola nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati*
Gabriele Taschetti (Padova), *La musica della Veneranda Compagnia del Ss. Rosario di Pavia nei primi decenni del Seicento*

Sessione 5: presiede Daniele Sabaino (Pavia-Cremona)
Jeffrey Kurtzman (St. Louis), *Il "Duo Seraphim" di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia post-tridentina*
Mariateresa Dellaborra (Milano), *Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto*

Luca Benedetti (Pavia-Cremona), *Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna*

Sessione 6: presiede Lucio Tufano (Palermo)
Olga Laudonia (Cosenza), *Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica*
Margherita Canale Degrassi (Trieste), *Musica strumentale nelle liturgie della basilica di S. Antonio a Padova nel Settecento*

Padre Martini a Roma, 1753

Concerto (Bologna, Basilica di San Francesco)

co-organizzato con: Centro "La Soffitta" del Dipartimento delle Arti dell'*Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna; in collaborazione con: Bologna Musei - Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, TACTUS; con il patrocinio di: Pontificio Dicastero per la Cultura e l'Educazione, Regione Emilia Romagna, Comune di Bologna, Bologna Unesco City of Music, Arcidiocesi di Bologna, Accademia Filarmonica di Bologna, Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, FIMA; con il contributo di: Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna; Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Provincia italiana di S. Antonio di Padova dei Frati minori conventuali; grazie a: Banca di Bologna, Illumia

Giulia Bolcato, Carlotta Colombo - soprani
Chiara Brunello, Maria Giuditta Guglielmi - contralti
Luca Cervoni, Emanuele Petracco - tenori
Mauro Borgioni, Marco Saccardin - bassi

Insieme corale Ecclesia nova
direttore Matteo Valbusa

Concerto romano

direttore Alessandro Quarta

Giambattista Martini, *Domine ad adiuvandum* in Re maggiore per soli, coro a cinque voci e orchestra (Roma, 1753)
Giambattista Martini, *Laudate Dominum omnes gentes* in Sol maggiore per coro a cinque voci e orchestra (Roma, 1753)
Giambattista Martini, *Magnificat* in Do minore per soli, coro a quattro voci e orchestra (Bologna, 1747)
Giuseppe Torelli, Sonata in Re maggiore per tromba e orchestra T.3/2.8 (Bologna, ca. 1690); solista Gabriele Cassone
Giambattista Martini, *Te Deum* in Re maggiore per soli, otto voci in due cori e orchestra (Bologna-Roma, 1740)

Luoghi e contesti

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8450

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

Copyright © 2025 Claudio Bacciagaluppi
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

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-CHNbcbl = 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 italofona 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 Haußgesängen*). 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)
Inglina 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 am‹a?› da Anta‹c›a Gilly. In ora p‹er› adöver da mias chieras figlias An‹n›a Juvna et Uorsla Gilly, chial Segner las benedescha. Sent @ 24 Ap‹ri›l 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 erlernet, 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 *Selenmusick* 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 sconosciuta.[17]

Tab. 2 – Autori presenti nei manoscritti engadinesi.

autori locali
Anosi, Peider; Atschel, Jan; Büsin, Peidar; Peidermann, Jach.; Rüffet, 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 1682[9]); 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 1740[2]). Tutte le raccolte conobbero numerose ristampe.

[15] Cfr. Murezan Perini, Paolo de Perini, Duriges a Planta e Jan Chiaber Jan Durì: 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 d‹e› 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 Halbmayer, 1622 (RISM B/I 1622[15]) o la *Sacra cithara*, Nürnberg, Abraham Wagenmann, 1625 (RISM B/I 1625[6]). 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 àmbiti 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 compositi 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 Padbrué 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 Vereniging 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 compositi 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, QVATTRO, / E CINQVE 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 chanzuns 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, Aue 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 BARTOLAMEO 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 vespri 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, *Hoz eis à nus ün Filg lodô* [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 mantener». 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), *Vi 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 iannuari».

[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, *Ils psalms da David suainter la melodia francêsa*, 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, *Ils 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, *Ils psalms da David*, 2ª 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.

Hoz eis à nus ün Filg lodô
Testo tradotto dall'inno di Lutero *Uns ist ein Kindlein heut geborn*, 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.

Lodô 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 Sêgner lôda
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 vêglia» per Pasqua «in romaunsch vertida», cfr. *ivi*, p. 630.
Adattamento del «Gloria Patri» del *Beatus vir*, op. IV/3.

O Sêgner nun m'arprender
Testo del salmo 6, cfr. *ivi*, p. 14.
Adattamento della sezione iniziale del *Domine ad adiuvandum*, op. IV/1.

Scodün 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]

---

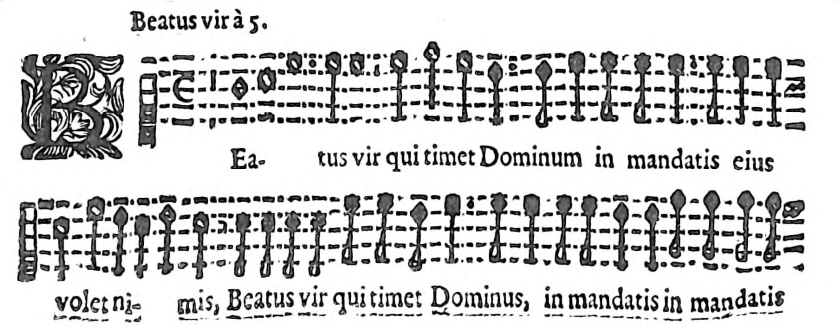
[33] Nel codice CH-Ca, A 626 si legge a p. 2: «Anno 1677 die zner scritgiu per adüver da me Esajas J. Zamber da Schianf». Il primo estratto dall'op. IV di Beria, precisamente dal *Domine ad adiuvandum*, si trova a p. 138: «ex Beria a 5 sur il VI psalm». Un'altra mano aggiunge, correttamente, il riferimento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



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 recezione 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.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8463

Luca Benedetti*
Università di Roma "La Sapienza"

SOTTO LA CAPPA DI SAN MARTINO: ALZANO LOMBARDO IN ETÀ MODERNA

Riassunto – Lo studio della prassi musicale in un centro minore come Alzano Lombardo (Bergamo) nei secoli XVII e XVIII rivela una vitalità e una ricchezza inaspettate. L'istituzione di una Residenza corale nella locale chiesa parrocchiale, nel 1626, consolidò tramite la pratica ininterrotta e la commissione di preziosi codici liturgico-musicali una regolare tradizione musicale, presto legatasi alla comunità di frati francescani e al suo *scriptorium*. Inoltre, a partire almeno dall'inizio del Settecento, invalse la consuetudine di ricorrere a maestranze corali e strumentali esterne per solennizzare le celebrazioni più importanti dei diversi enti religiosi attivi sul territorio, coinvolgendo istituzioni quali la basilica di S. Maria Maggiore di Bergamo e la cappella del Duomo di Milano. Questi aspetti consentono di approfondire il ruolo delle istituzioni conventuali nella trasmissione del canto liturgico e i rapporti delle grandi cappellanie musicali cittadine con il territorio circostante.

Parole-chiave: manoscritti musicali; canto gregoriano; liturgia; spazio sonoro

Under St Martin's cloak: Alzano Lombardo in the Modern age

Abstract – Musical practices in a minor urban centre like Alzano Lombardo (Bergamo) during the 17th and 18th centuries reveal unexpected vitality and articulation. The 1626 establishment of a choir of priests in the local parish church, reinforced by continuous practice and the creation of valuable liturgical manuscripts, granted constancy to a musical tradition that soon became intertwined with the community of Franciscan friars and their *scriptorium*. Additionally, by at least the beginning of the 18th century it had become customary to hire supplementary musicians to enhance the solemnity of major religious celebrations, a practice that involved institutions such as the Basilica of Santa Maria Maggiore in Bergamo and Cathedral of Milan. These factors provide deeper insights into the role conventual institutions played in transmitting liturgical music and the connections between prominent urban musical institutions and the regions around them.

Keywords: music manuscripts; plainchant; liturgy; soundspace

* ✉ luca.benedetti@uniroma1.it; https://orcid.org/0009-0001-3163-3906

Copyright © 2025 Luca Benedetti
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

È ben nota la peculiarità – non solo musicale – dell'area padana in età moderna, caratterizzata da un profondo sistema di interrelazioni in cui centri maggiori e realtà più o meno marginali concorrono insieme a determinarne tendenze e linee di sviluppo.[1] Naturalmente, l'organizzazione presenta connotazioni fortemente gerarchiche, come ben sintetizzato da Maurizio Padoan:[2]

> Se è vero che tutte le esperienze, anche quelle marginali, "contano" in quanto concorrono a determinare le scelte di campo fondamentali, è altrettanto vero che sono soprattutto le grandi cappelle a sperimentare le soluzioni più radicalmente innovative, in un periodo caratterizzato da una forte tensione tra l'urgere di rapidi e profondi mutamenti e il persistere di inclinazioni marcatamente retrospettive.

Sebbene questa conformazione si mostri appieno nel periodo a cavaliere tra i secoli XVI e XVII, pur in assenza di studi ad ampio raggio e carattere generale, il tessuto relazionale centro-periferia emerge anche nei secoli successivi; ne sono un esempio alcuni casi dell'area bergamasca, caratterizzati dalla preminenza delle grandi solennità religiose – occasione festiva per eccellenza, sebbene non esclusiva, e perciò non di rado maggiormente documentata – durante le quali si esplica il rapporto dialettico tra spettacolarità e devozione e che vede il coinvolgimento di musicisti illustri.[3]

In età moderna il borgo di Alzano, all'imbocco della Val Seriana a pochi chilometri da Bergamo, era un prospero centro mercantile e manifatturiero dedito alla lavorazione della lana e alla fabbricazione della carta, favorito dalla posizione geografica e da un'ampia autonomia concessa dal dominio veneziano alle comunità valligiane. Colpito pesantemente dalla peste del 1630 che ne dimezzò la popolazione, il borgo mostrò comunque velocemente forti segni di ripresa, primo fra tutti la grande opera di ampliamento della chiesa parrocchiale, avviata nella seconda metà del secolo XVII. Gli splendidi apparati decorativi sono opera di artisti rinomati: i Fantoni e i Caniana, i ticinesi Giovanni Angelo Sala e Vincenzo Camuzio, Vincenzo Orelli, Giovanni Battista Piazzetta, Giovan Paolo Cavagna, Enea Talpino detto "il Salmeggia". Il risultato è tra i più interessanti del barocco lombardo, oggetto di ammirazione, di studi e pubblicazioni fin dal secolo XVIII.

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-ALap = Alzano Lombardo, Archivio parrocchiale; I-ALm = Alzano Lombardo, Museo d'arte sacra; I-BGcv = Bergamo, Curia vescovile, Archivio.

[1] Maurizio Padoan definisce il fenomeno «dinamica convergenza»: M. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e settimana santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, II, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64. Per un quadro di riferimento generale resta fondamentale J. ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

[2] PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità* cit., p. 14.

[3] Questi fenomeni sono stati oggetto di occasionali studi locali, trascurati o sottovalutati dalla letteratura scientifica. Per la profondità della ricerca documentaria, il rigore metodologico e la ricchezza di informazioni si segnalano in particolare M. ANESA, *Musica a Clusone. Bande, contrappunti e organisti*, Clusone, Banda cittadina "G. Legrenzi", 1998, e ID., *La celeste armonia. Vita musicale a Gandino dal XVIII al XIX secolo*, Gandino, Comune di Gandino, 2001. Particolarmente interessante il caso della basilica di S. Maria Assunta di Gandino, ben documentato soprattutto per il secolo XIX, ma che nel secolo precedente testimonia il contributo musicale del gandinese Quirino Gasparini.

Un edificio di culto dedicato a san Martino di Tours, di dimensioni modeste, esisteva probabilmente già nel secolo XI,[4] poi ricostruito tra il 1421 e il '44. La nuova chiesa era ampia, a tre navate, con un soffitto ligneo. All'epoca della visita pastorale di Carlo Borromeo, che la trovò grande ma disadorna, aveva dodici altari, tre dei quali furono da lui fatti rimuovere.[5] Giuridicamente, la chiesa dipese dalla plebania di Nembro fino all'istituzione della parrocchia nel 1457; rimase compresa nella pieve di Nembro e nel successivo vicariato foraneo fino al 1664, divenendo quindi capo-vicaria del neoistituito vicariato di Alzano Maggiore, poi dichiarata *nullius plebis* nel 1682 dal vescovo Daniele Giustiniani, e infine, insignita della dignità prepositurale nel 1685.[6]

Le prime notizie riguardanti l'attività musicale legata al culto risalgono al 1490: su ingiunzione del vescovo Lorenzo Gabrieli, il parroco Alemagnino da Fino compilò un inventario dei beni mobili e immobili della parrocchia, nel quale figurano due organi, uno grande e uno piccolo, senza però alcuna indicazione riguardo la loro disposizione.[7] Lo stesso inventario elenca anche alcuni libri liturgici, tra i quali tre messali – due dei quali a stampa – e un antifonario «vetus».[8] Interessante il confronto con il precedente inventario del 1457, contenuto nell'atto di fondazione della parrocchia: in esso figurano un messale «frustum seu semifrustum» (si tratta forse dello stesso «misale frustum» che compare nel 1490?) e un graduale anch'esso «vetus». Di questi antichi codici e incunaboli non rimane traccia, né è possibile avanzare ipotesi relative alla loro origine.

La configurazione testimoniata da Alemagnino dovette essere mantenuta anche nel secolo seguente, come confermato dagli atti della visita di Carlo Borromeo nel 1575, che riportano anche il nome dell'organista: padre Gherardo de Licinis, fratello di Giovanni Antonio curato di S. Martino.[9]

Il secolo XVII è marcato da tre fatti fondamentali per la storia della chiesa e della sua attività liturgico-musicale: la fondazione di una Residenza laicale di sacerdoti (istituita nel 1626),

---

[4] Secondo quanto riportato da Luigi Pagnoni, la chiesa venne edificata nel 1023 su iniziativa del vescovo di Bergamo Ambrogio II. Cesare Patelli propone come probabile data *ex post* il 1026, anno in cui il vescovo bergamasco concluse una permuta di terreni con i canonici di san Martino di Tours. Il primo documento certo, con il quale viene nominato un vicario per la chiesa, smembrata dalla plebania di Nembro, risale al 1362. Cfr. *Chiese parrocchiali bergamasche. Appunti di storia e arte*, a cura di L. Pagnoni, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1979, p. 55; C. PATELLI, *Alzano Maggiore e la basilica di S. Martino*, Bergamo, Bolis, 1978, pp. 95-96.

[5] Cfr. *Gli atti della visita apostolica di s. Carlo Borromeo a Bergamo (1575)*, a cura di A. G. Roncalli, II, Firenze, Olschki, 1939, pp. 530-546.

[6] Cfr. *Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le istituzioni ecclesiastiche, secoli XIII-XX*, Milano, Regione Lombardia, 1999, pp. 39-43. L'atto notarile di fondazione della parrocchia, datato 26 maggio 1457, è conservato nel Museo d'arte sacra "San Martino". Ringrazio l'archivista Efrem Colombo per il prezioso sostegno fornito durante le ricerche nell'archivio e nelle collezioni museali.

[7] Cfr. I-ALm, *Inventario* (1° marzo 1490), senza segnatura: «Unum organum magnum cum suis manticis et cum plumbo aptis ad sonum» (c. 26*r*) e «Unum organum parvum cum suis manticis et plombo aptis ad sonum» (c. 26*v*).

[8] Cfr. *ivi*, c. 25*v*.

[9] «Adsunt organa et organista conducitur mercede libr. 95 [*sic*] in anno, ex quibus libr. 60 per scholares s. Mariae, libr. 15 per scholares Corporis Christi et libr. 10 per fabricam exsolvuntur»: *Gli atti della visita apostolica di s. Carlo Borromeo* cit., p. 533.

l'importante lascito testamentario di Nicolò Valle alla Fabbriceria (1656) e la costruzione di un nuovo organo (entro il 1650).

La Residenza era un'istituzione laicale fondata, col sostegno e gli auspici del parroco Giovanni Battista Bottaini de Capitani, da un gruppo di 28 promotori locali tra i quali spiccano i quattro reggenti del Comune; riunitisi per la prima volta il 23 marzo 1625, essi costituirono la Congregazione dei benefattori della Residenza di Alzano Maggiore, per poi formalizzare la loro volontà con atto rogato dal notaio Agostino de Capitani Mozzi il 28 luglio 1626.[10] Venne quindi istituita una congregazione sacerdotale concepita come un collegio di canonici («Residentia idest Collegium»), i cui scopi vennero estesamente descritti da Donato Calvi:[11]

> Nella terra d'Alzano, fondatasi sin sotto li 26 luglio dell'anno antecedente [1626] de' dinari de principali di Alzano un'entrata per introdurre nella chiesa parochiale di S. Martino una residenza di sacerdoti ch'i divini offici celebrassero, a maggior gloria di Dio et decoro d'essa terra, in questo giorno ch'era la sesta di san Mattia, fu dato alla sant'opra cominciamento, obligati li residenti alle ore diurne et al cantar giornalmente la messa, come delle colleggiate; servendo di presente nella sagra fonzione quattordici religiosi stipendiati, oltre de' quali vengono pur stipendiati un ceremoniere, due acoliti, due assistenti per gl'offici solenni et per li diurnali ministeri del coro, due altri chierici, servendo sempre di principale, con distinzione di stipendio: a suo arbitrio il paroco, et per capo della residenza in mancanza del curato un altro che prefetto si chiama.

L'istituzione rientra in quel grande fenomeno che all'indomani del Concilio di Trento vide la nascita di numerose cappelle musicali e la fondazione di collegiate su impulso dei poteri di governo e dei ceti dominanti, oltre che sintomo di rinnovate esigenze cultuali e liturgiche e di incentivazione della devozione popolare.[12] I primi sacerdoti residenti cominciarono a officiare il 24 febbraio 1627,[13] mercoledì dei *quatuor tempora* di quaresima, e assolsero ai loro compiti senza significativi mutamenti fino al 1712, anno in cui i patroni, appoggiati dal Comune di Alzano e dal Capitano veneziano di Bergamo, deliberarono autonomamente di costituire una vera e propria collegiata di canonici. Il Senato veneto, contestando la mancanza della necessaria approvazione papale (ma verosimilmente più preoccupati dalle conseguenze politiche ed economiche di una tale unilaterale presa di posizione), si oppose annullando la decisione il 17 marzo. I maggiorenti di Alzano non si arresero facilmente e avviarono una lunga disputa giuridica con la Serenissima, ma dovettero infine cedere: l'8 maggio 1717 il Senato decretò che «li sudetti preti introdotti nella parrocchia di Alzano non abbiano d'aver alcun grado, titolo, prerogativa o distinzione maggiore oltre quella di semplici sacerdoti», e di una collegiata non si parlò più.

---

[10] Cfr. I-ALap, 065.02/001.

[11] D. CALVI, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocese et territorio, da' suoi principii sin al corrente anno*, 3 voll., Milano, Francesco Vigone, 1676-77, I, 1676, p. 247. La testimonianza di Calvi assume maggiore rilevanza se si considera che ebbe contezza diretta della realtà di Alzano, predicando in S. Martino nel 1656: cfr. ID., *Diario (1649-1678)*, a cura di M. Bernuzzi, Bergamo, Sestante, 2016, p. 108.

[12] Cfr. G. GRECO, *La Chiesa in Italia nell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 53-91.

[13] Cfr. D. CALVI, *Delle chiese della diocesi di Bergamo (1661-1671)*, a cura di G. Bonetti e M. Rabaglio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 141.

Le temperie politiche e istituzionali dell'età rivoluzionaria non intaccarono la sussistenza e la funzionalità della Residenza.[14] Nei primi anni del nuovo Regno d'Italia l'originario regolamento del 1626 venne riscritto, tradotto in italiano e ampliato, testimoniando un'attività ancora intensa e vitale; tuttavia, nello stesso periodo si originarono le cause che avrebbero portato alla soppressione della Residenza entro la fine del secolo. La legge 3848 del 15 agosto 1867 fondò le pretese del demanio di incamerare i beni dell'istituzione e diede origine a una serie di contenziosi e impugnazioni che coinvolsero nei decenni successivi il Ministero delle Finanze e l'amministrazione comunale di Alzano.[15] Si finì solo per posticipare l'inevitabile: il 3 marzo 1893 il Tribunale di Bergamo ordinò la soppressione della Residenza; l'onere di mantenere l'ufficiatura, sempre più limitata e discontinua nei modi e nelle occasioni liturgiche, venne assunto dalla Fabbriceria, che poté contare su entrate esigue – soprattutto donazioni – fino alla definitiva soppressione a opera del vescovo Adriano Bernareggi nel 1952.[16]

L'atto di fondazione è strutturato in due parti: la prima stabilisce con dovizia di particolari il funzionamento amministrativo dell'istituzione, le modalità di partecipazione in qualità di socio (*patrono*), le votazioni dell'assemblea, l'elezione dei sacerdoti, la gestione dei fondi e delle controversie. Pur garantendo al parroco Bottaini e ai suoi successori la carica di rettore, la partecipazione alle riunioni e il diritto di voto, la Residenza sottolinea in modo netto la sua indipendenza dalle autorità ecclesiastiche, di modo che «nec etiam Summus Pontifex aut alia quaevis persona, etiam si episcopus cardinalatusque dignitate praefulgeat, se possit ingerere, immisere aut impedire vel intromittere sub quovis pretextu, colore, causa vel ingenio».[17]

Il governo è affidato a quattro presidenti, affiancati da un tesoriere e da un cancelliere, eletti ogni due anni dall'assemblea dei patroni, della quale fanno parte i soci fondatori, i loro eredi e qualunque sottoscrittore successivo che versi all'ente almeno cinquanta scudi. Alla stessa assemblea è affidato il potere di nominare e giubilare i sacerdoti della Residenza; a norma del paragrafo XV, i candidati devono rispondere a precisi requisiti: «sint seculares et habeat mediocrem saltem cantus firmi cognitionem, et sint bonis moribus, doctrina et prudentia praediti, absolute prohibendo ne quis sacerdos publice scandalosus vel aliis ad officium huiusmodi inhabilis eligatur» a pena di nullità, *de iure et de facto*, della nomina. Sebbene l'atto fissi a sei i sacerdoti residenti, il loro

[14] Presagendo tempi difficili, nel 1795 i patroni si adoperarono per far rientrare velocemente i capitali dati a prestito; i timori vennero presto confermati: tra il 1797 e il '98, infatti, i governi repubblicani requisirono 210,6 once d'argento. Nel 1850 il capitale era florido e ammontava a 70.993 lire austriache: cfr. PATELLI, *Alzano Maggiore* cit., p. 221.

[15] Legge «per la liquidazione dell'asse ecclesiastico» («Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 227, 20 agosto 1867), seconda – insieme al Regio Decreto 3036 del 7 luglio 1866 – delle cosiddette "leggi eversive". Soppresse gli enti secolari ecclesiastici considerati superflui per i bisogni religiosi della comunità o dannosi per gli interessi dello Stato e dispose la devoluzione al Demanio dello Stato di tutti i beni appartenenti a tali enti.

[16] Una trattazione delle principali vicende storiche della residenza laicale qui sintetizzate è contenuta in PATELLI, *Alzano Maggiore* cit., pp. 220-223.

[17] I-ALm, *Atto di fondazione*, senza segnatura, c. 6*v*.

numero subì lievi variazioni nel corso del tempo aumentando fino a un massimo di 14 membri, che percepivano un salario annuale suddiviso in tre rate quadrimestrali.[18]

Lo stesso paragrafo procede illustrando i doveri dei sacerdoti residenti: devono recitare ogni giorno l'ufficio diurno – sono espressamente prescritte terza, sesta, nona, vespri e compieta – e la messa *conventualis* in coro, indossando l'abito bianco e la berretta presbiteriale; il mattutino è prescritto solamente nei giorni festivi di Natale, Epifania, Pentecoste, Corpus Christi, ottava dell'Assunzione, tutti i santi e san Martino. Nelle principali occasioni festive dell'anno liturgico e ogni terza domenica del mese il parroco recita l'ufficio e la messa insieme ai residenti, delegando il sacerdote ebdomadario in caso di impedimento (par. XVI). In queste occasioni è affidato al curato o al suo sostituto anche il compito di vigilare sulla buona condotta e supervisionare il puntuale assolvimento delle funzioni.

La seconda parte del documento, titolata *Regula observanda a reverendis sacerdotibus* (cc. 20-22; cfr. l'APPENDICE, qui alle pp. 33-35) si compone di un minuzioso elenco di prescrizioni cui i sacerdoti sono tenuti; ogni mancanza deve essere debitamente annotata in appositi registri conservati in sagrestia e sanzionata dai *puntatori*, due residenti nominati annualmente, ciascuno in carica per un semestre. A titolo di esempio, i puntatori devono segnalare: infrazioni alle norme di abbigliamento; ritardi e assenze ingiustificate; manifestazioni di cattiva condotta quali litigi, turpiloquio e bestemmie; i sacerdoti che si assentano prima del termine senza permesso, che disturbano le funzioni («silentium non servaverint, sed garullabunt»), che recitano e cantano senza attenzione e diligenza, che non si inginocchiano davanti all'altare, che tengono i capelli troppo lunghi o portano fiori in coro («qui in choro gestabunt flores»).

Va infine aggiunto che, in specifiche occasioni, la Residenza era chiamata a officiare nelle chiese sussidiarie di S. Pietro martire e di S. Michele arcangelo. Nella prima aveva sede l'omonima scuola, per la quale i sacerdoti di S. Martino cantavano, ogni mese, una messa domenicale e una da *requiem* per i confratelli defunti, come riportato da Calvi: «Fra le chiese d'Alzano Maggiore, dopo la parochiale molto conspicua risplende quella di S. Pietro martire […] La Residenza parochiale qui viene alcune volte all'anno ad officiare solennemente, et ogni quarta domenica a cantarvi la messa»; il cronista loda anche l'organo qui collocato, «di bontà singolare», sul quale oggi non si ha alcuna notizia.[19] Quest'uso si protrasse per tutto il periodo di attività della Residenza, come conferma ancora la *Costituzione* del 1866, precisando che l'ufficio si canta nei giorni «di sant'Antonio abate, di san Pietro martire, della santissima Trinità, della nascita di san Giovanni Battista, di santa Maria della Neve (il solo vespro colla compieta), della domenica prima di settembre, della natività di Maria Vergine, e finalmente del patrocinio di Maria Santissima (il vespro e la compieta solamente)».[20]

---

[18] Nel 1763 gli onorari annui ammontano a lire austriache 362 per il prevosto in qualità di rettore, 331 ai due coristi, 240 agli altri residenti. Gli atti delle visite pastorali attestano 13 sacerdoti residenti nel 1660 (Gregorio Barbarigo) e 12 nel 1779 (Giovanni Paolo Dolfin). Cfr. I-BGcv, Fondo della Curia vescovile, Visite pastorali, voll. 52 (c. 385*v*) e 102 (c. 34*r*).

[19] CALVI, *Effemeride sagro-profana* cit., II, 1676, pp. 11-12. Lo strumento attuale è stato costruito da Giovanni Giudici nel 1857. Cfr. anche gli atti della visita pastorale del vescovo Barbarigo (11-12 gennaio 1660) in I-BGcv, Fondo della Curia vescovile, Visite pastorali, vol. 52, c. 385*v*.

[20] I-ALap, 069.06/001, *Costituzione della Residenza laicale di Alzano Maggiore*, art. V, par. 28.

L'eredità Valle, dell'ammontare di 70.000 ducati, fu determinante per le successive vicende artistiche e architettoniche del complesso. Il mercante alzanese destinò tutti i suoi beni alla Fabbrica di S. Martino; il capitale, depositato a Venezia, generava una rendita annua pari a circa il 6%, sulla quale la Fabbriceria poté fare affidamento fino al tramonto della Repubblica di S. Marco.[21] Ciò consentì, come già accennato, l'avvio di importanti lavori di ampliamento della chiesa, affidati a Girolamo Quadrio e iniziati il 3 aprile 1659.[22] Le principali opere murarie vennero completate entro il 1670, mentre l'edificazione della cappella del Rosario e delle sagrestie terminò nel 1692. I lavori proseguirono per tutto il secolo XVIII con la realizzazione degli apparati decorativi, degli altari, del pavimento, del presbiterio e del coro; l'altare maggiore venne consacrato dal vescovo Dolfin il 18 settembre 1803; finalmente, la grande opera si concluse con un nuovo organo Serassi (1818-19).[23] Merita un cenno l'articolato complesso delle tre sagrestie, la cui realizzazione sopravanza la semplice esigenza pratica di custodire gli arredi e i paramenti sacri e permettere al clero di prepararsi per le funzioni. Disposte a forma di *L*, esse costituivano il raccordo, fisico e simbolico, tra esterno e interno; allo stesso tempo sancivano la separazione, in luoghi distinti, tra laici e sacerdoti in occasione degli articolati riti preparatorii di funzioni e processioni, assolvendo allo stesso tempo a esigenze liturgiche e di rappresentanza; infine, la terza sagrestia era il luogo deputato alle riunioni della Residenza laicale.[24]

Nel 1676 il padre Donato Calvi, descrivendo nella sua *Effemeride sagro-profana* il cantiere della nuova chiesa di S. Martino, riporta che «terminata la fabrica, […] qui saran due organi e due canturie»;[25] nel 1700 Antonio Lupis, in una pubblicazione alla quale si farà più ampio riferimento in seguito, parla altresì di «duoi organi».[26] Il dubbio sulla permanenza e sull'effettivo utilizzo di entrambi gli strumenti, nel periodo che intercorre tra la visita di Carlo Borromeo e gli anni Settanta del secolo successivo, può essere sciolto ricorrendo al materiale preparatorio impiegato dal padre agostiniano per il suo lavoro, fitte comunicazioni epistolari con le parrocchie della diocesi. Un'ampia relazione del curato di Alzano, fonte del passo succitato, si dilunga in una minuziosa descrizione del cantiere e del progetto finale, riportando che ai quattro angoli della navata centrale si collocheranno «quattro organi, ciovè [*sic*!] due organi in verso al coro e due cantorie in verso alla porta»;[27] una missiva successiva invece, inviata in risposta a un questionario predisposto da Calvi, afferma chiaramente che «vi sono due organi, uno nella parochiale et uno nella chiesa di Santo Pietro martire et si salaria un organista con 60 scuti all'anno».[28] Stando a questa testimo-

---

[21] Cfr. R. PANIGADA, *La basilica di San Martino e le sue sagrestie in Alzano Lombardo*, Bergamo, Moma, 2009, p. 94.

[22] Cfr. CALVI, *Effemeride sagro-profana* cit., I, pp. 389-390.

[23] Organo Serassi op. 378. Nel 1844 vennero operate alcune sostituzioni di registri da concerto; allo strumento fu attribuito il nuovo numero d'opus 572, riportato dall'attuale cartiglio sopra i manuali.

[24] Cfr. PANIGADA, *La basilica di San Martino* cit., p. 93.

[25] CALVI, *Effemeride sagro-profana* cit., III, 1677, p. 314.

[26] A. LUPIS, *I sagri trionfi eretti dalla pia magnificenza di Alzano Maggiore alla solennissima translatione de' santi martiri Bonifacio e Felicita*, Bergamo, fratelli Rossi, 1700, p. 7.

[27] CALVI, *Delle chiese della diocesi di Bergamo* cit., p. 243.

[28] *Ivi*, p. 246.

nianza, un solo strumento è dunque presente in S. Martino alla metà del Seicento. Dell'organo in S. Pietro si dirà più oltre.

Dati rilevanti ci vengono forniti dal contratto stipulato da Carlo Serassi nel 1818: non solo esso conferma la presenza di due strumenti all'inizio del secolo XIX, ma ascrive la paternità di uno di essi alla bottega Antegnati. Il *Prospetto* allegato al contratto dà contezza della composizione fonica dello strumento, destinato a essere riutilizzato «per formar tutto l'eco eccetto il Principale bassi che deve essere nuovo per dare al detto organo maggior forza e piacere».[29] Nell'*Arte organica* di Grazioso Antegnati non figura alcuno strumento realizzato ad Alzano; la sua costruzione va di conseguenza collocata tra il 1608 e il 1651, anno in cui la bottega cessa l'attività.[30]

Quanto al secondo organo, nello studio pubblicato in occasione del restauro del Serassi, basandosi sull'analisi di alcune canne Albino Rota ipotizza che potesse trattarsi di uno strumento "grande", dell'ordine di 8 piedi, costruito – o rimaneggiato – dai Bossi nel secolo XVIII.[31] Anche qui rimane qualche incertezza: in primo luogo, mancano riscontri nella documentazione della Fabbriceria di S. Martino, assai lacunosa per il Settecento; non è d'aiuto il contratto Serassi, che si limita a stabilire il riutilizzo di alcuni registri senza accennare ad alcun costruttore; manca infine un approfondito studio, assai auspicato ma arduo a compiersi, sull'attività della famiglia organaria. Considerando che, allo stato attuale delle conoscenze, la presenza dei Bossi a Bergamo è attestata a partire dal 1703,[32] il loro intervento in S. Martino, ipotizzato con solidi ragionamenti da Rota, non può essere messo in relazione con il secondo strumento, previsto nei lavori di ampliamento dell'edificio e attestato da Lupis nell'anno 1700, e destinato per il momento a restare anonimo.

Al principio del secolo XVIII contrasti sorti in merito all'interpretazione del termine 'Fabrica' nel testamento Valle condussero a una causa, che stabilì doversi intendere con esso non soltanto l'edificio materiale ma, in senso più ampio, le esigenze dell'amministrazione, del culto e delle celebrazioni. Di conseguenza, parte della rendita venne destinata anche alla musica,[33] permettendo alla Fabbriceria di fare ricorso, quantomeno nelle occasioni più solenni, a coristi e strumentisti aggiuntivi, provenienti dalle cappelle cittadine – principalmente, ma non esclusivamente, dalla basilica di S. Maria Maggiore – che affiancavano o sostituivano i sacerdoti residenti. La provenienza di musicisti e predicatori evidenzia la sussistenza anche a livello provinciale di quei solidi legami con Brescia e con Milano che caratterizzano, in occasioni analoghe, le istituzioni della città

---

[29] I registri dell'Antegnati, nello stato in cui si trovava all'inizio del secolo XIX, erano quindi: Principale bassi, Principale soprani, Ottava bassi, Ottava soprani, Decimaquinta, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona, Trigesimaterza, Trigesimasesta, Cornetto, Flauto in ottava soprani, Fagotti bassi «dell'organo vecchio con 4 novi», Tromboncini soprani. Il somiere «non è che di quattro piedi cominciando solamente al terzo C». Si è consultata la riproduzione del contratto conservata in I-ALap, 077.11/001.

[30] Cfr. G. BERBENNI, *Lineamenti dell'organaria bergamasca dal secolo XV al secolo XVIII*, Bergamo, Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, 1994, pp. 368-369. Oltre allo strumento alesano, sono almeno otto gli organi Antegnati nella bergamasca successivi alla pubblicazione dell'*Arte organica*.

[31] Cfr. A. ROTA, *Il monumentale organo Serassi della basilica di San Martino in Alzano Maggiore*, Alzano Lombardo, Parrocchia S. Martino, 1996.

[32] Cfr. *Organi storici della Provincia di Bergamo*, a cura di G. Berbenni, Bergamo, Provincia di Bergamo, 1998, p. 62.

[33] Cfr. PANIGADA, *La basilica di San Martino* cit., p. 94.

di Bergamo.[34] Una ricostruzione puntuale è ardua: la documentazione contabile della Fabbriceria del periodo qui preso in considerazione è andata perduta in un incendio avvenuto nel 1809; verbali e libri contabili superstiti non sono precedenti al 1824.[35] Tuttavia, due pubblicazioni settecentesche trasmettono preziosi esempi di celebrazioni solenni. Si tratta di celebrazioni eccezionali che sopravanzano ampiamente la quotidianità della liturgia, richiedendo un robusto impegno finanziario e la partecipazione collaborativa degli enti religiosi e politici e dei maggiorenti della comunità.

Il 23 maggio 1700 il borgo di Alzano accolse nella chiesa parrocchiale le reliquie dei santi Bonifacio e Felicita. Antonio Lupis narra, con incontenibile e iperbolica enfasi retorica, l'evento che costituì il coronamento di decenni di trattative. La messa venne celebrata dal vescovo Luigi Ruzzini; al suo ingresso in chiesa

> si sollevarono incontinente i bellici fiati di più oricalchi e le canore voci di isquisitissimi concerti con le melodie di una superbissima orchestra divisa in violini e cornette, in piffari e liuti. Messi i suonatori in duoi palchi verso la porta maestra della chiesa, e quelli del canto in duoi organi laterali all'altare maggiore. Rimbombava da tutte le parti il tempio con i nobilissimi passaggi di una ordinata e devota armonia. È certo che quelli che cantavano nelle arie dei loro mutetti non l'avrebbero ceduto ad un Giacomo Carissimi et ad un Gioseppe Fede, quelle umanate sirene delle trascorse età. Così anche coloro che toccavano gli instromenti, tasteggiandoli con una tale delicatezza che potevano garreggiare con le cetre d'Anfione e con quelle di un Guglielmo Fradester fiammengo. Pareva il coro della chiesa di Alzano di essersi allevato nelle battute e nella scuola dell'Apollinare di Roma, avendo stipendiato, oltre quelli della gran Cappella di Santa Maria di Bergamo, eziandio i musici pellegrini di paesi stranieri.[36]

Il racconto prosegue, con toni sempre più vertiginosi, illustrando la processione serale alla quale presero parte «alcuni timpani e trombette forastiere» della nobile famiglia Berlendis e dei reggimenti di cavalleria di Bergamo, «i dolcissimi trilli di abuè e di fagotti, che per essere instromenti assai rari, incitavano maggiormente l'altrui curiosità ad ascoltarli» e infine «il coro de' musici, che affascinavano i sensi in un molle deliquio e facevano sbalzare gli animi, nel contemplare i cigni delle sovrane dolcezze».[37] Non è ben chiaro il ruolo della Residenza in questa occasione. Lupis si limita a menzionarla nell'adempimento di funzioni di rappresentanza o nella generica partecipazione alla processione, e non si sofferma sull'organizzazione musicale delle singole funzioni. È comunque evidente come venga da lui distinta dai musici e dagli altri cantori, chiaramente esecutori di musica figurata.

Degno di attenzione è il riferimento alla collocazione degli organi, «laterali all'altare maggiore». Significa che gli strumenti si trovavano nel coro? Se così fosse, questa disposizione andrebbe tenuta in considerazione anche per il secolo precedente, dato che presbiterio e coro quattrocente-

---

[34] Cfr. M. PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi. Alcuni rilievi in area lombardo-padana*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 1987, pp. 367-394.

[35] L'assenza di qualsiasi spesa straordinaria nei registri della Residenza comprova che l'onere gravava interamente sulla Fabbriceria.

[36] LUPIS, *I sagri trionfi* cit., pp. 7-8.

[37] *Ivi*, pp. 11-15.

schi vennero riedificati solamente nel 1793-96.[38] Ipotesi suggestiva, ma probabilmente errata: l'attuale dislocazione delle cantorie, sui raccordi tra navata principale e presbiterio, risale ai lavori di ampliamento seicenteschi;[39] non v'è motivo di dubitare che nel frattempo gli strumenti siano stati collocati in queste nuove sedi.

Il secondo documento, una relazione anonima pubblicata per i tipi di Francesco Locatelli di Bergamo, racconta con dovizia di particolari l'ottavario celebrato tra il 25 giugno e il 2 luglio 1768 dal locale monastero salesiano della Visitazione in occasione della canonizzazione di Jeanne-Françoise Frémyot de Chantal.[40] Un evento davvero straordinario al quale prese parte, insieme alle massime autorità laiche ed ecclesiastiche di Bergamo, il patriarca di Venezia Giovanni Bragadin. Mentre le messe «si cantarono solamente coll'organo e co' bassi e contrabassi, per savio sentimento ed ordine rispettabilissimo di monsignor nostro Vescovo […] a norma del vero rito della Chiesa», tutte le altre funzioni furono accompagnate da composizioni di Gianandrea Fioroni e Carlo Lenzi, eseguite da cantori e strumentisti delle cappelle del Duomo di Milano e della basilica di S. Maria Maggiore. L'anonimo cronista riferisce anche di due cantate, con musica di Fioroni su testi di Gian Jacopo Villa, eseguite il 27 giugno da Giuseppe Gallieni, Pietro Serbelloni, Angelo Cantoni, Francesco Frassine e Luigi Marchesini. Le due cantate vennero composte da Fioroni per il monastero della Visitazione di Milano per un ottavario, analogo a quello alesano, svoltosi tra il 17 e il 24 aprile 1768.[41] Si tratta di due cantate a tre voci: *La gara delle virtù nella glorificazione della donna forte* e *La donna forte*; entrambe comprendono quattro arie e un terzetto conclusivo. Gallieni (Soprano), Frassine (Tenore) e Cantoni (Basso) erano in servizio nella cappella di S. Maria Maggiore, Serbelloni (Contralto) nella Metropolitana. Il «signor Luigi Marchesini milanese» è quasi sicuramente il ben noto soprano, allora quattordicenne, allievo della cappella milanese; la sua partecipazione alle celebrazioni di Alzano costituirebbe dunque la prima attestazione di una sua esibi-

[38] Cfr. PATELLI, *Alzano Maggiore* cit., p. 96. Calvi riferisce che il vecchio coro non venne interessato dai lavori del 1659-70 poiché «di puochi anni prima era stato con stucchi et quadri adornato»: CALVI, *Effemeride sagro-profana* cit., I, p. 389. Panigada ipotizza che il rifacimento venne rimandato per le difficoltà poste dalla presenza della quattrocentesca torre campanaria. Cfr. PANIGADA, *La basilica di San Martino*, cit., p. 24.

[39] Cfr. CALVI, *Effemeride sagro-profana* cit., III, pp. 313-314.

[40] Cfr. *Relazione del sacro e magnifico ottavario solennemente festeggiatosi dalle venerande Salesiane nella loro chiesa di Alzano, per la canonizzazione della loro fondatrice e madre santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal*, Bergamo, Francesco Locatelli, 1768, pp. 12-16.

[41] Si conserva il libretto contenente i testi delle cantate, che menziona solamente Gianandrea Fioroni, non gli esecutori: *Nel solenne ottavario che si solennizza dal giorno 17 al 24 d'aprile 1768 dalle religiose dell'Ordine della Visitazione di Santa Maria di Milano per la canonizzazione di santa Giovanna Francesca Fremiot di Chantal loro fondatrice. Cantate sagre dell'abate Gian Jacopo Villa accademico trasformato*, Milano, Giuseppe Marelli, [1768]. Per la storia del monastero della Visitazione di Milano si veda D. SORA, *Il monastero della Visitazione di Milano (XVIII-XIX secolo). Religione, politica, società*, Ph.D. diss., Milano, Università degli Studi, a.a. 2014/15. Per le celebrazioni milanesi si veda anche la *Descrizione del solenne ottavario fattosi nella chiesa della Visitazione di S. Maria delle Salesiane di Milano per la canonizzazione della loro fondatrice e madre Giovanna Francesca Fremiot de Chantal*, Milano, Giuseppe Marelli, 1768.

zione, e pare plausibile ipotizzare che gli venne affidata la parte del giovane figlio della santa presente nella seconda cantata.[42]

Strettamente legato alle vicende musicali del borgo fu il convento francescano di S. Maria della Pace, fondato nel 1519 dai Frati minori osservanti, poi dal 1597 dai frati comunemente detti riformati, che vi risiedettero fino all'epoca delle soppressioni napoleoniche[43]. Si trattava di un edificio spazioso, abitato da una ventina di religiosi, che al principio del secolo XVII comprendeva la chiesa, consacrata nel 1580, due chiostri con 25 celle e una biblioteca di 118 volumi.[44]

La peste del 1630 uccise più di 900 persone – i due terzi della popolazione – compresa la quasi totalità del clero e della comunità francescana; il convento, quasi deserto, attraversò un periodo di crisi e il chiostro grande venne abbandonato. La situazione mutò nel 1650 grazie all'intervento di una nobildonna locale, la contessa Delia Zanchi Pelliccioli del Portone. Giovane vedova di grande cultura, animata da profondo zelo religioso che concretizzava in numerosi interventi a favore della popolazione, acquistò *aere proprio* il chiostro abbandonato, provvedendo alla sua restaurazione, ricostituendo e ampliando la biblioteca, istituendo una scuola di miniatura – più propriamente uno *scriptorium* – e una scuola gratuita per i poveri del paese, riservando inoltre un locale per la Fabbrica di S. Martino, che qui poteva svolgere le proprie riunioni. La generosa benefattrice lasciò infine in piena proprietà ai frati il rinato convento.[45]

L'archivio e la biblioteca vennero dispersi dopo la soppressione del convento, avvenuta nel 1798, quindi l'attività dello *scriptorium* è scarsamente ricostruibile. Oltre ad alcune scarne notizie ricavabili dai registri contabili della Residenza, l'unica testimonianza è costituita dai codici liturgico-musicali conservati nella sacrestia e nel Museo d'arte sacra adiacente alla basilica.[46] Rimandando al catalogo per un più dettagliato esame dei singoli codici;[47] ci si limita qui a qualche considerazione di carattere generale. Il fondo è costituito da sei manoscritti, due dei quali sottoscritti e datati. Il primo, un graduale cartaceo *pars hiemalis* datato al 1704, è opera di fra Michele da Bracca, copista precedentemente attivo nel convento di S. Pietro in Monte a Rezzato, come testimoniano

---

[42] Cfr. S. ARESI, "*In note velocissime". Vita e arte di Luigi Marchesi musico soprano (1754-1829)*, Livorno, Sillabe, 2016, pp. 25-31.

[43] I frati propriamente detti "della più stretta osservanza" vennero introdotti nel convento, appartenente alla Provincia di Brescia, da padre Giacomo Mosconi da Leffe.

[44] Cfr. A. MOSCONI - S. LORENZI, *I conventi francescani del territorio bergamasco. Storia, religione, arte*, Milano, Biblioteca francescana, 1983, pp. 79-80. Gli autori segnalano l'esistenza di un inventario dei volumi della biblioteca, datato al 16 aprile 1600 e conservato nella Biblioteca Vaticana, senza però fornire più precise indicazioni.

[45] Cfr. G. ROTA, *La nobildonna Delia Zanchi de' Pelizolis*, «La rivista di Bergamo», XII, 1934, pp. 101-105. A riprova della considerazione che seppe guadagnarsi, il convento ospitò diversi capitoli provinciali, solitamente tenuti nelle sedi di migliore fama. Cfr. G. PAVONI, *Antichi monasteri di Alzano*, Bergamo, Stamperia editrice commerciale, 1973, pp. 60-65.

[46] Una nota di pagamento della Residenza del 14 ottobre 1753 testimonia inoltre un rapporto con il convento riformato di S. Maria Assunta in Baccanello, a Calusco d'Adda, che dovrà essere oggetto di successivi approfondimenti. Cfr. I-ALap, Registro 3.

[47] Cfr. L. BENEDETTI, *Il fondo liturgico-musicale della Basilica di Alzano Lombardo*, «Litterae caelestes», XII, 2021, pp. 43-72.

altri due codici da lui sottoscritti nel 1695 e ora conservati nella Biblioteca civica Queriniana di Brescia.[48] Il secondo copista è fra Cristoforo da Adrara, che figura come autore dell'antifonario *de tempore*, ma alla cui opera vanno sicuramente ricondotti, per evidenza codicologico-paleografica, anche gli altri due antifonari membranacei *proprium* e *commune sanctorum*. Il suo nome compare ancora in un elenco del 1767,[49] ma non in quello redatto in occasione della visita pastorale del vescovo Paolo Dolfin nel 1779.[50]

Non si hanno riscontri dei codici cartacei nei libri contabili della Residenza; la carta proveniva verosimilmente dalle cartiere locali situate a poca distanza dalla chiesa parrocchiale, che sfruttavano il corso del fiume Serio. Al contrario, dallo spoglio dei registri risulta che i codici membranacei vennero espressamente commissionati e retribuiti dalla Residenza, che provvide anche all'acquisto della pergamena e al compenso di tutte le ulteriori spese sostenute dal copista.[51] Il passaggio dal supporto cartaceo a quello membranaceo ha un alto valore simbolico che denota da un lato la perizia e la padronanza dei mezzi tecnici acquisite dai copisti del convento, dall'altro le accresciute disponibilità economiche della committenza.

L'esecuzione delle preziose maiuscole, delle iniziali minori e delle altre decorazioni venne affidata invece a Caterina Caniana (1697-1784), figlia e collaboratrice dell'intarsiatore e architetto Giovanni Battista, assai attivo nella decorazione della chiesa insieme ai figli. Sono opera di Caterina le raffinate tarsie a figure floreali e animali, affini per soggetto alle iniziali dei codici, che ornano gli scranni della terza sagrestia della basilica.[52]

È interessante a questo punto un confronto con i codici destinati all'uso della Residenza, in particolar modo gli antifonari. In essi si trova parziale riscontro delle disposizioni stabilite nello statuto costitutivo della congregazione: i canti sono quasi esclusivamente antifone per primi e secondi vespri; il mattutino, limitato al primo notturno, figura solamente per il Natale, l'Epifania – qui il notturno è il terzo – e il giovedì e venerdì santo; terza per la Pentecoste; nona, limitatamente al solo responsorio breve, nei formulari del *commune sanctorum* e nelle festività di Natale, Ascensione, Corpus Christi, santi Pietro e Paolo, Assunzione, tutti i santi e san Martino; le lodi, non espressamente citate nello statuto, sono riportate per il 26, 27, 28 dicembre e per il triduo pasquale.

---

[48] Cfr. *Codici liturgici musicali del Fondo manoscritti della Biblioteca Queriniana*, a cura di R. Lombardi, Roccafranca, Compagnia della stampa, 2012, schede 25-26, pp. 75-77; BENEDETTI, *Il fondo liturgico-musicale* cit., p. 63.

[49] «Padre Cristoforo di Adrara: confessore di uomini e di donne e corista, d'anni 67», in MOSCONI - LORENZI, *I conventi francescani* cit., p. 82.

[50] Cfr. I-BGcv, Fondo della Curia vescovile, Visite pastorali, vol. 102.

[51] *Sub datam* 11 dicembre 1750 è annotato un pagamento di lire 301 a favore di un certo Girolamo Sottolora «per importo di n. 150 pergamene d'esso provviste per far due libri del coro per detta Residenza»: I-ALap, Registro 3, c. 67*r*.

[52] Note di pagamento in I-ALap, Registro 3: per l'acquisto della pergamena, 11 XII 1750; per i compensi di Cristoforo d'Adrara, 23 XII 1751, 7 VI 1753, 14 X 1753 e 10 IX 1755; per i compensi di Caterina Caniana, 29 XII 1752 e 4 IV 1753. Su Caterina Caniana, cfr. G. LISE, "voce" *Caniana, Caterina*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XVIII, 1978, pp. 78-79. Per un'analisi dettagliata dell'apparato decorativo della terza sagrestia, cfr. PANIGADA, *La basilica di San Martino* cit., pp. 175-190.

Un'analisi dettagliata del contenuto degli antifonari, che porterebbe a nuovi contributi sul ruolo delle comunità francescane e delle istituzioni ecclesiastiche periferiche nella trasmissione di testi e canti spesso assai antichi e precedenti le numerose riforme liturgiche, oltrepassa le finalità di questo studio. Si prenderanno brevemente in esame due casi, a titolo di esempio. In primo luogo, consideriamo le festività contenute nell'antifonario *proprium sanctorum*, il libro più suscettibile di varianti e particolarismi locali causati da influenze di diversa provenienza, e che meglio delinea le abitudini liturgiche di una comunità (cfr. qui la Tab. 1). Sono presenti il santo turonense – destinatario dell'unica iniziale abitata del codice, la *D* dell'antifona vespertina *Dixerunt discipuli* – e i santi patroni della città di Bergamo, san Vincenzo e sant'Alessandro martire; sono inclusi santi di più recente canonizzazione come Lorenzo Giustiniani e Tommaso di Villanova; mancano, al contrario, i santi francescani, a partire da san Francesco, oppure sono ricordati secondo il martirologio romano e non seguendo l'uso francescano (santa Elisabetta da Cortona, celebrata il 22 febbraio). La gerarchia è ben evidenziata dai canti previsti per le diverse occasioni liturgiche incentrate, come è uso comune, sulle funzioni vespertine: *1*) antifone complete per i primi e per i secondi vespri; *2*) antifone complete per i primi vespri e antifona al *Magnificat* per i secondi; *3*) le sole due antifone per il cantico mariano; *4*) una sola antifona. La prima fattispecie ricorre in poche occasioni, tra le quali sant'Alessandro, prova quest'ultima della definitiva attestazione del martire tebano quale principale patrono di Bergamo.[53] Poche occasioni riportano anche inni e responsori brevi per l'ora nona.

Tab. 1 – Contenuto dell'antifonario *proprium sanctorum* conservato ad Alzano Lombardo, Museo d'arte sacra, 096.008/002 (membranaceo, metà secolo XVIII). (Legenda: 1V = primi vespri, antifone complete; 2V = secondi vespri, antifone complete; M = antifona al *Magnificat*; 1M = primi vespri, antifona al *Magnificat*; 2M = secondi vespri, antifona al *Magnificat*; In9 = ora nona, inno; Rb9 = ora nona, responsorio breve; a5 = secondi vespri, quinta antifona.)

n.	*memoria*	*contenuto*
1	Andreae apostoli	1V, 2V
2	Translatio almae domus	1V, 2M
3	Luciae virginis et martyris	1V, 2M
4	Thomae apostoli	1M, 2M
5	Laurentii Iustiniani	1M, 2M
6	Nominis Iesu	1V, 2M
7	Cathedra sancti Petri	M
8	Commemoratio sancti Pauli apostoli	M
9	Agnetis virginis et martyris	1V, 2M
10	Vincentii martyris	1V, 2M
11	Conversio sancti Pauli	1V, 2M
12	Agnetis secundo	M
13	Purificatio Beatae Mariae Virginis	1V, 2V
14	Agathae virginis et martyris	1V, 2M
15	Margaritae de Cortona	M

[53] La consacrazione della nuova cattedrale, intitolata a sant'Alessandro al posto del precedente san Vincenzo, avvenne a opera del vescovo Daniele Giustiniani nel 1693.

16	Ioseph confessoris	1V, 2V
17	Annunciatio Beatae Mariae Virginis	1V, 2M
18	Officium de septem doloribus	1V, 2M
19	Patrocinium sancti Ioseph	1M, 2V
20	Philippi et Iacobi	1V, 2M
21	Inventio sanctae Crucis	1V, 2M
22	Ioannis ante Portam Latinam	1M, 2M
23	Ioannis Baptistae	1V, 2V
24	Ioannis et Pauli martyrum	1V, 2M
25	Petri et Pauli apostolorum	1V, In9, rb9, 2M
26	Visitatio Beatae Mariae Virginis	1V, 2M
27	Elisabet viduae	1M, 2M
28	Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo	M
29	Sanctissimi Redemptoris	1V, 2M
30	Mariae Magdalenae	1M, 2M
31	Petri ad Vincula	1V, 2M
32	Inventio sancti Stephani	«ut in antiphon. de Tempore»
33	Mariae ad Nives	1V, 2M
34	Transfiguratio Domini Nostri Iesu Chisti	1V, 2M
35	Caietani confessoris	M
36	Laurentii martyris	1V, 2M
37	Assumptione Beatae Mariae Virginis	1V, rb9, 2M
38	Ioachim confessoris	M
39	Alexandri martyris	1V, 2V
40	Decollatione Ioannis Baptistae	1V, 2M
41	Nativitate Beatae Mariae Virginis	1V, 2M
42	Exaltatione sanctae Crucis	2M
43	Thomae de Villa Nova	1M, 2M
44	Michaelis archangeli	1V, 2M
45	Angelorum custodum	1V, 2M
46	Omnium Sanctorum	1V, rb9, 2M
47	Martini episcopi	1V, rb9, 2M
48	Praesentatio Beatae Mariae Virginis	M
49	Caeciliae virginis et martyris	1V, 2M
50	Clementis martyris	1V, 2M
51	Expectatione Beatae Mariae Virginis	1V, a5, 2M
	Antiphonae ad Magnificat de communis	

Non mancano aggiunte e sostituzioni, così come tracce di adeguamenti del testo liturgico e musicale, queste ultime attestate soprattutto in un codice composito fattizio, le cui diverse fasi di redazione e assemblaggio coprono i secoli XVIII-XX.[54] In esso è contenuta una messa per i defunti, la cui copiatura può essere ricondotta allo *scriptorium* francescano nella prima metà del seco-

[54] Cfr. BENEDETTI, *Il fondo liturgico-musicale* cit., pp. 69-70.

lo XVIII; le rasure sul supporto cartaceo permettono una perfetta leggibilità delle lezioni inferiori, piuttosto estese nel caso dell'offertorio, modificate per adeguarle al *Liber usualis*.[55]

Sarebbe affrettato ritenere che i codici rispecchino con esattezza la prassi liturgica della Residenza corale mutata nel corso del tempo e sedimentatasi in essi verso la metà del secolo XVIII. Se da un lato non mancano tracce di un utilizzo materiale dei volumi – annotazioni a margine, rinvii ad altri canti, uso di cavalieri e gocce di cera –, comunque piuttosto limitate, non bisogna dimenticare come il libro liturgico-musicale non vada inteso solamente, né forse principalmente, come libro *di* musica. Il fine pratico non ne esaurisce le funzioni: come oggetto materiale è testimonianza di ricchezza, di autorità e di prestigio sociale e concretizza «un punto di riferimento ideale per un'identità ecclesiale e culturale».[56] Inoltre, si è visto sopra come le funzioni si siano arricchite di interventi esterni, specialmente in occasione delle festività più solenni, affiancando o sostituendo gli interventi corali in canto piano. Tenendo presenti queste considerazioni, si può asserire che i manoscritti tramandino in qualche grado l'*usus* della congregazione, con specifica evidenza per quanto riguarda i vespri, le celebrazioni cui maggiormente partecipa la comunità urbana.

Infine, può rivelarsi utile un confronto con la nuova *Costituzione* del 1866 «dichiarata più largamente ed in alcuna parte modificata»,[57] che quindi senza dubbio rispecchia la prassi ottocentesca della Residenza; tuttavia, nella sua organizzazione generale (per esempio, nella prescrizione dell'*alternatim* tra coro e organo) non si discosta troppo dalle consuetudini dei secoli precedenti. Se ne riportano qui, a titolo di esempio, due passi, rimandando al testo completo per le dettagliate prescrizioni di tutte le funzioni.

L'articolo III (*Divini uffici a cui la Veneranda Residenza è tenuta*) precisa che *a*) mattutino e lodi si ufficiano nei giorni del triduo pasquale, di san Martino, di Natale e della commemorazione di tutti i defunti, oltre che nell'anniversario dei patroni defunti della Residenza; *b*) prima si canta solamente i giorni del triduo pasquale, di san Martino e di Natale; *c*) terza, sesta, nona, vespri e compieta si ufficiano sempre; *d*) la domenica delle palme e il venerdì santo si canta il *Passio*.[58] In relazione all'ultima prescrizione, si conservano due libri di *Passiones* recanti frequenti tracce di utilizzo fino a tempi recenti (annotazioni, integrazioni, scioglimento di abbreviazioni).[59] Essi contengono i racconti della passione con le sezioni destinate al narratore, ai *soliloquentes* e alle *turbae*; curiosamente, si presentano come pedisseque imitazioni manoscritte di testi a stampa nella *mise en page* e nella forma dei caratteri. Nel contenuto rispecchiano sostanzialmente strutture e melodie tràdite dalle

---

[55] La stessa mano ha integrato i canti mancanti (graduale, tratto, sequenza, più *Libera me*), seguiti dalla *Missa brevis vicentina*, al termine della quale è posta, in numeri romani, la data 1° dicembre 1929.

[56] G. BAROFFIO, *I libri con musica: sono libri di musica?*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, a cura di G. Cattin, D. Curti e M. Gozzi, Trento, Provincia autonoma - Servizio beni librari e archivistici, 1999, pp. 9-12: 9. Nella basilica di S. Martino ancora oggi l'antifonario *de tempore* è esposto all'altare durante le funzioni solenni dell'anno liturgico.

[57] I-ALap, 069.06/001, *Costituzione della Residenza laicale di Alzano Maggiore fatta l'anno 1626, dichiarata più largamente ed in alcuna parte modificata l'anno 1866*.

[58] *Ivi*, pp. 5-8.

[59] *Quatuor passiones Domini nostri Iesu Christi descriptae anno nostrae salutis MDCLXIV*; cfr. BENEDETTI, *Il fondo liturgico-musicale* cit., pp. 65-67.

celebri passioni di Giovan Domenico Guidetti, dalle quali però non di rado se ne discostano per la differente scansione ritmico-proporzionale; sfortunatamente è perduto il volume contenente i *verba Christi*, per i quali il confronto avrebbe forse restituito osservazioni più interessanti. Ciò nonostante, questi testi aprono a spunti di ricerca sulla diffusione dei toni di passione e sulle feconde interazioni tra stampa e tradizione manoscritta in età moderna.[60]

L'articolo IV chiarisce l'ufficiatura dei mattutini, cantati per intero limitatamente al primo notturno, mentre del secondo e terzo si intonano solamente i versetti e le lezioni; tutto il resto si recita. Per il mattutino di Natale, come per le altre ore, si precisa che alla fine dei salmi non si ripete l'antifona ma «si tocca brevemente l'organo».[61] L'intervento dello strumento è prescritto anche per accompagnare gli inni, in *alternatim* nel *Te Deum* e, per le lodi, «fra un salmo e l'altro, fra l'una e l'altra strofa dell'inno, fra l'uno e l'altro versetto del *Benedictus*, e finalmente al *Benedicamus*».[62] Nei periodi dell'anno liturgico in cui il suono dell'organo è precluso si dispone il canto alternato a semicori.

Per quanto riguarda la messa, si cantano introito, Kyrie, Gloria, Credo, Alleluia o tratto, offertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei e *postcommunio*. È degno di nota che la domenica si cantino anche le antifone per la benedizione dell'acqua lustrale (*Asperges me* o *Vidi aquam*), ufficialmente parte dei riti di preparazione e quindi riguardanti i soli celebranti. L'esecuzione è dettagliatamente normata:[63]

> L'*Asperges* né altrimenti, a suo tempo il *Vidi aquam*, si canta da tutto insieme il coro de' residenti. Il signor corista e il molto reverendo prevosto cantano poi la prima parte del versetto del salmo, e gli altri l'altra parte. Di nuovo il signor corista col molto reverendo prevosto il *Gloria Patri*, ecc., e gli altri alla lor volta il *Sicut erat*. Dopo di che o si tocca brevemente l'organo o, se questo non ha luogo, ripetesi da tutto il coro l'antifona medesima *Asperges*, ovvero *Vidi aquam*.

Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus Dei si cantano anch'essi *in alternatim* o, quando l'organo non suona, a due cori, mentre il Credo è sempre intonato a due cori; offertorio, Benedictus e *postcommunio* si cantano a pieno coro solamente in assenza dell'organo, altrimenti si omettono; il tratto alterna versetti e brevi interventi strumentali; infine, l'Alleluia alterna coro pieno e solisti.[64]

Si prevede altresì che nelle funzioni più solenni dell'anno «cantasi una messa figurata, con un Credo dei più splendidi fra i molti e molti che sono messi a disposizione di questa Veneranda Residenza»; in questi casi, oltre quando «vi sia contrappunto, o siavi messa figurata da morto», il corista in carica è comunque tenuto a intonare i versetti. Il passo è rilevante: almeno a questa altezza

---

[60] Per la tradizione dei toni di passione fino al secolo XVI si veda D. TOIGO, *Intonazioni monodiche della passione in Italia fra i secoli XIII e XVI*, Padova, CLEUP, 2017.

[61] L'art. VIII, lettera *L*, prescrive che due chierici leggano «con voce ben intonata le antifone in fine dei salmi, le strofe degli inni e, brevemente, tutto ciò che, sonando l'organo, non si canta»: *Costituzione* cit., p. 36.

[62] *Ivi*, pp. 10-12.

[63] *Ivi*, p. 15.

[64] «I due primi Alleluia si cantano da tutto il coro de' residenti, il versetto seguente coll'ultimo Alleluia dai due coristi, ne' giorni solenni che ambidue son tenuti a prestar l'opera loro; nel resto, dal corista che è *di settimana*, e dall'ultimo residente»: *ivi*, p. 16.

cronologica la Residenza non è limitata al canto piano, seppur preponderante, ma è tenuta anche, in specifiche e circoscritte occasioni, all'esecuzione di composizioni polifoniche.[65]

Le norme di condotta non presentano particolari innovazioni, ma vengono esposte più estesamente, nello sforzo di bandire qualsiasi margine di ambiguità. Citiamo solamente ciò che riguarda l'esecuzione corale:[66]

> Dal canto e dalla recita deve essere sbandita ogni fretta e precipitazione; né mai l'altra parte del coro dee cominciare il seguente versetto, se l'una non ha la prima compiuto di dire o cantare fin l'ultima sillaba del versetto antecedente.
>
> La recita deve essere posata, distinta, uniforme, eguale, divota; e però senza dissonanti cantilene, senza storpiature od omissioni di sillabe e di parole, con pausa sensibile e marcata sopra all'asterisco. Dee il canto essere grave, unisono, largo, maestoso; e tanto più, quanto sono più grandi i giorni e le solennità. Ogni capriccio, ogni bizzarria, e tutto ciò che falsa ed adultera la natura severa del canto gregoriano, non che riprovato, è altamente vietato: tutti hanno a fare la nota medesima, quale ella è, d'un modo al tutto conforme ed eguale.

La *Costituzione* rappresenta dunque un documento prezioso, che testimonia con dovizia di particolari, fin quasi pedanti ma utilissimi per il musicologo come per lo storico della liturgia, la prassi di un'istituzione corale che, con regolarità dal 1626 fino alla fine del secolo XIX, si fonda sul canto piano, in un dialogo ininterrotto con i secoli passati e con la devota comunità alzanese.

APPENDICE

Regula observanda a reverendis sacerdotibus in parochiali ecclesia Sancti Martini residentibus Alzani Maioris (1626)[67]

Quoniam iuxta propheticum dictum domus mea debet esse domus orationis, idcirco reverendus dominus parochus et caeteri residentes electi in ecclesia praedicta, et qui pro tempore eligentur in perpetuum, ad ecclesiam divote accedant, horis debitis, divinumque officium omni reverentia et Dei timore celebrent, et cum celebratur, non per ecclesiam, aut extra ecclesiam, vel sacristiam deambulent, sed in choro intersint albis vestibus induti de verbo Dei, non de vitiis, vel seculi cupiditatibus cogitantes aut negotiationibus, vel confabulationibus intenti, sed silentium servantes, psalmos et divina officia non diminute et raptim, aut nimia verborum frequentia, sed cum integra et decenti prolatione celebrent, congruaque ratione[68] divinorum, ut decet, observent.

Primum hora tertiae, dato signo cum campana, omnes conveniant veste talari induti, et superpelliceis cum bireto simul chorum ingrediantur, et horas tertiae, sextae et nonae persolvant, et missa conventualis cantetur.

---

[65] L'art. IX (pp. 39-44) puntigliosamente dispone che i sacerdoti si riuniscano per tempo per studiare e provare i canti.

[66] *Ivi*, p. 43.

[67] I-ALap, 065.02/001, cc. 19-22. L'edizione segue le norme stabilite da A. PRATESI, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, Jouvence, 2018, pp. 111-121.

[68] Corretto da «ratio».

Hora vesperarum omnes residentes, induti ut supra, ingrediantur ut supra, et horas vesperarum, et completorii persolvant.

Residentes in discedendo e sacristia chorum versus pro psallendis divinis officiis, teneantur incedere bini post crucem a clerico deferendam, idemque servetur in recedendo e choro.

Omnes electi residentium fungantur officis hebdomadarii tam in horis, quam in missa cantanda, omnibus diebus, exceptis ut supra, hebdomadas incipiendo a seniori residentiae.

Iuniores duo electi residentium in missa cantanda, et vesperis horis persolvendis et cantandis diebus assignandis pro dignitate diei festi, vel prout alia necessitas postulabit, fungantur officio ministrorum, et assistentium scilicet diaconi, et subdiaconi, idque iuxta rubricas missalis romani.

Reverendus dominus parochus primum locum semper habeat in choro, in supplicationibus et in omnibus aliis functionibus ad ipsum pertinentibus, uti parochum, antiquiores vero electi residentes secundum locum teneant in omnibus un supra, et successive alii residentes usque ad ultimum electum, servata prerogativa electionis, non autem aetatis vel dignitatis inter ipsos in omnibus ut supra, excepto reverendo domino parocho.

Et recte ut omnia, que spectant ad onus dictorum residentium, ipsi residentes persequi possint, eligatur unus ut supra ex ipsis residentibus, qui fungatur officio punctatoris, et observet omnia capitula inferius descripta.

Et primo dictus punctator pro tempore existens publice in sacristia scribat et notet in libro distributionum ad hoc deputato presenti saltem uno ex ipsis residentibus, illos qui non intererunt officiis divinis, nisi fuerint aliqua corporali infirmitate detenti.

Item scribat et notabit pro non interessentibus illos residentes qui non interfuerint divinis officiis saltem ad finem primi psalmi et missa saltem ad ultimum *Kyrie eleison*, et si perseveraverit usque ad *Benedicamus Domino* ipsarum horarum, et ad *Benedicamus Domino* missae inclusive, nullique liceat a choro discedere, nec cottas exuere, nisi demum expleto officio divino et accepta benedictione sacerdotali in sacrificio missae.

Item scribat et punctet pro non interessentibus illos residentes qui in officio divino silentium non servaverint, sed garullabunt, et verba officio non decentia dicent, sive inter illos de choro, sive alios ex quibus oriri posset apud clericos vel laicos scandalum sive generent indevotionem, sive illos qui in psallendo et canendo officium nimis frequentaverint.

Item scribat pro non interessentibus illos residentes, qui intererant officio divino sine superpellicio et qui in choro gestabunt flores.

Item scribat pro non interessentibus illos residentes qui dum divina officia celebrantur non stabunt in suis locis, nisi aliqua legitima causa, precipue cantandi gratia.

Item scribat pro non interessentibus illos residentes qui discedunt a choro causa sacra faciendi et missam celebrandi, nisi prius obtenta licentia a reverendo domino parocho, vel in eius absentia a punctatore et ipsis absentibus a seniore residente ut supra. Absentia tamen parochi et discessio a choro propter impedimenta a cura dependentia admittatur, et non aliter, sed in eo casu ipse reverendus dominus parochus teneatur monere punctatorem de causa eius discessus, onerando conscientiam suam.

Item scribat pro non iteressentibus illos residentes qui intrantes, recedentes vel pertranseuntes chorum, reverenter flexis genibus non adoraverint Sacramentum altaris, sed debitam reverentiam in medio chori, ut decet, non fecerint.

Item scribat pro non interessentibus illos residentes, qui in ecclesia, quod absit, vel in sacristia blasfemaverint Deum, Beatam Virginem vel sanctos, vel dixerint aliqua verba iniuriosa unus adversus alium, aut obscęna, et punctentur paena librae unius.

Item quod supradictus punctator teneatur ter in anno, seu toties, quoties concilio placuerit, fideliter dicto concilio Residentiaelibrum punctorum.

Item punctator curam habeat etiam omnium vacationum cuiuscunque residentiae. Praefecti chori autem sit curam habere ipsius punctatoris, tum ratione officii punctatoris, tum ratione residentis, itaut si in aliquo deficiat a praefecto chori punctetur, quod officium punctandi teneatur idem praefectus chori efficere quoties contigerit ipsum punctatorem a choro eodem abesse.

Residentes, qui propter obitum parentum suorum in primo gradu, quorum cadaver sepulturae tradendum erit, e domo non recedent, habeantur pro praesentibus per tres dies, dummodo eo tempore e domo non exeant.

Residentes reclamantes et insurgentes contra punctatorem sub praetextu quod eos rigorose punctaverit et debitum modum excesserit, luant paenam librae unius; si vero fuerint tantae temeritatis quod punctatorem iniuriis et contumeliis afficere ausi fuerint, duas libras persolvant et pro dictis paenis respective punctentur.

Residentes illi qui comas nimis oblongas nutrient aut qui tum publice, tum in locis ludi reductis[69] vocatis, ludent ludis a legibus prohibitis, vel qui baccanaliorum diebus personati publice ambulabunt, de Residentia deleantur.

Hic finit dicta regula.

LUCA BENEDETTI si è laureato in Musicologia nell'Università di Pavia-Cremona, ed è attualmente dottorando di ricerca nell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (Ph.D. nazionale in Heritage Science, ciclo XL) e membro del progetto ERC *Laudare*. I suoi interessi principali vertono sugli aspetti culturali e materiali della tradizione del repertorio liturgico e devozionale medievale e rinascimentale, e sul teatro d'opera italiano del secolo XVIII. Collabora a MEM «Medioevo Musicale. Bollettino bibliografico della Musica medievale» (Firenze, SISMEL).

LUCA BENEDETTI has a master's degree in Musicology (University of Pavia-Cremona) and is currently a Ph.D candidate at the "La Sapenza" University of Rome (National Ph.D. in Heritage Science, XL cycle) and member of the ERC Project *Laudare*. His main interests are the cultural and material aspects of medieval and Renaissance liturgical and devotional repertoires, and 18th-century Italian opera. He collaborates with MEM «Medioevo Musicale. Bollettino bibliografico della Musica medievale» (Florence, SISMEL).

[69] Corretto da «reductus».

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8464

MATTEO MARNI*
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

MOTTETTI SACRI NELLA MILANO DEL SECOLO XVIII

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

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

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

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

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

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

Copyright © 2025 Matteo Marni
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

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

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

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

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

non solo negli aspetti già indagati dagli studi di Robert Kendrick,[2] ma anche dalle notizie ricorrenti pubblicate sulla stampa coeva che segnala quasi settimanalmente le esecuzioni delle monache spesso impegnate a cantare mottetti.[3] Le incombenze musicali delle numerosissime funzioni allestite nelle chiese esterne dei monasteri femminili erano affidate alle claustrali alloggiate sulla cantoria o in coro nella chiesa interna. Dalle citazioni tardocinquecentesche di padre Paolo Morigia[4] sino al celeberrimo diario di viaggio di Charles Burney,[5] le testimonianze del canto celestiale delle monache milanesi di S. Radegonda, S. Caterina in Brera, S. Maria Annunciata, S. Paolo in Compito e molti altri monasteri sono frequentissime. Come mostrano le partiture superstiti di suor Claudia Rusca (1593-1676), suor Chiara Margherita Cozzolani (1602-1678) o, uscendo un poco dalle mura cittadine, della pavese suor Caterina Assandra (1590-1618) e della novarese suor Isabella Leonarda (1620-1704), la particolare condizione di vita delle religiose traspare nei testi intonati dai lori mottetti, che hanno come tema ricorrente il mistico desiderio di unione fra l'anima della consacrata e lo sposo celeste.[6] Il perdurare del fenomeno ha provocato curiosi travasi e decontestualizzazioni sin nella seconda metà del Settecento, quando testi eucaristici chiaramente destinati a uso monastico sono stati recepiti in altri ambienti e perfino in Duomo.[7]

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

La sedimentazione nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milanodi mottetti sacri composti a uso della Cattedrale dai tempi di Federico Borromeo sino all'episcopato del cardinale Carlo Gaetano Gaisruck illustra una produzione differenziata tanto per testi, contesti e organici quanto per linguaggio e gusto musicale.[11] L'ambiente del Duomo, tendenzialmente conservatore e ortodosso, non riesce a non recepire innovazioni e istanze giustificate dal linguaggio musicale comune a tutti i luoghi ove era possibile ascoltare musica, elementi che troppo spesso sono etichettati come grossolani prestiti o calchi dalla musica profana. La magniloquenza dei grandiosi mottetti polifonici a quattro od otto voci di *stile pieno* nasce durante gli episcopati dei Borromeo come segno di un'epoca, ma rimane in auge per le sontuose celebrazioni nelle quali la cappella interviene cantando a due cori fin tanto che l'esperienza del mottetto sacro andrà a esaurirsi attorno alla metà del secolo XIX. Durante le reggenze di Michelangelo Grancini (1605-1669) e Giovanni Antonio Grossi (1615-1684), mottetti concertati per due, tre o quattro voci affiancano le grandi composizioni policorali di *stile pieno*, introducendo la maniera più moderna anche in Cattedrale. Il desiderio di mitigare l'austerità dello stile più osservato spinge committenti e maestri di cappella a produrre mottetti e cantate dialogate che, prendendo spunto da vicende dell'Antico Testamento o dalle pratiche devozionali, appaiono come oratorii in miniatura nei quali si racconta la storia del re Saul,[12] dell'arcangelo Gabriele che porta l'annuncio a Maria[13] o di un'anima tentata da Lucifero che implora la misericordia divina.[14] Approssimandosi alle soglie del Settecento Giovanni Maria Appiani (†1714) tende a preferire mottetti a voce sola e organo obbligato, un genere di composizione non estraneo alla produzione dei precedenti maestri di cappella del Duomo, ma la cui frequenza aumenta sensibilmente negli anni di Appiani stesso e del successore Carlo Balliani (†1747). Il primo decennio del secolo XVIII rappresenta uno spartiacque per quanto riguarda il linguaggio musicale adottato dai maestri di cappella milanesi: la stagione del tardo barocco, principiata con Michelangelo Grancini, Carlo Donato Cossoni (1623-1692), Francesco Della Porta (ca. 1600/10 - 1666) e Francesco Bagatti (*fl.* 1658-80) e continuata con la seconda generazione dei loro allievi sino alla seconda decade del secolo, viene gradualmente dismessa in favore dei primi tentativi di quello che negli anni Quaranta e Cinquanta si delineerà come *stile galante*. L'inventario delle edizioni musicali a stampa possedute dal curato della chiesa milanese di S. Eusebio nell'anno della morte (1708) attesta il corrente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

anonimi «divoti»[23] o degli stessi musicisti, ma anche per la varia provenienza dei versi da mettere in musica e per la loro straordinaria sopravvivenza nel tempo. Attingendo a luoghi comuni alle varie espressioni artistiche veicolati da una circolazione fisiologica si prende atto non solo della trasversalità a livello peninsulare di immagini quali la tempesta di mare o l'esultanza delle anime beate nei cieli, ma anche della ricomparsa dei medesimi testi in ambienti differenti lungo cinque o sei decenni. Uno dei casi più eclatanti e curiosi è rappresentato dal testo del mottetto *Sum in medio tempestatum*, che con minime varianti testuali[24] viene musicato da Antonio Vivaldi (1678-1741) a Venezia nei primi anni Venti del Settecento,[25] da Baldassarre Galuppi (1705-1785),[26] dal suo allievo cremonese Giovanni Battista Serini (ca. 1720-1781), attivo alla corte tedesca del conte di Buckeburg negli anni Cinquanta[27] e, finalmente, dal milanese Felice Piazza (1724-1787) negli anni Sessanta o Settanta,[28]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

La destinazione d'uso dei mottetti e la tipologia di chiesa per i quali sono stati concepiti può non avere ripercussioni a livello stilistico o testuale ma, certamente, influenza l'organico previsto dalle partiture. Dal momento che alla metà del secolo XVIII fra le cappelle musicali stipendiate mensilmente solo in specifici casi insieme ai cantori figurano strumentisti,[32] il canto del solista è ordinariamente sostenuto da una linea di basso numerato che, dagli anni Cinquanta, viene con più facilità elaborata in un disteso accompagnamento organistico con interventi concertati annotati dai compositori. La pervasività di tale fenomeno, limitando l'indagine alle sopravvivenze in archivi milanesi, è apprezzabile dalle partiture dei più tardi mottetti composti per il Duomo da Carlo Balliani negli anni Quaranta, nei quali compaiono le prime parti di Organo obbligato vergate su due pentagrammi, e nella circolazione negli anni Cinquanta e Sessanta di mottetti composti a uso della Cattedrale da Gianandrea Fioroni, oltre che in coeve composizioni di Melchiorre Chiesa.[33] Quando il mottetto assurge a banco di prova nei concorsi per l'assegnazione delle «piazze» di musici stipendiati nelle cappelle del Duomo o S. Celso[34] – elemento da leggere come il palese riconoscimento del primato del mottetto su tutte le altre forme musicali impiegate nelle chiese di Milano –, Carlo Monza concepisce gli accompagnamenti organistici come riduzioni delle parti strumentali affidate alla *sinfonia*.[35]

---

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

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

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

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

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

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

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

---

[36] I-Ma, A. 11 suss.

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

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

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

[40] I-Ma, *Gerletto*, p. 145.

sexta, né nona, ma bensì si canta un motetto quando vengono, come quando partono».[41] Il considerevole numero di mottetti a una, due, tre, quattro od otto voci composti dai maestri di cappella della Cattedrale attivi nel Settecento – fra Balliani, Fioroni, Sarti e Monza sono oltre 200 partiture[42] – lascia intuire anche altri utilizzi oltre a quelli documentati dal *Gerletto*. La struttura del mottetto viene applicata trasversalmente in tutte le chiese della città anche all'onnipresente *Tantum ergo* che segna il momento della benedizione eucaristica a conclusione del vespro. La natura strofica del testo, tratto dalle ultime due stanze dell'inno eucaristico *Pange lingua*, offre ai maestri di cappella la possibilità di affiancare due arie di carattere contrastante,[43] un'aria solistica e un coro[44] o un'aria solistica e un duetto.[45]

Gli elementi contraddistintivi della produzione sacra festiva milanese in età galante sono da una parte la *sinfonia* e, dall'altra, gli acclamatissimi musici alle cui virtù canore è dato spazio non solo nelle parti fisse della messa e del vespro – dove vengono loro riservate arie di proporzioni contenute –, ma anche, e specialmente, nei mottetti.[46] A eccezione della Cattedrale, la *sinfonia* distingueva il grado di solennità dei festeggiamenti musicali allestiti dalle confraternite e dai capitoli segnando, con crescente frequenza nella seconda metà del secolo XVIII, l'adesione al più aggiornato codice comunicativo da parte di chiese di ogni ordine e grado. Nonostante le mai abrogate restrizioni sull'uso di strumenti musicali diversi dall'organo nelle chiese di rito ambrosiano, la biritualità[47] e la circolazione degli stessi musicisti, indipendentemente dal rito specifico, ha agevolato la formazione

---

[41] *Ivi*, p. 140.

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

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

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

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

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

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

di un repertorio ibrido spendibile con qualche minimo accorgimento sia nelle funzioni "all'ambrosiana" che in quelle "alla romana".[48] La volontà di impreziosire le funzioni con la variegata tavolozza timbrica offerta dai corni, dagli oboi o dalle *flutte* della *sinfonia* non rappresenta un'indebita intromissione di elementi profani nel sacro recinto, bensì testimonia l'impiego consapevole di una componente imprescindibile per ottenere gli effetti richiesti dallo stilema della tempesta di mare.[49] La declinazione ecclesiastica della tempesta risulta particolarmente funzionale alle diverse sfumature richieste dai testi in riferimento alla condizione dei peccatori impenitenti,[50] ai travagli che arrovellano le anime periclitanti[51] o alla forza travolgente dell'amore divino.[52] L'accompagnamento strumentale valorizza anche i mottetti afferenti all'altra grande categoria, che è quella della serena contemplazione o del giubilo dei celicoli, composizioni rappresentate da una nutritissima schiera di partiture spendibili appropriatamente in ogni occasione in virtù della genericità dei testi intonati.[53]

A questa categoria appartiene anche il più celebre dei mottetti milanesi: *Exultate, iubilate* K. 165 di Wolfgang Amadé Mozart. Composto per la festa titolare della chiesa teatina di S. Antonio abate il 17 gennaio 1773, tale mottetto dimostra la sua milanesità non solo nella struttura quadripartita in aria I («Exultate, iubilate»), recitativo («Fulget, amica dies»), aria II («Tu virginum corona») e Alleluia finale, ma anche nel testo intonato. L'incipit esortativo «Exultate, iubilate!», oltre a essere condiviso con un mottetto composto mezzo secolo prima da Carlo Balliani per il Duomo[54] e con uno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[60] *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8465

ILARIA CONTESOTTO*
Università di Torino

«AD ORA DELLA MUSICA»: MUSICA, LITURGIA E CONTROLLO NELLA VENEZIA DI FINE SEICENTO

RIASSUNTO – Nella seconda metà del Seicento gli organi legislativi della Serenissima e quelli della Chiesa veneziana lavorarono di pari passo fino a stabilire le reciproche aree di influenza e le modalità di censura rispetto ai comportamenti giudicati immorali.

All'interno dei sinodi e dei documenti redatti durante le visite patriarcali sono presenti tracce degli strumenti impiegati per normare la liturgia, e di conseguenza anche le manifestazioni musicali. Sebbene la gran parte dei sinodi prendessero in considerazione questioni organizzative, alcuni capitoli facevano esplicito riferimento alla musica, al repertorio, agli obblighi dello stare in coro e alle eventuali sanzioni. L'attenzione nei confronti del coro, inteso come gruppo di religiosi ma anche come soggetto esecutore della musica nella liturgia quotidiana derivava dal fatto che al momento della musica si concentrava il «concorso di popolo» e quindi vi era maggiore possibilità di veicolare il messaggio cristiano e disciplinare i fedeli.

PAROLE-CHIAVE: liturgia veneziana; controllo sociale; controllo ecclesiastico; Seicento veneziano

«Ad ora della musica»: music, liturgy and control in late 17th-century Venice

ABSTRACT – In the second half of the 17th century, the legislative bodies of the Serenissima and those of the Venetian Church worked hand in hand to establish each one's areas of influence and how behaviours considered immoral were to be punished.

Within the synods and documents drawn up during patriarchal visits, there are several traces of the instruments used to regulate the liturgy and, consequently, the musical performances within it. Although most synods considered organisational issues, some chapters made explicit reference to music, repertoire, choir obligations and possible punishments. Specific attention was granted to the choir, in the sense of both a group of clergy members and a musical group in the daily liturgy, on the grounds that this would ensure a more effective transmission of the Christian message and proper behaviour among the faithful.

KEYWORDS: Venetian liturgy; social control; ecclesiastical control; 17th-century Venice

* ✉ ilaria.contesotto2@unibo.it; https://orcid.org/0009-0009-9865-8639

Copyright © 2025 Ilaria Contesotto
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

IL CONTESTO STORICO E CULTURALE

Nella seconda metà del Seicento la Serenissima stava attraversando un momento di crisi; le guerre di Candia e Morea avevano chiaramente mostrato agli occhi del mondo che l'egemonia veneziana sul Mediterraneo era ormai solo un lontano ricordo.[1] Contestualmente alla cospicua diminuzione del numero dei componenti il patriziato in seguito alla tragica pestilenza del 1630, la popolazione era scesa a 130.000 unità. Sebbene il periodo fosse a tutti gli effetti poco favorevole agli investimenti economici che fino ad allora avevano permesso al patriziato veneziano di sostentarsi, in quel contesto era cresciuto un forte interesse nei confronti dei fenomeni culturali e nell'industria dell'intrattenimento, culminati nella nascita e nello sviluppo del dramma per musica come fenomeno impresariale.[2] Le manifestazioni che prevedevano lo "stare in comunità" erano centrali nella vita dei veneziani di quel periodo; di conseguenza, per prevenire disordini e infrazioni furono diverse le magistrature della Serenissima che iniziarono a interessarsi al controllo dei comportamenti e dei fenomeni sociali, anche di quelli che non avvenivano tra le mura degli edifici sotto il controllo diretto della Repubblica.[3]

Da questo punto di vista, rappresentazioni teatrali e liturgia erano considerate e controllate alla stessa maniera; a dimostrazione di ciò permangono diverse testimonianze d'archivio in merito al controllo attuato nei contesti di maggiore socialità e alle misure assunte per prevenire diversi tipi di improprietà.

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Vas = Venezia, Archivio di Stato; I-Vasp = Venezia, Archivio storico del Patriarcato di Venezia; I-Vnm = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

[1] Sulla guerra di Candia, svoltasi tra il 1645 e il '69, cfr. A. VALIERO, *Historia della guerra di Candia*, Venezia, Paolo Baglioni, 1679, e G. CANDIANI, *Dalla galea alla nave di linea: le trasformazioni della marina veneziana (1572-1699)*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, in part. le pp. 140-156 riguardanti la nuova politica navale e militare della Serenissima, le considerazioni sulla guerra di Morea e quelle sul generalato di Francesco Morosini. Sulla guerra di Morea, cfr. V. M. CORONELLI, *Memorie istoriogeografiche della Morea riacquistata dall'armi venete*, Venezia, Giuseppe Maria Ruinetti, 1687, e *Venezia e la guerra di Morea: guerra, politica e cultura alla fine del '600*, a cura di A. Stouraiti e M. Infelise, Milano, FrancoAngeli, 2005.

[2] Una bibliografia di base sul Seicento si legge in G. COZZI, *Venezia barocca: conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il cardo, 1995, in part. pp. 110-160; R. RUGOLO - M. FAVILLA, *Venezia barocca. Splendori e illusioni di un mondo in "decadenza"*, Schio, Sassi, 2009. Alcuni riferimenti al teatro impresariale veneziano si leggono in F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75: 23-30; ID., *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 53; B. GLIXON - J. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2007. In L. N. GALVANI, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, Milano, Ricordi, 1879, p. 14, figura un elenco di sale d'opera presenti nella Serenissima durante il Seicento: «Oltre al vecchio teatro di San Cassiano (1637), costruito negli ultimi anni del secolo XVI e poi ristrutturato a causa di un incendio, erano aperti nel secolo XVII i seguenti teatri: Santi Giovanni e Paolo (1639), San Moisè (1639), Novissimo (1641), Santi Apostoli (1649), San Aponal (1651), San Samuele (1655), San Salvatore (San Luca, 1661), Ai Saloni (1670), Sant'Angelo (1676), San Giovanni Grisostomo (1678), Cannaregio (1679), Zattere, Altieri (1690), Santa Marina (1698), San Fantin (1699)».

[3] Per un approfondimento in merito, cfr. P. PRETO, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 58-59.

La Chiesa veneziana, dal canto proprio, era impegnata in celebrazioni che favorissero la propizia riuscita delle imprese veneziane per mare e nella raccolta di denari utili a supportare le campagne militari intraprese dalla Repubblica, letteralmente soffocata dalle gravi spese che incontrava durante le guerre.[4] Fu quella una buona occasione per far riammettere in città i Gesuiti (1657),[5] assenti dal tempo dell'interdetto, che avevano goduto di una certa approvazione da parte del patriziato poiché, nel Cinquecento, avevano concentrato la loro attenzione sull'educazione dell'aristocrazia veneziana e sulla formazione dei religiosi provenienti da tali famiglie. La Chiesa veneziana era altresì impegnata nella gestione dei diversi orientamenti, quale quello quietista, che nella Repubblica godeva di un certo seguito, specie negli oratorii dei Filippini, o quello di san Francesco di Sales, di riferimento per la Pietà.[6]

LE RISORSE ARCHIVISTICHE

I documenti utili alla presente ricerca afferiscono a tre archivi diversi: da una parte, le testimonianze raccolte nell'Archivio Patriarcale di Venezia, dall'altra i documenti legati alle magistrature veneziane preposte al controllo della moralità e dei costumi nell'Archivio di Stato e, infine, le gazzette manoscritte denominate «Mercuri», conservate nella Biblioteca Nazionale Marciana.

Nell'Archivio del Patriarcato si sono consultate le buste contenenti gli atti ufficiali che coprono il periodo compreso tra il 1670 e il 1700,[7] le cronache e le memorie storiche redatte nel Settecento da diverse parrocchie[8] e, infine, i racconti delle visite patriarcali svolte tra il 1646 e il 1700.[9] Si tratta di documenti parzialmente inediti, già segnalati, tuttavia, da Paola Benussi che per prima ne aveva affrontato una catalogazione parziale.[10]

---

[4] Su questo aspetto, cfr. G. SIGNOROTTO, *Venezia e il ritorno dei Gesuiti (1606-1657)*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXVIII, 1993, pp. 277-317.

[5] Sull'interdetto, si veda F. DE VIVO, *Patrizi, informatori, barbieri. Politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, Feltrinelli, 2012, in part. pp. 8-9. L'autore parla di interdetto dal punto di vista dello scontro giurisdizionale tra Venezia e Roma, focalizzandosi sulla comunicazione politica tra le parti

[6] Cfr. P. PRODI, *The Structure and Organization of the Church in Renaissance Venice: Suggestions for Research*, in *Renaissance Venice*, a cura di J. R. Hale, London, Faber & Faber, 1973, pp. 409-430: 409.

[7] Cfr. I-Vasp, Actorum, mandatorum, praeceptorum, bb. 104, 105 e 116.

[8] Cfr. I-Vasp, Actorum, Mandatorum, Praeceptorum, bb. 104, 105 e 116; I-Vasp, S. Pantalon, Catastici, Cronache e memorie storiche, Registri dei chierici, Capitolo, Verbali e parti; I-Vasp, Archivio segreto, visite patriarcali, bb. 12, 13 e 16.

[9] Cfr. I-Vasp, Archivio segreto, Visite patriarcali, bb 12, 13 e 16.

[10] Cfr. P. BENUSSI, *Archivio storico del patriarcato di Venezia*, in *Atti visitali conservati negli archivi diocesani del Friuli Venezia-Giulia, Veneto, Trentino*, Città del Vaticano, Associazione archivistica ecclesiastica, 1998, pp. 69-82: 71-72: «Il primo e principale nucleo è costituito dalle visite alla diocesi di Venezia, sia nella sua dimensione insulare e di più prossima terraferma (Gambarare), sia con riferimento al territorio delle sei parrocchie del "compardo" presso Conegliano e a quelle di Latisana e Grado, antica eredità del Patriarcato di Grado. La serie è compresa nell'Archivio della Curia patriarcale, nella sua prima sezione denominata *Archivio segreto* […] Il materiale relativo a visite alle parrocchie e istituzioni della diocesi di Venezia è per la maggior parte contenuto nella serie *Visite pastorali* della sezione *Curia. Archivio segreto* […] Per quanto finora noto il fondo

Le visite erano concepite come vere e proprie indagini, nelle quali il patriarca stesso o i suoi rappresentanti ponevano sotto esame tutti gli aspetti dell'organizzazione religiosa delle parrocchie: lo stato di conservazione degli edifici, delle cappelle e degli altari, il rispetto del calendario liturgico, l'esistenza di società religiose secolari ed eventuali comportamenti impropri. Tra i diversi materiali, quelli più significativi sono senza dubbio le visite attribuite al patriarca Giovanfrancesco Morosini,[11] circoscritte in un periodo compreso tra il 12 febbraio 1645 e il 7 maggio '75; per maggior completezza si sono studiate anche le visite di Federico Corner, effettuate tra il 3 aprile 1633 e l'8 luglio '43,[12] e quelle di Alvise Sagredo, i cui estremi temporali sono circoscrivibili tra il 20 giugno 1679 e il 24 maggio '83.[13]

In Archivio di Stato, invece, si sono studiate le riferte redatte in questo periodo dal poeta per musica Camillo Badoer e dal meno noto Giovanni Fossali: si tratta di informative retribuite che avevano come obiettivo il monitoraggio delle chiese durante i giorni di festa.[14]

Infine, si sono presi in considerazione i «Mercuri», gazzette manoscritte raccolte e collezionate nella Biblioteca Nazionale Marciana, compilate nelle diverse stamperie veneziane a partire dal 1682 e vendute nei punti nevralgici della città.[15]

è sostanzialmente completo; tuttavia la scarsa consistenza del materiale di alcune visite, soprattutto settecentesche […], unita al disordine in cui parte dei documenti è pervenuta, lascia spazio all'ipotesi che possa essersi verificata anche la perdita di parte degli atti visitali».

[11] Gianfrancesco Morosini (1604-1678) fu patriarca di Venezia dal 1644; viene ricordato per aver attuato un controllo quasi maniacale sul decoro di sacerdoti e laici a lui sottoposti: cfr. A. BARZAZI, "voce" *Morosini, Giovan Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXVII, 2012, pp. 132-135.

[12] Federico Corner (1579-1653) divenne patriarca nel 1631, incarico dal quale abdicò nel 1644 per seguire il conclave che poi elesse pontefice Innocenzo X; cfr. G. GULLINO, "voce" *Corner, Federico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XXIX, 1983, pp. 181-183.

[13] Alvise Sagredo (1617-1688) divenne patriarca di Venezia nel 1678, quando ancora non aveva ricevuto i voti; dopo essere stato ordinato, rimase in carica per dieci anni; cfr. V. MANDELLI, "voce" *Sagredo, Alvise*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXXIX, 2017, pp. 597-599.

[14] Sulle riferte, cfr. P. PRETO, *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, Il Saggiatore, 2016; M. INFELISE, *Conflitti tra ambasciate a Venezia alla fine del '600*, «Mélanges de l'École française de Rome», CXIX, 2007, pp. 67-75. Su Camillo Badoer, il principale informatore al servizio degli inquisitori di Stato, cfr. S. LONARDI, *The Dissemination of News in Early Modern Venice: A Walk in the Company of the Informer Camillo Badoer*, in *Making Sense as a Cultural Practice. Historical Perspectives*, a cura di J. Rogge, Bielefeld, Transcript, 2013, pp. 135-146. I riferimenti archivistici specifici per le riferte in I-Vas, Inquisitori di Stato, sono: b. 547 (contenente le riferte di Giovanni Fossali, del quale non si conoscono dati biografici: era un informatore che concentrava le proprie osservazioni nelle chiese veneziane di «maggior concorso di popolo»); bb. 548 e 566-567 (contenenti le riferte di Camillo Badoer: militare, accademico e poeta per musica, concentrava le proprie osservazioni sulle spie di nazionalità francese e sui "buoni costumi" e la moralità; svolgeva le proprie osservazioni nei luoghi di maggior afflusso di gente, in particolare piazze e teatri); b. 615 (con le riferte, tra le altre, di Marco Marchetti, che svolgeva parte delle proprie osservazioni nelle chiese veneziane; il suo profilo biografico è sconosciuto).

[15] Sui «Mercuri», cfr. M. INFELISE, *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione (secoli XVI e XVII)*, Roma-Bari, Laterza, 2005. Una ricostruzione della storia della stampa di largo consumo nel Cinquecento a Venezia, che acquisisce il *savoir-faire* dei racconti in versi e in prosa e venduti da ambulanti nelle

La gran parte di questi documenti, siano essi di matrice patriarcale o statale, fa uso di espressioni quali «ad ora della musica»[16] o «musica grande»[17] per descrivere i momenti con la maggior concentrazione di fedeli; le dinamiche sociali che prendevano vita in quei momenti, dunque, giustificavano un'attenzione sistematica da parte degli organi di controllo e, per questa ragione, tramandano un notevole numero di testimonianze rispetto a usanze e consuetudini.

IL CONTESTO LEGISLATIVO

In seguito all'affermazione della polifonia era diventata consuetudine accompagnare i brani della liturgia quotidiana con un vasto numero di strumenti, al punto da arrivare a forme talmente ricche che nel 1643 richiesero l'intervento della Congregazione romana, che sanzionò l'esecuzione di brani non adeguati alle funzioni religiose obbligando i sacerdoti a richiedere appositi permessi prima di feste e occasioni speciali.[18] Negli atti ufficiali dell'Archivio Patriarcale non è stato rinvenuto alcun documento che sancisse la recezione specifica di tale indicazione e, in prima battuta, potrebbe sembrare che non vi fossero limitazioni ufficiali per le musiche da chiesa nella seconda metà del Seicento.[19]

Uno strumento utilizzato dal patriarcato veneziano per normare la liturgia, e di conseguenza anche le manifestazioni musicali, era costituito dai sinodi.[20] Alcune copie dei sinodi svoltisi tra il Cinque e Seicento sono conservate nell'Archivio del Patriarcato di Venezia. Per questo studio si prenderà in considerazione il sinodo svoltosi nel 1668, all'interno del quale vengono elencate le normative preesistenti e sono discusse eventuali modifiche, basate, oltre che sulla recezione delle indicazioni provenienti da Roma, sulle effrazioni riscontrate durante le visite patriarcali degli anni precedenti.

Sebbene la gran parte dei sinodi prendesse in considerazione temi quali la moralità del clero, la sistemazione degli edifici e la liturgia, alcuni capitoli specifici facevano riferimento alla musica, al

---

piazze e si reinventa grazie all'industria tipografica si legge in M. ROSPOCHER - R. SALZBERG, *Il mercato dell'informazione. Notizie vere, false e sensazionali nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2022. Cfr. anche R. SALZBERG, *From Printshop to Piazza: The Dissemination of Cheap Print in Sixteenth Century Venice*, Ph.D. diss., London, Queen Mary University of London, 2008.

[16] I-Vas, Inquisitori di Stato, b. 547, riferta del 24 novembre 1672.

[17] *Ivi*, b. 547, riferta del 19 dicembre 1672.

[18] Nella Cappella Marciana, i vespri e le messe venivano abitualmente cantati dalla sola cappella, mentre solo alcune volte l'ufficio era cantato dalla cappella con voci solistiche agli organi. Nelle principali solennità anche gli strumenti dell'orchestra ducale (principalmente organo e tromboni, integrati da archi e fiati verso fine secolo) si univano all'*ensemble*.

[19] Cfr. N. VALLI, "voce" *liturgia (dall'VIII al XIX secolo)*, in *La Chiesa in Italia. Dizionario storico-tematico*, I: *Dalle origini all'unità nazionale*, a cura di M. De Palma e M. C. Giannini, Roma, Associazione italiana dei professori di Storia della Chiesa, 2019, disponibile *online* all'indirizzo https://www.storiadellachiesa.it/glossary/liturgia-dallviii-al-xix-secolo-e-la-chiesa-in-italia/ (ultima consultazione: 14 giugno 2025). Ringrazio Norberto Valli per le preziose indicazioni fornite.

[20] Sui sinodi veneziani, si faccia riferimento a B. BETTO, *La chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1992.

repertorio,[21] agli obblighi dello stare in coro e alle sanzioni da attuarsi nel caso di eventuali mancanze.[22] Le indicazioni sinodali riguardavano, fondamentalmente, l'obbligo per «beneficiari e ascritti» di partecipare al coro quale momento fondamentale delle funzioni religiose, pena l'essere segnalati e dover pagare delle multe pecuniarie;[23] sembrava tuttavia possibile richiedere dei permessi speciali che avrebbero dimezzato l'onere del pagamento, qualora fossero stati richiesti nella maniera corretta:[24]

> In esecuzione di che commandiamo che la pena delli non interessenti sia ne' giorni festivi per ciascun officio soldi 10, ne' giorni feriali soldi 6, nelle domeniche di quadragesima, di advento, di festa con ottava e di prima classe per ciascun officio soldi 12. Si dimidiarà la pena a quelli che veniranno alla messa doppo la prima orazione et al vespero doppo il primo salmo o che partiranno avanti il fine senza licenza.

Tuttavia, le pene rimanevano a discrezione dei superiori e del patriarcato, come indicato nel sinodo del 1668 dall'espressione «pecuniaria poena proportionaliter arbitrio etiam nostro mulctetur».[25]

Frequenti sono i richiami agli ascritti perché mantengano una certa compostezza: «in choro devotio et silentium servetur, maxime cum saecolaribus […] In choro devotio et silentium servetur: nec inde quisque recedat, nisi petita licentia a suo plebano».[26] Il bisogno di mantenere la decenza passava anche attraverso l'abbigliamento, anch'esso normato: «canonici in choro stent, et capitula-

---

[21] I sinodi consultati sono conservati in I-Vasp, inv. 4605/5, coll. 001.5 e Inv. 4609/1, coll. 005.1. L'edizione integrale dei passaggi riguardanti la musica figura nell'APPENDICE I, qui alle pp. 66-68.

[22] La revisione dell'istituto parrocchiale era uno dei punti-cardine che la Chiesa postridentina prese in considerazione per rinnovare della società cristiana; in questo contesto la parrocchia diveniva, di contro alla frammentazione giurisdizionale sul territorio, la sede privilegiata dell'amministrazione dei sacramenti, e il parroco il testimone e il controllore della vita religiosa comunitaria, al quale delegare, oltre che la cura delle anime dei fedeli, la tutela degli atti certificanti la pubblica moralità. Era questa una delega pesantissima, soprattutto in presenza di un clero dagli insufficienti percorsi formativi (fatto ribadito continuamente durante le visite patriarcali), privo di rendite fisse e a malapena sostenuto dagli introiti provenienti dalla cura spirituale dei fedeli, e pervicace nel rifiutare i vincoli territoriali della nuova parrocchia e la rescissione dei legami con le reti familiari di appartenenza. A tutto ciò si aggiungeva la concorrenza esercitata dall'espansione degli Ordini religiosi, favorita dalle massicce donazioni di una popolazione che intendeva così ricambiare le prestazioni culturali, devozionali e l'assistenza spirituale ricevute, ritenute fondamentali per la riconciliazione con Dio.

[23] Si noti come il termine 'coro' sia impiegato in maniera arbitraria sia per indicare il gruppo di clerici assistenti alle cerimonie senza esserne officianti, sia per il medesimo gruppo di persone che espletavano l'atto di cantare durante lo svolgimento delle funzioni. In questo contesto di gruppo il sacerdote veniva specificamente retribuito, dunque, per assistere alle celebrazioni ma anche per animare la cerimonia con la propria voce.

[24] *Synodus diaecesana veneta*, Venezia, tipografia Pinelliana, 1668, p. 36; cfr. l'APPENDICE I, qui alla p. 66.

[25] *Synodus diaecesana veneta secunda*, Venezia, tipografia Pinelliana, 1668, p. 58; cfr. l'APPENDICE I, qui alle pp. 66-67.

[26] *Ivi*, p. 63; cfr. l'APPENDICE I.

riter incedant cum zanfarda et cotta paena excommunicationis: alii vero clerici in choro suarum ecclesiarum cum cotta poena solidorum decem».[27]

L'attenzione nei confronti del coro, inteso come raggruppamento di religiosi ma anche come soggetto produttore della musica nella liturgia quotidiana derivava dal fatto che al momento della musica si concentrava un maggiore «concorso di popolo» e quindi vi era la possibilità di raggiungere, attraverso i contenuti, un gran numero di fedeli e, quindi, di veicolare il messaggio cristiano in maniera più efficace. Nel momento della musica, infatti, «il suono sacro acquisisce una valenza decisiva, a partire dall'originale strategia luterana che fa della musica e della parola cantata in volgare uno strumento di conversione e alfabetizzazione dottrinale».[28] Non è trascurabile, inoltre, la funzione disciplinante che l'ascoltare garantiva e, per questo, l'aiuto fornito alla Chiesa nel controllo dell'assetto morale e sociale della comunità tanto caro agli organi di controllo della Repubblica.

Se, dunque, le visite patriarcali potevano garantire un certo controllo sulla musica nella liturgia, è importante notare che le azioni censorie sul repertorio si erano mantenute sempre vaghe: durante il Concilio di Trento la sessione XXII (17 settembre 1562) aveva sancito che la musica dovesse essere scevra di qualsiasi atteggiamento lascivo e impuro, concetto che il Concilio aveva ribadito tramite l'imposizione a coristi e musicisti di una disciplina rafforzata.[29] Perciò, il protrarsi di una mancanza di chiarezza lasciava adito al fatto che «la musica non è menzionata esplicitamente nel clementino e questo la colloca in una posizione ambigua».[30]

I CONTENUTI

Il patriarca Morosini si dedicò alle visite delle chiese veneziane in un periodo compreso tra il 1645 e il '75 *m.v.*[31] Tali ispezioni non riguardavano esclusivamente le parrocchie, ma si svolgevano con particolare frequenza anche nei monasteri femminili. Oltre all'aspetto sanzionatorio, la reiterazione di raccomandazioni e osservazioni suggerisce che alcune norme e comportamenti venissero puntualmente disattesi.[32]

---

[27] *Synodus veneta*, Venezia, tipografia Pinelliana, 1668, senza paginazione; cfr. l'APPENDICE I, qui alle pp. 67-68.

[28] S. NANNI, *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, Roma, Viella, 2013, p. 12.

[29] Cfr. L. DEL GROSSO DESTRERI, *Sociologia delle musiche. Teorie e modelli di ricerca*, Milano, FrancoAngeli, 2002, p. 208.

[30] *Ivi*, p. 246; cfr. inoltre M. BERTOLINI, *Poesia, musica, censura. Testi italiani del XVI e XVII secolo*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLVI, 2010, pp. 307-335.

[31] Cfr. I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13. Le parrocchie visitate, secondo l'ordine dell'archivio, sono: *21*) S. Maria Maddalena; *22*) S. Felice; *23*) S. Marciliano; *24*) S. Lio; *25*) S. Stae; *26*) S. Giovanni Grisostomo; *27*) S. Maria Mater Domini; *28*) S. Matteo; *29*) S. Sofia; *30*) SS. Apostoli; *31*) S. Paterniano; *32*) S. Provolo; *33)* S. Marcuola; *34*) S. Aponal; *35*) S. Silvestro; 36) S. Giacomo dell'Orio; *37*) S. Moisè; *38*) S. Maria Elisabetta; *39*) S. Samuele; *40*) S. Giuliano; *41*) S. Giovanni Decolà; *42*) S. Geremia; *43*) S. Polo». È assai probabile, come sostiene BENUSSI, *Archivio storico del patriarcato di Venezia* cit., che si tratti di un fondo incompleto, poiché mancano i primi numeri dell'elenco.

[32] Sulle visite patriarcali nei monasteri veneziani, cfr. S. MANTIONI, *Monacazioni forzate e spazi di autoaffermazione femminile. Norma e prassi nel Serenissimo Dominio di età moderna*, Roma, Gangemi, 2017. Interessante

L'adesione al coro

In accordo con quanto espresso nel sinodo, in tutte le parrocchie si cercano riscontri rispetto all'adesione al coro, inteso sia come assemblea sia come gruppo addetto alla musica, e rispetto alle regole.[33]

Frequenti sono le segnalazioni delle assenze, annotate con una doppia finalità: esse costituivano sia una mancanza dai doveri sacerdotali dell'assistere alla liturgia anche quando non si fosse direttamente incaricati di celebrare, sia una trasgressione dall'obbligo di animare la liturgia tramite il coro.[34] Se venivano riscontrate improprietà, le conseguenze erano sovrapponibili a quelle decise dal sinodo e appese nelle sagrestie. Solitamente queste consistevano nella scelta di nuovi individui da aggiungere al coro,[35] nell'obbligo di assumere un maestro di musica che formasse i coristi in maniera più professionale[36] e, infine, nell'applicazione delle sanzioni.[37]

---

constatare come parrocchie e monasteri fossero trattati alla stessa stregua durante le visite, e come le improprietà riscontrate siano del tutto sovrapponibili.

[33] Cfr. I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13: S. Giovanni Battista in Bragora (25 febbraio 1647), S. Maria Maddalena (4 agosto 1647), S. Felice (11 agosto 1647), S. Marziale (15 agosto 1647), S. Stae (19 gennaio 1648 *m.v.*), S. Giovanni Grisostomo (16 febbraio 1648), S. Maria Mater Domini (25 luglio 1648), S. Sofia (6 gennaio 1650 *m.v.*), S. Moisè (23 novembre 1659), S. Giacomo dell'Orio (16 novembre 1659), S. Silvestro (11 agosto 1648), S. Marcuola (17 luglio 1650), S. Provolo (13 luglio 1650), SS. Apostoli (23 gennaio 1650 *m.v.*), S. Paterniano (22 febbraio 1669), S. Zulian (19 luglio 1670), S. M. Elisabetta del Lido (28 luglio 1663), S. Samuel (19 febbraio 1669 *m.v.*), S. Giovanni Decolà (26 maggio 1671), S. Geremia (23 giugno 1672), S. Polo (16 luglio 1675).

[34] Cfr. I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13. Molto spesso i religiosi lamentano di non riuscire a cantare tutte le celebrazioni a causa della scarsa partecipazione dei coristi. Cfr. la visita a S. Giovanni Decolà (senza cartolazione), la cui edizione integrale figura nell'APPENDICE III, qui alla p. 70.

[35] Cfr. I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, S. Maria Maddalena, 4 agosto 1647, senza cartolazione: «Si trovi altro [*sic*!] sostituzione per il coro per il primo prete, che sappia cantare».

[36] *Ivi*, SS. Apostoli, 23 gennaio 1650, senza cartolazione,: «Che quanto prima sii contattato il maestro di canto fermo che debba insegnarlo alli chierici et doverà esser pagato della cassa che paga l'organo dal signor piovano». Per quanto possa sembrare semplice applicare lo stile corretto alle composizioni in canto fermo, il maestro di musica e prelato trevigiano Angelo Pellatis sottolinea la necessità di cambiare stile all'interno della liturgia; cfr. A. PELLATIS, *Compendio facile et utilissimo per imparar le regole del canto fermo*, Venezia, Francesco Bodio, 1667, p. 17: «Li responsorii notturni ricercano voce viva per rompere il sonno alli dormienti. Le antifone ricercano voce dolce e soave. Gl'introiti voce preconia per incitare il popolo al divino offizio. Nelli Alleluia devesi cantare soavemente. Li tratti e graduali si ricerca voce morigerata e pausata, e si deve continuare. Nelli offertorii e communione devesi cantare moderatamente quanto sia possibile». In ogni caso, l'importante è che il canto si mantenga "grave": cfr. G. B. FASOLO, *Annuale che contiene tutto quello che deve far un organista per responder al choro tutto l'anno*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645, *Alli studiosi*, c. [A1]: «Le messe si devono sonare gravi».

[37] Esemplificativo il caso presente nel medesimo fondo riguardante la denuncia effettuata dal sacerdote Marco Corona a S. Geremia il 23 giugno 1672 (cfr. l'APPENDICE IV, qui alle pp. 70-71).

In ciascuna delle visite parrocchiali viene ricordata la necessità di cantare in canto fermo attraverso l'inserimento di una norma espressa tramite una formula fissa: «in tutte le feste di precetto si cantino messa e vespero e si canta in canto fermo», in alcuni casi «che si canti la messa convenevolmente» e che «alli chierici si facci insegnare il canto fermo et quelli che portati avanti con l'età [che non partecipino] si ammoniscano secondo alli decreti generali della visita».[38]

L'insistenza sull'impiego del canto fermo risulta coerente con quanto afferma Giuseppe Frezza Delle Grotte nel suo trattato, in cui non si limita a prescriverne l'uso, ma soprattutto sottolinea la necessità di mantenerne integra la natura. Frezza insiste infatti sul fatto che il canto fermo non debba essere trattato come se fosse canto solistico: ogni deviazione stilistica rischierebbe di snaturarlo. Le osservazioni contenute nelle visite pastorali, che raccomandano l'esecuzione "grave" e "convenevole" delle messe, trovano quindi un riscontro teorico nel principio, ribadito da Frezza, di una prassi sobria e fedele alla tradizione del canto fermo:[39]

> nelle cantilene ecclesiastiche s'abbia a schivar con sommo studio tutto ciò che possa alterarlo o adulterarlo, facendolo comparir travestito (per così dire) da figurato […] È da fuggirsi il trillo troppo frequente, […] il gorgheggiamento nelle cadenze, […] il cantar in falsetto per farsi sentire più degl'altri, […] la soverchia fretta […], il contrapunto.

La raccomandazione del Frezza Delle Grotte in caso di abuso di artifizi nel canto era di rivolgersi all'autoascolto e alla conseguente censura e alla modifica del proprio comportamento.[40]

A ogni raccomandazione riguardante il coro corrispondeva un richiamo al buon comportamento del corista, che rivestiva la doppia funzione di assistente alla liturgia e di cantore:[41]

> Che nell'officiatura del coro siano tutti diligenti e però si pratticherà la puntatura commandata nella visita di monsignor illustrissimo patriarca Moresini […]; per levar nel detto coro ogni causa di contenzione che forse potesse nasciere nelli giorni santi per il cantar de' passii, ordiniamo il suddiacono, overo per ordine di grado quello che sarà più capace.

I riscontri di improprietà erano numerosi; tuttavia, la gran parte delle interrogazioni riporta i medesimi esiti: «Interrogato se dei tutti menghi fatto il debito suo sì nel coro come nell'officiatura delle messe risponde: "A me mi pare che sii ben detto come si vede ognuno v'interviene, si sta con

---

[38] I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, S. Moisè, 23 novembre 1659, senza cartolazione. Frequenti erano, al tempo, le pubblicazioni riguardanti il canto fermo: cfr. PELLATIS, *Compendio facile* cit., e G. FREZZA DELLE GROTTE, *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo*, Padova, stamperia del Seminario, 1698.

[39] FREZZA DELLE GROTTE, *Il cantore ecclesiastico* cit., pp. 111-112.

[40] FREZZA DELLE GROTTE, *Il cantore ecclesiastico* cit., p. 113: «Vorrei finalmente che a proposito degl'accennati vizi ogn'ecclesiastico s'imprimesse nell'animo la censura d'Ugone, *Lib. de claustr. de 12 abusion*, dove parlando de' cantori affettati, così li sindica: "Aliud cantant, quam libri habeant et quanta est levitas vocis, tanta forsitan et mentis: cantant forsitan, ut placeant populo magis, quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis et facis eam, non tuam, sed suam"». Cfr. anche D. TORELLI, *«Cantores inchoent sequentem antiphonam». Canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento*, in *Barocco padano 6*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2010, pp. 219-249.

[41] I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, S. Moisè cit.

modestia"».[42] In alcune parrocchie, specie le più grandi e frequentate, emergono i casi più significativi di criticità: a volte vi è «chi vi sta e chi parte per i suoi affari», oppure «si parla assai in coro, in maniera tale che vedo qualcheduno non sidisfi e vi è bisogno certo di regole e correzioni», oppure ancora «in coro si parla e si spessegha».[43] In altri casi, sono gli stessi maestri di coro a esporsi con dichiarazioni spontanee: «Io maestro di canto ho insegnato solo a quelli che volevano venire».[44] A volte, per evitare gli schiamazzi nel coro, il patriarca si vedeva costretto a rimedi estremi:[45]

Che nell'occasione della messa cantata e vespero si stasse da sacerdoti, si stesse più attenti a divoti offici; siano così rimesse sopra le porte della chiesa per impedir il facile passaggio et alli astanti il rimirar nel campo et in quella calle poco onesta che va al traghetto.

Il repertorio

Ciascuna mutazione di organico o repertorio doveva passare attraverso il patriarca, sebbene non vi fosse stata una recezione ufficiale dell'intervento della congregazione romana o specifica indicazione nei sinodi; si legge, sempre nelle ordinanze generali indirizzate alle parrocchie, che «si accomodaranno li salteri del coro aggiungendovi gli inni de' breviari nuovi».[46]

È possibile affermare, dunque, che il controllo sul repertorio passasse anch'esso attraverso le visite patriarcali e le interrogazioni agli ascritti, e lo stesso accadeva per l'attribuzione degli incarichi musicali nel coro. Spesso il rapporto di subordinazione proprio della gerarchia ecclesiastica non trovava corrispondenza nelle capacità canore, ed era necessario agire con ordinanze patriarcali specifiche:[47]

Ricercati di maggior esplicazione […] diciamo che […] nel caso che s'abbia da cantare il Passio dall'apparato di diacono nel qual caso non essendo capace il diacono titolato di cantare allora s'appari il suddiacono o chi sarà più capace, ma se si farà cantare da altro che non sia degli apparati allora s'osservi quanto le constituzioni predette dispongono.

Il controllo sul repertorio avveniva anche attraverso la stampa, mezzo che manteneva alta l'attenzione nei confronti della moralità e del buon costume.[48] I reportisti, spesso, confrontavano

[42] *Ivi*, b. 13, S. Giovanni in Bragora, 25 febbraio 1647, senza cartolazione.

[43] *Ivi*, b. 13, S. Marziale, 15 agosto 1647, senza cartolazione.

[44] *Ivi*, b. 13, S. Stae, 19 gennaio 1648, senza cartolazione.

[45] *Ivi*, b. 13, SS. Apostoli, 23 gennaio 1650, senza cartolazione.

[46] *Ivi*, b. 13, S. Samuele, 19 febbraio 1669, senza cartolazione.

[47] *Ivi*, b. 13, S. Moisè, 23 novembre 1659, senza cartolazione.

[48] Cfr. I. CONTESOTTO, *Il controllo e la censura nell'opera veneziana nella seconda metà del Seicento (ca. 1670 - 1690)*, Ph.D. diss., Bologna, Università di Bologna, 2024, p. 37: «Anche Sandy Thorburn, pur sottolineando le imprecisioni presenti sia nella *Pallade* che nel lavoro di Selfridge-Field, ritiene che il giornale tardo seicentesco sia uno strumento fondamentale per comprendere *l'air du temps* e poter ipotizzare oltre a un voluto intento pubblicitario, una matrice di controllo e censura».

ciò che accadeva nelle chiese con quanto avveniva nei teatri, mescolando notizie legate al calendario sacro con quelle legate agli intrattenimenti teatrali e, infine, con le feste private:[49]

[…] Lo stesso giorno fu celebrata nella chiesa di S. Marco messa solenne in canto fermo ch'è singolare, e in molte altre chiese fu esposto il Venerabile, e si fece dall'oratorio degl'Incurabili solenne processione di 72 pellegrini e 33 orfani, a' quali diedero i fratelli lautissimo pranzo.

I comportamenti

All'afflusso di popolo che vedeva raggiungere il proprio massimo al momento della musica, alla magnificenza dell'organico corale e strumentale in determinati momenti dell'anno o ai dettagli rispetto al tipo di composizione – i *Te Deum* a S. Marco sono descritti nei «Mercuri» con dovizia di particolari – sono spesso contrapposti fenomeni disturbanti come le risa e gli schiamazzi, ma anche fenomeni giudicati normali, quasi inconsapevoli, come le chiacchiere e i tanti rumori legati agli spostamenti. Badoer riferisce agli inquisitori di Stato, in una riferta datata 16 marzo 1680, che «in detta [chiesa] vi era pocco rispetto e riverenza portata da' nobili, quali facevano gran chiasso e bacano fra loro con riso, accostandosi vicino alle nobildone, baciandosi tra loro in facia, stando vicini alle dette gentildone, guardandole, facendole rider».[50]

La goliardia popolare poteva avere come obiettivo anche un uso improprio dei beni delle parrocchie e degli strumenti musicali, come accade nella chiesa di S. Giovanni Battista in Bragora, in cui il reverendo Sylvester Barbetta segnala al patriarca una tradizione disdicevole legata all'organo durante l'Epifania: «Nella benedizion dell'acqua si costuma da' secolari il mandar giù una colomba dall'organo all'acqua che cagiona, oltre il riso, anco danno al detto organo per la quantità de acque che vi concorre».[51]

Il controllo sulla moralità di cantori e musicisti, invece, rimaneva territorio di giurisdizione mista: se ne occupavano contemporaneamente la Chiesa attraverso le continue visite alle parrocchie e le magistrature della Repubblica per mezzo dello spionaggio e delle gazzette, che riportavano i dettagli più scandalosi e pruriginosi legati alle celebrazioni.[52]

---

[49] I-Vnm, It. VI, 477 (= 12121), 29 febbraio 1699 *m.v.* L'attenzione nei confronti di S. Marco, all'interno dei «Mercuri», era costante; si noti, tuttavia, che la cappella ducale non era soggetta alle medesime restrizioni e ai controlli cui erano sottoposte le altre chiese parrocchiali, poiché considerata un luogo di rappresentanza anche politica del doge; cfr. CONTESOTTO, *Il controllo e la censura nell'opera veneziana* cit., pp. 96-97.

[50] I-Vas, Inquisitori di Stato, b. 566, 24 novembre 1672.

[51] I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, S. Giovanni Battista in Bragora, 25 febbraio 1647 (*Intervista al reverendo Sylvester Barbetta*).

[52] In seguito alla visita alla parrocchia di S. Geremia (cfr. l'APPENDICE IV), si segnalano alla Bestemmia: «Il signor pievano per i comportamenti scorretti. Il prete Giovanni Battista Finci per gioco. Il prete Marco Corona per gioco di carte. Il Busa per donne, ballo, mancata maschera nel periodo di carnevale. Il sudiacono per deflorazione di donne. Al prete Marco Pinari per frequentare i magazeni. Al prete Anzolo Fiocco per aver preso parte a un ballo pubblico».

Gli spazi interni

L'afflusso copioso di popolo, previsto in concomitanza della *musica grande*, creava ai musicisti non pochi problemi: le cappelle erano occupate da fedeli (segnalazione di Fossali a proposito della Cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo) e ci si trovava nella condizione di dover riorganizzare spazi e disposizioni all'ultimo minuto, come accadde, secondo il referente, nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo il 12 dicembre 1672. La questione si ripropose in maniera sistematica, poiché i «Mercuri» riportarono un episodio analogo datato quindici anni dopo:[53]

La chiesa di SS. Giovanni e Paolo fu apparata tutta di legno con superbo catafalco ornato […] [L'antica usanza] è di lasciar prendere parte del spoglio d'esse candele del catafalco alla plebe ma questa temeraria non lasciò avvicinare il duce sul catafalco, ove vi erano musici, che uomini a rapire le cere, gli apparati et tutto ciò che poteva, fu sì grande il disordine che rimasero feriti alcuni frati.

Anche nella chiesa di S. Samuele, il 19 febbraio 1669, si segnalava una problematica relativa agli spazi e alla necessaria riorganizzazione: «in detta chiesa vi è una scola di San Fioriano, ma non ha altar proprio, ma quando cantan messa pongono sopra un altare un'imagine del santo causando scompigli».[54]

Alle volte il posizionamento del coro metteva in difficoltà l'organizzazione degli spazi interni alla chiesa. Il 16 luglio 1675 a S. Polo don Felice Carretto, secondo prete titolato, racconta:[55]

Aggiongo al mio essame la novità […] non già praticata di far portare nelle solennità di Santo Natale e Pasqua il Santissimo all'altare maggior vicino alla sagrestia, deve chi li tocca per celebrare la messa, pena grande ramarico per le confusioni che si vedono e in quella capella declinata al coro per buon numero di figlioli che sono per cavar grazia.

Lo stesso problema viene riscontrato nelle messe con afflusso straordinario di popolo: «Erano in tanto numero i cantori che il palco, e per le voci e per gl'instrumenti in duplicato giro, occupava la metà di quella chiesa».[56]

Giurisdizione mista

In accordo con quanto raccontato dai referenti, siano essi i religiosi interrogati dal patriarca o le spie retribuite dalla Repubblica, le chiese nel Seicento erano spazi fisici in continua evoluzione: è il patriarca stesso a ordinare, più volte durante l'anno, gli spostamenti del coro e degli strumentisti, il restauro e la dipintura delle cappelle, l'acquisto di tappeti o catafalchi per rendere la fruizione della celebrazione, musica compresa, più efficace.

---

[53] I-Vnm, It. VI, 465 (=12109), 3 aprile 1688, c. 113*r*.

[54] I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Visite pastorali, b. 13, S. Paterniano, 22 febbraio 1669, senza cartolazione.

[55] *Ivi*, b. 13, S. Polo, 16 luglio 1675, senza cartolazione; per l'edizione del testo relativo alla visita, cfr. l'APPENDICE II, qui alle pp. 68-69.

[56] E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 210.

Un ulteriore punto di contatto tra il controllo svolto dalla Repubblica e quello svolto dalla Chiesa riguardava i contatti tra patrizi e dignitari, in particolar modo la vicinanza tra patrizi e ambasciatori francesi. I «Mercuri» segnalano con cura tutti i nomi di coloro che partecipavano alle messe, specie, naturalmente, i personaggi più in vista: «Il duca, signor nunzio e l'ambasciatore di Francia si portarono alla chiesa di S. Maria Formosa».[57] Su questi aspetti vi era collaborazione tra Repubblica e Chiesa; lo testimoniano le numerose segnalazioni che raccontano il passaggio di informazioni tra patriarcato e organi di controllo della Serenissima. Accadde, per esempio, che durante una visita a S. Geremia, il 23 giugno 1672, il prete Giovan Battista Finci fosse stato segnalato da più parti per questioni di gioco e che il patriarca avesse inoltrato la questione alla Bestemmia, magistratura competente in materia di gioco d'azzardo.[58]

Un ultimo cenno deve necessariamente essere riservato ai riscontri di comportamenti poco consoni da parte dei sacerdoti: le visite patriarcali erano lo strumento utile a raccogliere informazioni ma, di nuovo, non a compiere azioni censorie. Una lunga raccolta di testimonianze nella parrocchia di S. Polo avrebbe condotto ad accertare come il primo prete della parrocchia mantenesse a spese della chiesa una propria famiglia clandestina. Curiosamente, tutte le testimonianze segnalano come le figlie del prete fossero state introdotte allo studio della musica e che il padre, forte della propria posizione di potere all'interno della parrocchia, le avesse introdotte in chiesa per esercitare il mestiere di musiciste sotto compenso. Anche in questo caso, le pene dal punto di vista civile sarebbero state esercitate dalla Bestemmia.[59]

Conclusioni

I momenti riservati alla musica all'interno della liturgia veneziana di fine Seicento erano un mezzo attraverso cui educare i fedeli, ma anche competere, tra parrocchie e tra corporazioni, oltre che un mezzo ideale per esibire la potenza e la magnificenza della Repubblica. L'afflusso di nobili, stranieri e popolo rendeva lo spazio interno alle chiese mutevole e costringeva i musicisti a fare i conti con il calendario religioso, in base al quale l'organico strumentale cambiava, così come gli spazi riservati alla performatività.

Se è vero che non sopravvive alcun documento che attesti la recezione delle indicazioni rispetto al contenimento della musica, questo viene costantemente richiamato durante le visite pastorali.

Essendo la chiesa un luogo in cui si stringevano relazioni, coloro che partecipavano alla liturgia erano controllati e, in particolare, erano registrati e monitorati risa e schiamazzi, che tuttavia descrivono un quadro di "normalità" in cui parlare e spostarsi durante le funzioni e la musica erano gesti socialmente accettati. Se però questi atti erano perpetrati da religiosi, essi venivano sanzionati dalla Chiesa; se invece si trattava di laici, se ne occupavano rispettivamente inquisitori di Stato o esecutori contro la bestemmia.

Il controllo riguardava, oltre i costumi, anche i compensi e le donazioni; il sistema prevedeva quattro livelli di indagine: tramite registri visionati durante le visite patriarcali, per mezzo delle spie della Serenissima, grazie alle segnalazioni anonime (Monteverdi, qualche anno prima, rimase vittima

[57] I-Vnm, It. VI, 470 (=12114), 7 febbraio 1692 *m.v.*, c. 108*r*.

[58] Cfr. S. Geremia cit.

[59] *Ivi*; visita a S. Polo cit.

di un biglietto inserito nelle bocche delle denunce in cui lo si accusava di essere un bestemmiatore)[60] e per mezzo della stampa, sempre alla ricerca di notizie scandalose da riportare ai propri lettori.

Alla luce di queste informazioni, è dunque importante imparare a leggere il fenomeno musicale legato alla liturgia non solo come corredo alle celebrazioni, ma anche come manifestazione culturale, figlia di un periodo in cui gli interessi economici e le relazioni politiche avevano notevole influenza sulla stessa, di estrema complessità, ben lungi dall'essere dipanata e compresa nella propria interezza.

APPENDICE I

Passi relativi alla musica presenti nei sinodi

SYNODVS / DIAECESANA / VENETA / *Ab Illustriss. & Reverendiss. in Christo Patre, & D. D.* / IO: FRANCISCO / MAVROCENO / Miseratione Diuina Patriarcha Venetiarum, / Dalmatiaeq; Primate, &c. / *Celebrata diebus* 17. 18. *&* 19. *Mensis Iunij* 1653. / ACCESSERVNT / *Decreta Generalia Visitationis eius Patriarchalis, cum alijs / Decretis, & Instructionibus pro Visitatoribus, Com- / cionatoribus, & Missae Caeremoniis.* / [marca editoriale] / VENETIIS, M. DC. LXVIII. / Ex Typographia Pinelliana. / *Superiorum permissu, & Priuilegio.*

pp. 36-37:

Et li titolati tutti negl'obblighi di messe dovuti per loro fondazione e consuetudini delle chiese per li titoli sodisfacciano senza ricever oblighi d'altre mansionarie, in conformità dell'editto de' nostri precessori (dì 10 ottobre 1625), dovendosi nella visita particolare delle chiese mostrarsi a noi ciò che si avesse in contrario doppo detto editto per farvi la dovuta considerazione.

Interveniranno tutti li beneficiari e ascritti nelle chiese alle messe cantate, vesperi, littanie, processioni et altri divini officii, e si pontaranno gl'absenti e non interessenti da piovani o sacrestani di loro ordine in libro particolare, da presentarsi nella cancellaria nostra insieme col libro delle messe ogni mese per vedersi; et ciò in esecuzione delle dette constituzioni et editto dell'eminentissimo e reverendissimo signor cardinal Cornaro, nostro precessore (dì 4 novembre 1638) già stampato e affisso alle sacrestie, a' quali s'abbi relazione.

In esecuzione di che commandiamo che la pena delli interessenti sia ne' giorni festivi per ciascun officio soldi 10, ne' giorni feriali soldi 6, nelle domeniche di quadragesima, di advento, di festa con ottava e di prima classe per ciascun officio soldi 12. Si dimidiarà la pena a quelli che veniranno alla messa doppo la prima orazione et al vespero doppo il primo salmo, o che partiranno avanti il fine senza licenza del reverendissimo piovano o, in sua absenza, del superiore nel coro. Quelli che obligati non cantaranno la messa saranno puntati lire tre li giorni feriali e lire quattro la festa, da darsi l'elemosina a chi sodisfarà, et il resto da applicarsi come segue; moderando ogn'altro ordine nostro con li presenti, da osservarsi precisamente.

SYNODVS / DIAECESANA / VENETA SECVNDA, / *Ab Illustriss. & Reverendiss. in Christo Patre, & D. D.* / IO: FRANCISCO / MAVROCENO / Miseratione Diuina Patriarcha Venetiarum, / Dalmatiaeq; Primate, &c. / *Celebrata diebus* 18. 19. *&* 20. *Mensis Aprilis* 1667. / ACCESSERVNT / *Constitutio Pij Papa V.*

[60] Cfr. I-Vas, Inquisitori di Stato, b. 643, senza cartolazione, citato in J. E. GLIXON, *Was Monteverdi a Traitor?*, «Music & Letters», LXXII, 1991, pp. 404-406.

de Medicis, & Series opinionum / damnatarum à Sacra Suprema Congregatione Sanctis- / simae Inquisitionis Almae Vrbis, sub diebus 24. *Septembris* 1665. *&* 18 *Martij 1666.*/ VENETIIS, M. DC. LXVIII. / Ex Typographia Pinelliana. / *Superiorum permissu, & Priuilegio.*

senza paginazione: *De divinis officiis celebrandis*

In parochialibus et collegiatis ecclesiis nostris, quas fere episcopalis alias nuncuparunt visitatores apostolici, sicuri ait in decretis suis eminentissimus Fridericus Tituli S. Marci S.R.E. presbyter cardinalis Cornelius patriarcha praedecessor noster, ut divinis officiis rite, recteque persolvendis non desint ecclesiastici, haec praecipue iterum nos quoque ducimus praecipienda, atque adeo mandamus.

Ut missae conventuales, et vesperae statutis horis, et fecundum varietatem temporum convenientibus celebrantur et cantentur.

Cantentur a presbyteris titulatis per turnum; etenim minime aequum est, ut eo titulo gaudeant, eiusque fructus percipiant, et quod est ipsius tituli proprium, et praecipuum munus omittant. Ita etiam vesperae, sicuti universalis nostrarum ecclesiarum usus, et consuetudo semper fuit.

[…]

Absentium autem emolmenta iis accrescant, qui choro et officiis intersunt, nisi ex conditionibus institutionum eorum officiorum, aut constitutionibus ecclesiarum per nos, aut praedecessores nostros approbatis, vel decretis, aut sententiis secutis, vel quae sequerentur, ea ipsa emulumenta fabricae, aut alteri cuipiam debeant contingere.

pp. 115-116: *Innovatio, approbatio et confirmatio omnium constitutionum antiquarum et novarum*

In choro devotio et silentium servetur, maxime cum saecolaribus. Vitentur omnino contentiones, et odia. E choro nullus discedat, absque plebani licentia.

Curent diligenter ut in choro devotio et silentium servetur: nec inde quisque recedat, nisi petita licentia a suo plebano. Audeat nemo colloqui in choro cum saecularibus iurgiis contendere; contumelia quem piam afficere; discordias seminare, nutrire odium. Vivat quisque quiete et pacifice, ut decet veros clericos. Nos enim rebelles et contumaces ac delinquentes contra nostra constitutionem mulctabimus, pecuniaria poena, et exilio ab ecclesia arbitrio nostro; cum applicatione omniu fructuum et redituum, durante exilio, fabricae ecclesiae, vel pauperibus; aut aliter, ut magis nobis expedire visum fuerit; ad compescendam malignorum temeritatem et conservandam pacem et concordia in ecclesiis iurisdictioni nostrae subiectis.

Senza paginazione: [prescrizioni liturgiche *De celebratione missarum*, con un elenco rubricato di divieti e obblighi]

Cantare sedendo non licet, et quae circa quando cantatur, De celebratione missarum.

Clerici stantes et non sedentes cantare debent.

Quando cantatur introitus, Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Alleluia, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Communio, responsoria et versiculi et quicquid aliud cantatur tam in diurno officio quam nocturno, debeant omnes clerici cantare stantes et non sedentes, et servatis omnibus quae circa talia statuit concilium.

Horae canonicae, officium Beatae Mariae Virginis et defunctorum ab omnibus cantetur, vel legatur in choro pro temporis qualitate: et quibus temporibus defunctorum officium dicatur, cum novem lectiones non dicuntur, et quomodo.

Cantilenae prohibentur in epistolis, evangeliis et praefationibus missarum, et tacite a divinis omnibus removentur, quibusdam exceptis, et paena capite "Cum melodiae", De celebratione missarum.

Motteti qui permittantur in solenniis missarum et qui non, capite "In primis", De celebratione missarum.

SYNODVS / VENETA / *Ab Illustriss. & Reverendiss. in Christo Patre, & D. D.* / LAURENTIO PRIOLO / PATRIARCHA VENETIARUM, / Dalmatiaeque; Primate, secundo anno / fui Patriarchatus celebrata./

Diebus 9. 19. 11. Septembris, M. D. XCII. / SANCTISS. D. N. CLEMENTE OCTAVO. / Pontifice Maximo Sedente. / VENETIIS, M. DC. LXVIII. / Ex Typographia Pinelliana. / *Superiorum permissu, & Priuilegio.*

senza paginazione: *Ex synodo Marci Lando episcopi castellani*
Canonici in choro stent, et capitulariter incedant cum zanfarda et cotta paena excommunicationis: alii vero clerici in choro suarum ecclesiarum cum cotta poena solidorum decem.
Item, quod canonici ecclesiae castellanae, et alii in dignitatibus constituti in dicta ecclesia, dum missa et divinu officium celebratur, non ingrediantur chorum absque bireto, almuzia, sive zanfarda et cotta.

p. 23: *Ex eisdem constitutionibus*
Item ordinamus ad honorem BB. Marci, Hermanni et Fortunati ut de ipsis memoria fiat in ferialibus officiis tam in matutinis, quam in vesperis. Statuimus etiam; ut in omnibus ecclesiis maxime plebium nostrarum singulis diebus hora competenti cantetur missa, et ante ipsius decantationem semper legantur horae canonicae maxime diebus ferialibus: diebus vero sestius cantentur hoc modo, videlicet: tertia ante missam; et sexta legatur post missam: nona vero immediate dicatur ante vesperas et postea vesperae decantentur.

CONSTITVTIONES. / ET PRIVILEGIA / PATRIARCHATVS. / ET CLERI VENETIARVM. / *Illustrissimi, ac Reuerendissimi D. D.* / IOANNIS TRIVISANI / IVRIS VTRIVSQUE DOCT. / *Patriarchae Venetiarum, Dalmatiaeque / Primatis, &c.* / IVSSV EDITA. / [marca editoriale] / VENETIIS, M. DC. LXVIII. / Ex Typographia Pinelliana. / *Superiorum permissu, & Priuilegio.*

p. 36:
Nelle chiese parochiali collegiate, niuna eccettuata, si canti la messa grande con il vespero et compieta tutte le domeniche e feste; e nelle chiese non collegiate per mancamento di clero si osservino le consuetudini di esse, sì come vogliamo si osservino le consuetudini di molte chiese collegiate, dove è uso lodevole di ciò fare cotidianamente.
[…]
Interveniranno tutti li beneficiati et ascritti nelle chiese alle messe cantate, vesperi, littanie, processioni e altri divini officii; e si pontaranno gl'absenti et non interessenti da piovani o sacrestani di loro ordine in libro particolare da presentarsi nella cancellaria nostra.

p. 38:
Li reverendissimi piovani et altri capi delle chiese, come padri constituiti dal Signore a loro chierici, procureranno con ogni carità d'educarli nel santo timor di Dio principalmente facendogli recitare l'officio della Madonna ogni giorno; confessare et communicare ogni prima domenica di mese, oltre le feste principali; communicandoli essi piovani unitamente di mano propria. Gli assisteranno per la necessaria disciplina ne' religiosi costumi et virtù ecclesiastiche, sì di lettere, come di canto.

APPENDICE II

Visita a S. Polo
(I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, b. 13,
e Visite pastorali, 16 luglio 1675, senza cartolazione)

[Relazione del piovano:]
[…] È notorio a tutta la contrada che le due sono figlie del piovano, le tiene sempre in casa sua, le fa amaestrare nella gramatica, canto e lingua francese e tedesca da pre' Zuanne Broccon sostituto del reverendo

pre' Filippo, e la todesca da un prete di monsignor eletto, officia in chiesa et a dipingere da don Valerio, sta in casa del Rossetti, giovine di chiesa […] e dal pre' Angelo Caputo per insegnar a Meneghina a cantare.
[Interrogano poi Francesco Finetti, diacono:]
[…] Publicamente si dice che dette putte siano figlie di detto signor piovano, avute co' detta donna e chi vede la maggiore dirà che assomiglia ad esso signor piovano. Le fa amaestrare nel canto e suono da un tal don Angelo Vitali di monsignor illustrissimo eletto.
Interrogano Pietro Dolfini:
Servo la chiesa di San Polo e come sacerdote servo in coro alla messa grande e vesperi tutte le feste di precetto e qualche altro giorno dei santi di devozione. Ho servito anche la medesima per organista circa 16 anni et da 4 anni non servo più perché ha parso al signor pievano privarmi, stante che fattomi intendere che volevo saper in che fosse impiegato il salario che avevo de 18 anni quasi lasciavo per più meritare da impiegarsi in servizio de la chiesa e fabrica, lui signor piovano non ha voluto, pretendendo lui scoder il danaro e far quanto si faceva come in effettivo ha fatto in 4 in 5 ani circa che ha scosso li ducati 18 annui dalla scola del medesimo.
Interrogato se ogn'uno attende al suo obligo di coro.
Riferisce […] il signor piovano il più delle volte manca nelle feste principali, né sapevo fosse inpedito legitimamente; circa le mansioni non so se siino puntualmente officiate, perché non ho veduto in sagrestia la cartella, però ben che vi sono stati de' mancamenti circa le officiature […]
Padre Antonio Doria de' Frari e l'aveva obligato ad insegnar il canto ad una putta che tiene in casa […] Li fa insegnar musica, grammatica, dipinger, oltre il solito farsi dalle putte et la fa andar in ca' Emo a cantar che mi trovai fronte questo anni con che andai con pre' Tomaso Broccho giovine di chiesa a benedir le case. La fa sentir in casa da musici e lei anco sona la spinetta et già circa 20 giorni ho inteso dal chierico Zuane Zara di chiesa che s'abbi fatta sonar in organo in tempo di messa o vespero […] e nel qual tempo è stata detta Angela in casa del signor piovano un mese e mezo e io ero mandato sempre su e giù a tor da mangiare, perché lui faceva tutto quel lei comandava, andavano travestiti all'opera, con la putta maggiore. […] Fa amaestrar dette puttelle, e massime la grande nel canto, sonar, ballar, lingua todesca o francese, dissegnar teste et altro; la conduce a casa de nobil donne per cantar e sonar e massime dalla nobildonna Laura Morosini accompagnandola lui sotto titolo di nozze; l'ha fatta sonar in organo a vespero che l'ho vista e la mostra e predica a tutti come bella e sapiente, e lui li ha insegnato la gramatica e logica se bene se ne prende giocca la gente che s'intende perché non ne sa […]
Interrogato Iacobus Carrara, chierico:
[…] Le due figlie che tiene in casa il signor piovano una si chiama Meneghina, se ben lui la chiama Regina, d'anni circa 6 in 7 e l'altra Zannetta d'anni circa 4 non so ove siano state battezate, la maggior assomiglia in tutto il signor piovano, la fa amaestrar a cantar, a sonar, dissegnar, ballar, sonar di chitara, la lingua francese, e lui li ha insegnato la gramatica e logica, se bene di niuna di dette cose non ne sa far una strazza; ha dato una mansionaria ad un pre' de' Frari per insegnar a sonar e a cantar a detta Meneghina a quale insegnorno anco un tal don Angelo Vitali che pur continua a cantar e sonar, officiando una mansionaria datali dal signor piovano e quando esse puttelle non imparavano li dava de' cavalli alzandoli le vesti a carne nuda e io una volta le tenni a cavallo, e si dà con una disciplina di carta bergamina […] vedendo che stavano tutti e tre sonando ognuno il subiotto e cantando insieme […] Conduce le puttelle ne le case e fa sonar e cantar detta Meneghina, che anco una volta, mandato io in organo dal signor prior, li assistii a sonar al vespero, con anco il suo maestro forestiero che stava col signor duca di Nivers.
[Sotto, Piero Polatelli:]
[…] e dice di volerle mandare a la corte de l'imperator per campar con la servitù.
Andrea Bergamen, regens S. Silvestri:
Ha avuto due figlie da detta donna, a' quali con scandalo de tutti fa insegnar a sonar, cantar et altro, e publicamente se ne vanagloria delle lor bellezze, le virtù, se bene dice che sono sue nezze, e chi le ha viste ho sentito dir che assomiglino a lui.

APPENDICE III

Visita a S. Giovanni Decolà
(I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, b. 13,
e Visite pastorali, 26 maggio 1671, senza cartolazione)

Interrogato se si cantano le messe e vesperi in conformità de' decreti patriarcali e ordini.
Reverendo: Non si canta la messa ogni festa ma solamente nelle feste, perché siamo pochi per il coro e abbiamo solamente quattro messe, cioè, la mia, quella del prete aitante, il diacono, per il Rondolin, al quale io contribuisco qualche cosa acciò celebri di festa in cambio di giorno feriale.
Il suddetto prete quasi mai viene al vespero che si canta ogni festa, né fa il suo debito in dir le messe la festa da un mese e mezo particolarmente 7 [*scil.*, giorni] in qua, perché è stato sospeso per debiti civili.
Interrogato Petrus Damiani, prete:
Riferisce: Inoltre son obbligato al coro per le messe cantate e vesperi et altre fonzioni solite della chiesa. Quanto alle messe cantate, non posso dir d'intervenire perché a pena si cantano le feste et li vesperi si cantano [*sic*!], ma alle volte non vado a ora per star lontan.
Interrogato il pievano [su Damiani]:
Il detto prete è sospeso e qualche giorno diffettivo, fa però dir messa tutte le feste et nell'officiatura del coro è diffettivo.
Interrogato il diacono, riferisce:
Il prete è un poco negligente nell'officiatura del coro, nel resto ogiuno fa il debito suo […] Vi sono poche messe, cioè 3 in 4 la festa e perciò si canta messa solamente le feste principali, che nel resto si canterebbe più spesso.
Interrogato Carolus Sabatrese, acolito:
De si cantasse messa più spesso starebbe bene, ma non si può perché sono tre o 4 sole messe in giorno festivo.

APPENDICE IV

Visita a S. Geremia
(I-Vasp, Curia patriarcale di Venezia, Archivio segreto, b. 13,
e Visite pastorali, 23 giugno 1672, senza cartolazione)

Interrogato il pre' Marco Corona:
Riferisce: Con tutto il spirito La supplico […] della Sua protezione, perché sia cavato da scandali e accidenti che giornalmente nella mia chiesa accadono, e supplicar come faccio io umilissimamente l'illustrissimo e reverendissimo patriarca a rettificarli con suoi decreti penali, altrimente quelli pretti che sono il diacono et suddiacono no obidirano.
Sono sallariati dalle monache di Santa Lucia il suddiacono padre Francesco Gagliardo e il diacono [a margine: condannato un ano per la biastema per una putta et ha seco una figlia] Zuanne Busa per servir al coro e di continuo e le feste principali lassano la loro chiesa e vano a Santa Lucia – insto che l'illustrissimo e reverendissimo patriarca termini che debbano servir la chiesa di San Gieremia loro madre et lasciar il coro di S. Lucia.

Le dichiarazioni del sacerdote sono coadiuvate da quelle di altri testimoni; il plebano Donato Bontempo afferma: «In 65 anni che servo la Chiesa mai più è stata così mal servita e officiata come adesso, perché quasi tutti cominciando dal signor pievano sino al sudetto vengono quando vogliono; e così fanno anco li gioveni, e se io dico qualche cosa come più vecchio, tanto a' titolati quanto a' gioveni, mi rispondono voler venir quando vogliono; e dopo che fu decretato che la messa grande si cantasse dopo la predica, ordinariamente vi si trovano pochissimi in coro al tempo di detta messa».
Nonostante un tentativo di difesa da parte degli assenti, questa fu la decisione finale del patriarca:

Che il pievano, titolati e così anco gl'altri sacerdoti e chierici debbano intervenire con pontualità agl'offici divini e misse cantate, assistendovi con dovuta modestia; dovendo dal pievano assintarsi uno d'essi sacerdoti titolati o intervenienti quale abbia la direzione de' chierici nel coro distribuendo loro l'officio che respettivamente dovranno essercitare in ciascuna funzione sotto le pene come nelli decreti generali della visita e altre ad arbitrio.
Inoltre: che il diacono e suddiacono titolati e *pro tempore* debbano prontamente essercitare l'officio loro apparandosi alle misse cantate tanto quando si cantano dal pievano, quanto quando sono cantate da preti titolati, sotto penna dell'ammissione degl'utili di loro titoli et altre pene ad arbitrio.

Pianista e direttrice di coro, ILARIA CONTESOTTO si è laureata in Scienze ambientali con una tesi sullo studio del paesaggio sonoro e si è abilitata all'insegnamento della musica all'Università VIU di Valencia. Inoltre, si è addottorata nell'Università di Bologna con una dissertazione dal titolo *Il controllo e la censura nell'opera veneziana nella seconda metà del Seicento*. Nel 2019 è risultata vincitrice della borsa di ricerca intitolata a Luigi ed Eleonora Ronga dell'Accademia Nazionale dei Lincei, e nel 2023 si è aggiudicata il premio internazionale di Musicologia "Padre Albino Varotti" promosso da Officina San Francesco Bologna.

A pianist and choir director, ILARIA CONTESOTTO graduated in Environmental Sciences with a thesis on the study of soundscapes and gained her certificate to teach music at the VIU University of Valencia. She also earned a doctorate at the University of Bologna with a dissertation entitled *Il controllo e la censura nell'opera veneziana nella seconda metà del Seicento*. In 2019, she was awarded the Luigi and Eleonora Ronga research grant by the Accademia Nazionale dei Lincei, and in 2023 she won the "Padre Albino Varotti" international musicology prize awarded by Officina San Francesco Bologna.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8466

GABRIELE TASCHETTI*
Università di Padova

LA MUSICA DELLA VENERANDA COMPAGNIA DEL SANTISSIMO ROSARIO DI PAVIA TRA CINQUE E SEICENTO

RIASSUNTO – La Veneranda Compagnia del Rosario di Pavia, istituita nel 1574 nella chiesa dei Domenicani di S. Tommaso apostolo, fu una delle principali casse di risonanza del sentimento religioso cittadino nell'età moderna. Una parte dei documenti della Compagnia, oggi conservati nell'Archivio Storico Civico di Pavia, illustra alcuni dettagli legati alle esecuzioni musicali che accompagnavano le principali celebrazioni. Gli obblighi dei musicisti testimoniati in alcuni contratti datati fra il 1595 e il 1636 restituiscono un ricco calendario che raggiungeva il numero di circa 145 esecuzioni pubbliche all'anno. Fra queste, spiccano le ricorrenze legate alla festa del Rosario e due feste introdotte nel 1577 e nel 1630 come voto alla Madonna per allontanare la peste dalla città. I nomi dei musicisti coinvolti, alcuni dei quali già noti, rientrano in quel vivace tessuto che connetteva le istituzioni musicali presenti in tutta l'area lombardo-padana.

PAROLE-CHIAVE: musica sacra; Pavia; Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario; cappella musicale

The music of the "Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia" from the end of the 16th century to the first decades of the 17th century in the documents of the Archivio Storico Civico

ABSTRACT – The Veneranda Compagnia del Rosario di Pavia, established in 1574 at the Dominican church of St Thomas, played a significant role in fostering religious devotion in the city during the Early Modern period. A portion of the company's records, now preserved in Pavia's Archivio Storico Civico, provides insight into the musical performances that accompanied its main celebrations. Contracts from 1595 to 1636 reveal a rich calendar of events, totalling approximately 145 public performances per year. Notable occasions included the feast of the Rosary and two additional feasts instituted in 1577 and 1630 as votive offerings to Mary, seeking protection from plague. The musicians involved, some already familiar names, were part of a vibrant network that linked musical institutions across the Lombard-Po Valley region.

KEYWORDS: sacred music; Pavia; Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario; music chapel

* ✉ gabriele.taschetti@unipd.it; https://orcid.org/0000-0003-3268-0912

Copyright © 2025 Gabriele Taschetti
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

La vittoria marittima delle forze cristiane contro la flotta turca nella storica battaglia di Lepanto del 7 ottobre 1571, avvenuta sotto il pontificato del papa domenicano san Pio V (1504-1572), venne da subito associata all'intercessione della Vergine Maria.[1] La portata di questo avvenimento fu tale che il successivo papa, Gregorio XIII (1501-1585), istituì con la bolla *Monet apostolus* del 1° aprile 1573 la festa del Santo Rosario, da celebrarsi ogni anno nella prima domenica di ottobre.[2] Il testo della bolla, ricordando come nel giorno della vittoria le confraternite intitolate al Rosario avanzassero in processione offrendo preghiere a Dio nella maniera istituita da san Domenico «quod rosarium seu psalterium Beatissimae Virginis Mariae nuncupatur», stabiliva che ogni prima domenica di ottobre, «per universi orbis partes», in ogni chiesa dotata di un altare o di una cappella del Rosario venisse celebrata una messa con rito doppio maggiore, e che in quello stesso giorno si recitasse l'ufficio della Beata Vergine.[3] È sulla scia di questo nuovo impulso alla devozione mariana che, nell'ultimo quarto del Cinquecento, sorsero nuove confraternite del Rosario. Anche a Pavia, come in altri centri lombardi,[4] fu fondata nel 1574 una nuova Compagnia del Rosario, con sede nella chiesa domenicana di S. Tommaso apostolo.[5]

I documenti della Compagnia del Santissimo Rosario conservati nell'Archivio Storico Civico di Pavia

L'archivio della Compagnia non è più conservato nel suo assetto originale, il che ne rende complesso lo studio. Fra i primi a occuparsi della confraternita vi fu il sacerdote pavese Rodolfo Majocchi, autore nel 1895 di una monografia dedicata al patrimonio artistico della chiesa e del

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente articolo: I-PAVasc = Pavia, Archivio Storico Civico; I-PAVasd = Pavia, Archivio Storico Diocesano.

[1] Cfr. A. BARBERO, *Lepanto: la battaglia dei tre imperi*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

[2] Cfr. B. MONDIN, "voce" *Gregorio XIII*, in *Dizionario enciclopedico dei papi. Storia e insegnamenti*, Roma, Città nuova, 1995, pp. 346-352.

[3] Cfr. *Magnum bullarium romanum a beato Leone Magno usque ad S. D. N. Benedictum XIV*, t. II: *A Pio IV ad Innocentium IX*, Luxembourg, Henri-Albert Gosse - Societé bibliophile & typographique, 1742, pp. 399-400: 400.

[4] Si ricordano, a titolo di esempio, la confraternita sorta nel 1571 nel Duomo di Milano su iniziativa di san Carlo Borromeo, o quella fondata nel 1587 a Cremona nella chiesa di S. Domenico. Cfr. M. L. GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario. L'istituzione della Compagnia del Rosario eretta da san Carlo e l'edizione italiana figurata del 1583 delle "Rosariae preces" di Bartolomeo Scalvo*, in *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande riforma". Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzi e D. Zardin, Milano, Credito artigiano, 1997, pp. 185-216; N. WARD NEILSON, *Documenti per la cappella del Santissimo Rosario in San Domenico a Cremona*, «Paragone», XXXVIII, novembre 1987, pp. 69-84.

[5] Nel Duomo di Pavia era già attiva una confraternita del Rosario. Fondata nel 1525, la sua attività si estinse nel 1575. Cfr. S. CIBOLINI, *La Compagnia del Rosario nel Duomo di Pavia e la pala di Bernardino Gatti*, «Arte lombarda», n.s., CXCIX, 2007, pp. 75-79.

convento di S. Tommaso.[6] Majocchi poté esaminare una parte delle carte dell'archivio della Compagnia all'epoca conservate nella chiesa del Gesù, poi demolita negli anni Venti del Novecento.[7] In un numero del 1934 del periodico «Ticinum» comparve un articolo a firma di Giacomo Franchi che offriva il primo resoconto sull'attività musicale legata a tale istituzione.[8] Franchi non cita le proprie fonti, ma le notizie riportate corrispondono in parte con quelle già segnalate da Majocchi, mentre altre informazioni derivano con ogni evidenza da un ulteriore gruppo di documenti della Compagnia. Si tratta, nella fattispecie, del materiale oggi consultabile nell'Archivio Storico Civico di Pavia all'interno del fondo Archivio della Società per la conservazione dei monumenti dell'arte cristiana, già Compagnia della Beata Vergine del Santissimo Rosario.[9] È in particolare su quest'ultimo gruppo di documenti che si basa il contenuto del presente articolo.[10] Le testimonianze più antiche sono raccolte in due fascicoli ("Atti costitutivi" e "Contratti per cerimonie sacre"), entrambi formati da serie incomplete di documenti, con alcune lacune nella numerazione progressiva originaria. È dunque probabile che, nel tempo, l'archivio della Compagnia sia stato smembrato e diviso fra diverse istituzioni, non senza probabili dispersioni.[11] In epoca più recente la storica dell'arte Alessandra Casati ha ripercorso le fasi dell'erezione della cappella del Rosario in S. Tommaso sulla

[6] Cfr. R. MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento di S. Tommaso in Pavia*, Pavia, Artigianelli, 1895. Per la storia della Compagnia si vedano in particolare le pp. 84-106, 122-138 e 146-149.

[7] Questi documenti, che non sono stati esaminati direttamente nella stesura del presente contributo, potrebbero fare parte del materiale che confluì in I-PAVasd.

[8] Cfr. G. FRANCHI, *Pavia che fu. La Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario e i concerti di musica sacra in Pavia*, «Ticinum», IV, n. 8, agosto 1934, senza paginazione.

[9] Cfr. I-PAVasc, Archivio della Società per la conservazione dei monumenti dell'arte cristiana già Compagnia della Beata Vergine del Santissimo Rosario (da qui in avanti, Archivio della Compagnia del Rosario), Attività e patrimonio, b. 1, cart. I, fasc. 1: "Atti costitutivi" (1577-1633), da qui in avanti 1.I.1: Atti costitutivi, e fasc. 2: "Contratti per cerimonie sacre" (1595-1701), da qui in avanti 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre. Il fondo porta il nome della Società per la conservazione dei monumenti dell'arte cristiana, costituita negli anni Settanta dell'Ottocento, che di fatto assorbì le risorse dell'ormai ex Compagnia del Santissimo Rosario. Per una descrizione del fondo e un breve resoconto circa la storia della Compagnia e le sue trasformazioni fino agli inizi del Novecento si veda G. ZAFFIGNANI, *Documenti sulle origini della Società per la conservazione dei monumenti dell'arte cristiana (1577-1908)*, in *La pietra del San Michele: restauro e conservazione*, Pavia, Ponzio, 1986, pp. 21-26.

[10] Alcuni brevi cenni a questo materiale si trovano in E. BELLOTTI, *Note sulla Cappella del Duomo di Pavia dalle origini al sec. XVIII*, «Rivista internazionale di musica sacra», XIX, n. 1, 1998, pp. 25-62: 31, e ID., *La vita musicale a Pavia nel Settecento*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXVII, 2003, pp. 29-66.

[11] Non è ancora stato fatto alcun tentativo di ricostruzione dell'archivio della Compagnia ed è probabile che un riesame complessivo del materiale consultato dai diversi studiosi possa dare i suoi frutti in tal senso.

scorta di alcuni documenti oggi conservati nell'Archivio parrocchiale di S. Maria del Carmine.[12] Queste carte potrebbero coincidere almeno in parte con quelle già esaminate da Majocchi.[13]

Istituzione della Compagnia e prime notizie sulle esecuzioni musicali (1574-81)

La Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia nacque nel 1574 su iniziativa di alcuni cittadini, in particolare di Ludovico Codazza e Francesco Bernardino Baracco, e del conte Girolamo Beccaria del Monte, primo priore della Compagnia, che ne incoraggiarono l'istituzione nella chiesa dei Padri domenicani.[14] L'edificio della chiesa di S. Tommaso, dopo varie trasformazioni, ospita oggi la Biblioteca di Studi umanistici dell'Università di Pavia, polo bibliotecario denominato, appunto, "S. Tommaso".[15] Una volta costituita, la Compagnia dovette dotarsi di una sede provvista di altare per il culto, individuata nel 1577, dopo alcune soluzioni provvisorie, nella cappella di S. Anna, sita nella settima campata di destra.[16] La Compagnia poté ristrutturare e ampliare la cappella grazie alle cospicue elemosine e l'8 marzo dello stesso anno si tenne la cerimonia solenne per la posa della prima pietra, alla presenza del vescovo Ippolito de' Rossi e di numerosi esponenti dei vari ceti cittadini.[17]

I lavori per la ristrutturazione della cappella dovettero essere presto interrotti a causa dello scoppio dell'epidemia di peste che nel 1577 funestò la città. Il 15 aprile di quell'anno, radunato il Consiglio dei decurioni, la città di Pavia si votò ufficialmente alla Vergine Maria affinché, per sua intercessione, venisse liberata dal flagello della peste. Fu stabilito di far celebrare in perpetuo ogni 15 di aprile nella cappella del Rosario in S. Tommaso «missam unam magnam, in cantu solemni et figurato», a cura della Compagnia e a spese delle città.[18] Dall'anno successivo si sarebbe dovuta tenere anche una solenne processione in memoria della liberazione dal morbo. Contestualmente, fu elargito alla Compagnia un donativo di 1200 lire imperiali per il completamento dei lavori di

[12] Sull'edificazione della cappella del Rosario in S. Tommaso si veda A. CASATI, *«La detta capella par un homo storpiato». Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso a Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. Giordano e G. Angelini, Pavia-Como, Collegio Ghislieri - IBIS, 2012, pp. 167-222.

[13] Va segnalato inoltre il manoscritto Ticinesi 71 della Biblioteca Universitaria di Pavia intitolato *Della devozione, antichità et istituzione del Santissimo Rosario, progresso et errezione della di lui Veneranda Compagnia nella reggia Città di Pavia. Breve informazione compilata nell'anno 1637 d'un devoto patrizio di Pavia*, insieme alla copia con alcune aggiunte conservata nella stessa istituzione sotto la segnatura Ticinesi 423. Questo materiale rappresenta una delle fonti privilegiate di MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., ed è alla base di alcune ricostruzioni storiche presenti in CASATI, *«La detta capella»* cit.

[14] Cfr. MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 84-85.

[15] Sulla storia dell'edificio si veda il numero monografico *Vicende storiche e artistiche del complesso di San Tommaso in Pavia: relazioni e comunicazioni*, «Annali di storia pavese», XVIII-XIX, 1989.

[16] Sull'erezione della cappella si veda CASATI, *«La detta capella»* cit. Si possono ancora osservare, dopo la quinta arcata tuttora visibile sul lato destro dell'attuale biblioteca, l'area su cui sorgevano la cappella e il locale attiguo con funzione di deposito e sala consigliare.

[17] Cfr. CASATI, *«La detta capella»* cit., p. 170; MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento*, pp. 98-99.

[18] Cfr. I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.1: Atti costitutivi, 15 aprile 1577. Si tratta probabilmente di una copia seicentesca del decreto originario rogato da Bernardino Astari.

ristrutturazione e si deliberò di far realizzare un'epigrafe marmorea a futura memoria del voto, da apporre in prossimità della cappella. Il testo del decreto indica la successiva domenica 21 aprile 1577 come data per la celebrazione della prima messa votiva; in futuro la messa sarebbe stata celebrata la terza domenica di aprile. Come riferisce Majocchi sulla scorta del manoscritto Ticinesi 423 della Biblioteca Universitaria di Pavia,[19] in quell'occasione, «in mezzo alla commozione più viva e profonda, si cantava la *missa pro contagione*».[20]

Con la bolla *Cum sicut* del 3 gennaio 1579, papa Gregorio XIII concesse alla Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia diverse indulgenze.[21] In particolare, i membri che visitavano la cappella e pregavano per la concordia tra i principi cristiani, l'estirpazione delle eresie e l'esaltazione della Chiesa ottenevano un'indulgenza di cento giorni. Erano previste ulteriori indulgenze per coloro che partecipavano a processioni, esequie e messe in suffragio delle anime dei confratelli defunti. Infine, il Papa accordò un'indulgenza plenaria ai fedeli, confratelli e non, sinceramente pentiti, confessati e comunicati, che visitassero la cappella nelle terze domeniche di aprile e nelle prime di ottobre dai primi vespri al tramonto del sole, conferendo così ufficialità alla ricorrenza della domenica del voto istituita due anni prima. Tutto ciò concorse a determinare l'ascesa e l'accrescimento della Compagnia, le cui celebrazioni e solenni processioni divennero tra le principali casse di risonanza del sentimento religioso cittadino, attirando il concorso della nobiltà e di tutto il popolo; il che si traduceva in un cospicuo afflusso di elemosine.[22]

La prima notizia di carattere musicale è riportata da Majocchi e riguarda la celebrazione della messa della terza domenica di aprile quattro anni dopo il voto, ossia il 16 aprile 1581. Viene trascritta di seguito la nota così com'è restituita da Majocchi, omettendo, per ragioni di spazio, tutte le voci di spesa non di nostro interesse.[23]

1581 a dì 16 aprile
Spexa fatta per il giorno d'ogi a far cantar la misa solemne al'altar del Santissimo Rosario in Santo Tomaso per esser la terza domenica per la magnifica città di Papia per il votto che fece per la liberazione della pesta [*sic*!]

Primo datto alli frati che hanno cantato la sudita misa aparata	l. 5 s. 8 (per la mità)
Item a Don Nicola magistro di capella per la musica del coro pagato solo la mittà et l'altra mità servito per amor	l. 11 s. 16
Item al organista	l. 2 s. 29
Item per la musica nel orgheno pagato se non l. 3. S. 3 il resto per amor	l. 5 s. 5
[…]	
Item per far portar il giubileo alli trombeti questi sono cinque et pagati se non doi et li altri tre sono venuto [*sic*!] per amor	l. 5

[19] Cfr. qui la nota 13.

[20] Cfr. MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., p. 99.

[21] Cfr. *Bullarum Ordinis ff. praedicatorum sub auspiciis SS. D.N.D. Clementis XII opera reverendissimi patris f. Thomae Ripoll magistri generalis editum*, t. V: *Ab anno 1500 ad 1621*, Roma, Girolamo Mainardi, 1733, pp. 356-357.

[22] Cfr. MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 102-106.

[23] *Ivi*, pp. 123-124.

Item alli sonatori de viole l. 2 s. 19
qualli hanno servito per amor

La prima "voce" di spesa riportata nel documento si riferisce al pagamento ai frati, presumibilmente i Domenicani del convento, che avevano cantato la messa solenne («aparata»), verosimilmente in canto piano. La seconda "voce" riguarda invece la compagine che eseguiva musica polifonica – come di consueto indicata semplicemente come *musica* – posizionata nel coro e diretta da «Don Nicola». Il nome si lascerebbe ricondurre a don Nicola Parma (ca. 1550-1612), all'epoca attivo come maestro della Cappella musicale del Duomo, fondata soltanto un anno prima, nel 1580, dal vescovo de' Rossi.[24] Non è chiaro se l'indicazione «magistro di capella» sia da riferire al ruolo svolto in quella singola occasione, al suo incarico di direttore della Cappella del Duomo, oppure a un impiego come maestro di cappella della Compagnia, figura testimoniata soltanto da documenti successivi. Qualora la Compagnia fosse stata dotata già all'epoca di una propria cappella musicale, la sua fondazione potrebbe dunque essere quasi contemporanea o addirittura antecedente a quella del Duomo. Se l'identificazione con Nicola Parma fosse corretta, il documento potrebbe rappresentare una testimonianza interessante del rapporto fra le due istituzioni musicali. Le successive voci riguardano l'organista e la «musica nel orgheno», ossia la compagine, verosimilmente a parti reali, posizionata nello stallo dell'organo. Si delinea così un'esecuzione spazializzata, con una compagine posizionata nel coro e un'altra, probabilmente ridotta, in prossimità dell'organo. Dopo alcune "voci" riguardanti l'arredamento e la gestione della cerimonia, la nota indica le spese sostenute per la processione, nella quale intervennero cinque «trombeti».[25] Di seguito si trova elencata la spesa per un numero imprecisato di suonatori di viola, che, a giudicare dall'importo di 2 lire e 19 soldi, potrebbero essere stati due o tre. Non è chiaro se quest'ultimo gruppo di suonatori, elencato alla fine del documento dopo i suonatori di tromba, fosse intervenuto durante la processione o (anche) nelle celebrazioni in chiesa. Il fatto che alcuni musici rinunciassero al loro compenso sottolinea l'importanza attribuita a questo evento.

[24] Su questo compositore si vedano M. GIUGGIOLI, "voce" *Parma, Nicola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, disponibile *online* all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-parma_(Dizionario-Biografico)/ (ultima consultazione: 14 luglio 2025); P. GARGIULO, *I mottetti di Nicola Parma in area tedesca (1588-1621): nuove testimonianze dai trattati e dalle edizioni collettive*, in *Barocco padano 3*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2004, pp. 375-404. Sulla Cappella musicale del Duomo di Pavia si vedano in particolare BELLOTTI, *Note sulla Cappella* cit.; C. E. TARENZI, *Benedetto Re maestro di cappella a Pavia e la vita musicale pavese fra Cinque e Seicento*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», CXXI, 2021, pp. 213-241. La costituzione di una cappella musicale va inserita nel più ampio contesto dell'azione riformatrice del vescovo de' Rossi, che caratterizzò la vita sociale, culturale e religiosa pavese della fine del Cinquecento, con importanti risvolti nel secolo successivo. Cfr. X. TOSCANI, *La Chiesa di Pavia in età moderna*, in *Storia di Pavia*, IV/1, Pavia, Banca del Monte di Lombardia, 1995, pp. 267-348: 283-292.

[25] Sull'argomento si veda J. KURTZMAN - L. M. KOLDAU, *"Trombe", "trombe d'argento", "trombe squarciate", "tromboni", and "pifferi" in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, «Journal of Seventeenth-Century Music», VIII, 2002, disponibile *online* all'indirizzo https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman.html (ultima consultazione: 14 luglio 2025), in part. la sezione 5: *Civic Trumpet Ensembles and "pifferi" in Other Italian Cities*.

Contratti con i musicisti (1595-1617)

La messa della terza domenica di aprile e la relativa processione non erano le uniche occasioni in cui la Compagnia era solita pagare dei musicisti. Esisteva infatti un calendario di festività che venivano di volta in volta elencate all'interno dei contratti stipulati con i diversi stipendiati. Da questi documenti, databili fra il 1595 e il 1636, si ricavano alcune informazioni sulle mansioni dei musicisti intervenuti nelle diverse occasioni, sul loro salario, sul loro avvicendamento e, soprattutto, sulle esecuzioni della cappella musicale (qui e *infra*, cfr. l'APPENDICE I, alla p. 96).

Il primo di questi contratti risale al 1° marzo 1595 (cfr. il doc. 1 nell'APPENDICE III, qui alle pp. 101-102). Si tratta di un atto rogato dal notaio Galeazzo Bernardino Ferrari in casa di Ludovico Codazza, priore della Compagnia del Rosario e residente nella parrocchia di S. Romano Maggiore, alla presenza di frate Innocenzo da Fiorenzuola, priore del convento di S. Tommaso, frate Innocenzo da Cesena, sindaco del convento, Giovanni Maria della Torre, sottopriore della Compagnia e abitante nella parrocchia di S. Pietro in Vincoli, e il conte Galeazzo Beccaria, consigliere della Compagnia, abitante nella parrocchia di S. Romano Maggiore. Il contraente Giulio Cesare Ferrari «musicum ac organorum sive tibiorum sonatorem ac pulsorem [*sic*!]», *in solidum* con il padre Giovanni Antonio, anch'egli musico e residente nella parrocchia di S. Eusebio, si impegnava nei confronti del convento e della Compagnia per le musiche delle rispettive festività per la durata di sei anni.[26] La parte di contratto con i Padri domenicani prevedeva che Ferrari suonasse l'organo alla messa e al vespro di tutte le domeniche dell'anno (escluse quelle della settuagesima e dell'avvento) e in altre festività (per un quadro sinottico delle esecuzioni musicali previste da ciascun contratto si rimanda all'APPENDICE II, qui alle pp. 97-100).[27] Vengono poi indicate quattro feste (san Domenico, san Pietro martire, san Giacinto, santa Caterina d'Alessandria) durante le quali Ferrari era tenuto a «far musica a un coro compito [*scil.*, completo] bella» alla messa e al vespro. Per altre sette feste che i Domenicani erano soliti celebrare («nelli altri giorni tenuti santi et consueti dalla Religione»),[28] Ferrari era libero di organizzare le esecuzioni a sua discrezione, «in quello modo che gli piacerà». Per suonare l'organo tutto l'anno e realizzare un numero circoscritto di esecuzioni polifoniche (circa undici), Ferrari percepiva dai padri del convento uno stipendio di 150 lire imperiali all'anno.[29]

La parte di accordo stipulato con la Compagnia del Rosario (presenti il priore, il sottopriore e un consigliere), invece, riguardava esclusivamente le esecuzioni polifoniche, per le quali il contraente si impegnava a «far bona et perfetta musica», anche in questo caso per sei anni e con un compenso di 150 lire imperiali all'anno. Il documento contiene il primo elenco noto delle feste

[26] I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 1° marzo 1595, c. 1*r*.

[27] Le festività per cui Ferrari era impiegato esclusivamente come organista sono escluse dal quadro sinottico, ma sono riportate nella trascrizione del doc. 1 cit.

[28] San Tommaso d'Aquino, san Vincenzo confessore (Ferrer), sant'Antonio arcivescovo (Pierozzi), santa Caterina da Siena, sant'Antonio abate, san Vincenzo martire e la Conversione di san Paolo.

[29] Questo fondo non conserva altri contratti stipulati dai Domenicani, ma è possibile che anch'essi stipendiassero o pagassero occasionalmente cantori e musicisti per le celebrazioni nelle quali era richiesto l'intervento del coro.

celebrate a cura della Compagnia, per ciascuna delle quali è puntualmente indicato l'organico richiesto. Su un totale di 33 messe e altrettanti vespri, 27 prevedevano l'esecuzione di musica «a uno coro», in quattro occasioni era richiesta musica a due cori (le principali feste mariane: Purificazione, Annunciazione, Assunzione e Natività),[30] mentre nelle restanti due, cioè la festa del Rosario, da celebrarsi la prima domenica di ottobre, e la «dominica terza de aprille che è il votto della cità quando fu liberata dalla peste», si eseguiva «musica a doi cori […] con organo regalle», dunque con uno strumento aggiuntivo. Nel contratto è presente una clausola che obbligava il maestro (*in solidum* con il padre) ad assumersi l'onere di pagare i musicisti qualora non fosse stato presente o avesse in qualche modo mancato ai suoi doveri («non mantenendolo, la suddetta Compagnia possa far fare la suddetta musica a spesse di loro»).[31] Ciò dimostra che già all'epoca la Compagnia stipendiava o pagava occasionalmente altri musicisti.

Anche se non è esplicitato, il ruolo di Ferrari era nei fatti quello di maestro di cappella della Compagnia, con poteri decisionali rispetto al personale da reclutare, tanto che a nessuno era permesso di «far musica in detta chiesa di Santo Tomasso senza licenza et consentimento di esso messer Giulio Cesare». Il documento, inoltre, è una preziosa testimonianza del rapporto fra il convento e la Compagnia: il primo pagava Ferrari come organista per tutto l'anno e come direttore delle musiche per le feste legate all'Ordine dei Predicatori, la seconda stipendiava lo stesso soggetto per solennizzare con musica a uno o due cori le principali solennità, fra cui spiccano le quattro feste mariane, la festa del Rosario e la domenica "del voto". In totale, il musicista godeva di uno stipendio di 300 lire imperiali all'anno.[32]

Alcuni mesi dopo, la Compagnia procedette a stipulare un ulteriore contratto con lo stesso musicista. Il 7 dicembre dello stesso anno 1595, infatti, Giulio Cesare Ferrari si impegnava per la durata di due anni a fare musica «a diece parti» in occasione di diciannove processioni, a sue spese, con un rimborso di 100 lire imperiali all'anno (cfr. il doc. 2 nell'APPENDICE III, qui alla p. 102).[33]

> [1*v*] […] le sudette processioni numero diecinovi cioè: le dodeci prime dominiche del mese, la terza domenica de aprille, il sabbato de essa domenica de aprille e il sabbato della prima domenica de ottobre a portare il giubileo d‹el› Santissimo Rosario e le quatro feste della Madonna […]

Nulla è dato sapere circa la tipologia delle dieci parti menzionate nell'accordo, ma il fatto che nella processione del 1581 fossero presenti cinque «trombeti» – la metà di dieci – e, probabilmente, alcuni suonatori di viole, lascia aperta la possibilità che almeno alcune di esse dovessero essere parti strumentali. Un documento successivo, invece, menziona esecuzioni a due cori durante le stesse processioni. Il contratto contribuisce a chiarificare il ruolo di Ferrari, qui chiamato per la prima

[30] Fra le altre feste mariane elencate (Visitazione e Presentazione), non figura ancora la Concezione, che comparirà soltanto in una nota del 1617. Cfr. *infra*.

[31] Il contratto prevedeva anche che Ferrari facesse intervenire suo padre alle esecuzioni.

[32] Sommando le 11 feste dei Domenicani e le 33 della Compagnia, Giulio Cesare Ferrari doveva garantire 44 messe e vespri polifonici, oltre a dover suonare l'organo in tutte le restanti domeniche, alle feste comandate e alle messe celebrate in occasione delle visite di personalità di rilievo.

[33] Presenti, per la parte della Compagnia, il priore Ludovico Codazza, il sottopriore Giovanni Maria della Torre e il consigliere conte Galeazzo Beccaria.

volta «maestro di capella della musica della Compagnia de esso Santissimo Rosario», e suggerisce che all'epoca egli fosse un giovane sotto i venticinque anni, dal momento che si rendeva necessario il consenso del genitore.[34] Stando a questi contratti, il compenso che Ferrari riceveva annualmente dalla Compagnia era quindi di 250 lire imperiali, che, sommate alle 150 elargite dal convento, raggiungevano la quota annua di 400 lire imperiali, con le quali egli doveva pagare i musicisti che intervenivano alle processioni.

Nel 1595, dunque, il calendario delle celebrazioni con musica della Compagnia consisteva in 33 messe, altrettanti vespri e 19 processioni (qui e *infra*, cfr. la Fig. 1 alla p. 95). Questo assetto rimane sostanzialmente invariato nei contratti dei maestri di cappella fino agli ordini del 1636, che, verosimilmente, furono adottati almeno fino al 1682. Nei contratti stipulati con i singoli cantori, invece, compaiono diverse celebrazioni aggiuntive, di cui alcune legate all'Ordine dei Domenicani, ed è presente una minima oscillazione nel numero delle processioni.

I primi contratti con musicisti risalgono al 1596 e al '98 e sono entrambi stipulati con i genitori di cantori fanciulli. Il compenso, piuttosto contenuto, si deve probabilmente alla loro età. Così, il 10 ottobre 1596, il priore Ludovico Codazza e il maestro di cappella Giulio Cesare Ferrari per una parte, stringevano un accordo con Antonio Testa d'Oro per l'altra affinché, dietro il pagamento di quattro ducatoni annui, cioè 22 lire imperiali e 16 soldi, mandasse il figlio Francesco a cantare in cappella per quattro anni, nelle 38 festività elencate (cfr. il doc. 3 nell'APPENDICE III, qui alle pp. 102-103). Rispetto agli accordi presi tra la Compagnia e Ferrari l'anno precedente, vengono introdotte la vigilia della terza domenica di aprile e quattro feste già presenti nell'accordo fra i Padri domenicani e Ferrari: san Pietro Martire, san Domenico, san Giacinto e santa Caterina d'Alessandria. La nota specifica che al Corpus Domini si cantava soltanto il vespro. Le processioni, invece, scendono a diciotto: dall'elenco manca infatti quella per la vigilia della festa del Rosario.

Al 17 giugno 1598 risale un analogo contratto della Compagnia con Michele Maggi, residente nella parrocchia di S. Giovanni «Donato», cioè S. Giovanni Domnarum, padre di Giovanni Battista (cfr. il doc. 4 nell'APPENDICE III, qui alla p. 103).[35] Per il compenso di tre ducatoni all'anno, corrispondenti a 17 lire imperiali e 2 soldi, Maggi era tenuto a far intervenire il figlio, per tre anni, alle celebrazioni indicate. Le festività elencate sono 36: vengono mantenute le quattro feste dei Domenicani, ma non figurano la messa e il vespro del primo giorno dell'anno e della vigilia della terza domenica d'aprile. Le processioni tornano al numero di 19, con la reintegrazione della processione alla vigilia della festa del Rosario. Una differenza così esigua nel numero di esecuzioni non giustifica il taglio di un quarto del compenso rispetto a quello, comunque relativamente contenuto, corrisposto soltanto due anni prima al padre di Francesco Testa d'Oro.

L'accordo di sei anni fra Giulio Cesare Ferrari e la Compagnia stabilito nel marzo 1595 non fu rinnovato. Il 4 maggio 1600 si riunirono per la parte della Compagnia, nella sacrestia della cappella del Rosario, il nuovo priore Giovanni Angelo Sacchi del fu Roglerio, abitante in S. Maria Peroni, il sottopriore Giovanni Andrea della Torre del fu Damiano, abitante in S. Pietro in Vincoli, e Pompeo

[34] La residenza dei Ferrari era passata dalla parrocchia di S. Eusebio a quella di S. Maria Nuova.

[35] Anche in questo caso la Compagnia è rappresentata dal priore Ludovico Codazza e dal maestro di cappella Giulio Cesare Ferrari.

Giorgi del fu Francesco, abitante in S. Martino Foris Portam.[36] L'altra parte era costituita da Giovanni Maria Patarini, che gestiva le attività dell'anziano padre Guglielmo, abitante anch'egli in S. Martino Foris Portam. L'accordo prevedeva che, dal primo gennaio 1601, Patarini assumesse l'incarico di maestro di cappella della Compagnia per sette anni, con uno stipendio annuale di 150 lire imperiali (cfr. il doc. 5 nell'APPENDICE III, qui alle pp. 103-104). Nell'accordo sono elencate le medesime 33 festività già viste nel contratto del 1595 e sono pure indicati gli stessi organici, con la precisazione che nelle quattro feste mariane si faceva musica «a doi cori sull'organo», mentre nella terza domenica di aprile e nella prima domenica di ottobre la musica era «a due cori col'organo et il regale fori dell'organo». Questa distinzione permette di ricostruire l'assetto spaziale delle esecuzioni, che, nel secondo caso, assumevano un impianto più solenne e, se vogliamo, spettacolare, con i musicisti dislocati in almeno due diversi luoghi della chiesa.[37]

Una seconda parte del contratto riguardava le processioni, per le quali erano previste musiche a due cori da farsi «a tutte spese del detto messer Giovanni Maria». Vi si trovano elencate 19 processioni, come nel contratto del 1595, ma il rimborso elargito dalla Compagnia sale a 168 lire imperiali all'anno, una cifra sensibilmente maggiore rispetto a quella di 100 lire imperiali corrisposta a Ferrari nei cinque anni precedenti.

Giovanni Maria Patarini era un musicista già maturo e aveva contatti con una delle principali famiglie attive all'interno della Compagnia. Prima del 1600 Patarini aveva già pubblicato una raccolta di *Salmi a quattro voci*, edita a Venezia da Angelo Gardano nel 1595.[38] Dal frontespizio dell'edizione si apprende che egli era nativo di Voghera e che all'epoca era attivo come organista nella chiesa di S. Maria Gualtieri a Pavia. La raccolta è dedicata al patrizio pavese Giovanni Angelo Oppizzoni, futuro priore della Compagnia del Rosario, la cui famiglia aveva detenuto il patronato

[36] L'archivio conserva l'atto rogato dal notaio Giovanni Antonio Cerrini e un estratto di mano del fratello Giacomo Cerrini. Furono testimoni frate Ottaviano Bottigella cavaliere gerosolimitano, figlio di Augusto, e don Flaminio Bottigella, entrambi abitanti nella parrocchia di S. Romano Maggiore, oltre a Giovanni Battista da Bergamo, figlio di Bartolomeo, abitante nella parrocchia di S. Lorenzo.

[37] Sulla spettacolarità delle esecuzioni musicali nel primo Seicento nel Nord Italia si veda M. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 16-36.

[38] Cfr. G. M. PATARINI, *Salmi a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1595 (RISM A/I P1016). Si veda la trascrizione diplomatica della lettera dedicatoria nella scheda *Patarino 1595 P1016* in J. KURTZMAN - A. SCHNOEBELEN, *A Catalogue of Motets, Mass, Office, and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770*, in *JSCM Instrumenta*, II, 2014, consultabile *online* all'indirizzo https://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/catalogue/Patarino%201595%20P1016.pdf (ultima consultazione: 14 luglio 2025). Della raccolta si conserva un'unica copia, sfortunatamente incompleta, nella British Library di Londra. Un altro mottetto di Patarini, *Paratum cor meum* per Soprano, due Violini e Basso continuo, è incluso nella *Quarta raccolta de' sacri canti a una, due, tre et quattro voci con il basso per l'organo. De' diversi eccellentissimi autori. Fatta da don Lorenzo Calvi musico nella cathedrale di Pavia. Novamente composta & data in luce*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629 (RISM B/I 1629/5; cfr. *infra* la nota 50). Sulla base del mottetto incluso nella raccolta di Calvi, Denis Arnold ha definito Patarini «a fluent composer who knows the modern idiom […] the rather stilted rhythms and lack of melodic development (as opposed to repetition) mark him as a composer who belongs to the Viadana tradition of the few-voiced concertato»: D. ARNOLD, *The Second Venetian Visit of Heinrich Schütz*, «Musical Quarterly», LXXI, 1985, pp. 359-374: 373.

della cappella di S. Pietro martire nella chiesa di S. Tommaso fino all'anno 1555, per poi riacquistarlo nel 1603.[39] La lettera dedicatoria della raccolta (cfr. il doc. 6 nell'APPENDICE III, qui alla p. 104), dai tipici toni elogiativi, allude al fatto che fu lo stesso dedicatario a incoraggiarne la pubblicazione («pregato da chi con cenni soli mi potea commandare a dar in luce le presenti mie fatiche musicali»). Inoltre, se prestiamo fede alle parole di Patarini, il dedicatario doveva essere molto competente in materia musicale, tanto da essere in grado di giudicare la qualità delle composizioni che gli venivano offerte («doveva io per certo, prima che lasciarle uscir fuori, darle alla censura del suo finissimo giudizio, perché degnamente poi le potessero comparere innanzi, ma il rispetto di non le aver a recar qualche noia mi ha fatto restringer la mano»). Non è chiaro quale fosse la natura della «grandissima et affettuosa servitù» di Patarini nei confronti di Oppizzoni, né in quali occasioni quest'ultimo ebbe, con lo «scudo dell'auttorità sua, rintuzzate le maledice et detrattrici lingue». È comunque molto probabile che l'influenza di Giovanni Angelo Oppizzoni e della sua famiglia avesse determinato l'assegnazione del ruolo di maestro di cappella a Patarini, preferendolo al precedente direttore. Va inoltre notato che il contratto, in essere dal gennaio 1601, fu stilato nel maggio del 1600, quando lo stesso incarico era verosimilmente ancora ricoperto da Giulio Cesare Ferrari. Vale anche la pena di notare che il compenso di Patarini – 150 lire imperiali per le messe e i vespri, più altre 168 per le processioni – superava quello di Ferrari (250 lire totali),[40] a fronte dello stesso numero di esecuzioni.

Dopo il contratto per il nuovo maestro di cappella del 1600 la documentazione del fondo è piuttosto discontinua; ci è pervenuto un contratto del 3 aprile 1608 fra la Compagnia, questa volta rappresentata dal nuovo priore Giovanni Angelo Oppizzoni, figlio del fu Giacomo Maria e abitante nella parrocchia di S. Michele Maggiore, e il cantore Antonio Rigamonti, figlio di Bartolomeo e abitante nella parrocchia di S. Eusebio (cfr. il doc. 7 nell'APPENDICE III, qui alle pp. 104-105); fra i testimoni compare anche Giovanni Maria Patarini, il cui precedente contratto di maestro di cappella, valido fino al gennaio del 1608, era evidentemente stato rinnovato.[41] Rigamonti si impegnava a servire «uti cantor in cantu figurato» dal 1° aprile prossimo passato 1608 al 1° gennaio 1613, dunque per poco meno di cinque anni.[42]

Anche in questo caso l'elenco delle feste rivela alcuni dettagli sulle esecuzioni. Per un primo gruppo di ricorrenze – la prima domenica di ogni mese e undici altre festività – Rigamonti era tenuto a cantare alle «messe grandi e vesperi […] così che li padri faciano un altro coro». Quest'indicazione suggerisce che, a quella data, tali celebrazioni prevedessero la collaborazione della cappella della Compagnia con un coro composto o pagato dai frati del convento. Non è nemmeno chiaro se l'altro coro intonasse la messa o il vespro in canto piano oppure se eseguisse musica

[39] Cfr. MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 79-91 e 107-108.

[40] Sono escluse dal conteggio le 150 lire imperiali pagate a Ferrari dal convento per suonare l'organo e fare musica a un coro in circa undici occasioni.

[41] Atto rogato da Pietro Francesco Canevari. Oltre a Patarini, erano presenti i testimoni Andrea Seggio, figlio di Carlo, abitante nella parrocchia di S. Maria alle Pertiche, Giovanni Maria Patarini (maestro di cappella), figlio di Guglielmo, abitante nella parrocchia di S. Martino Foris Portam, e Geronimo Coda, figlio di Giulio Cesare, abitante nella parrocchia di S. Lorenzo.

[42] Sebbene nel contratto siano indicate con precisone la data di inizio e di fine, l'accordo parla «annos quinquem et menses novem».

polifonica. Nel contratto si legge anche la proibizione esplicita di servire in altre chiese per l'intera durata dell'accordo («sii obligato a venir et non andar in altro loco mentre sii satisfacto conforme al solito»), lasciando intendere che all'epoca non mancassero i casi di musicisti che disertavano le celebrazioni, forse in favore di prestazioni più remunerative. Per permettere a Rigamonti di evitare sovrapposizioni con altre esecuzioni, la sua presenza a questo gruppo di celebrazioni andava richiesta o confermata di volta in volta «de giorni quindeci inanti». In totale, egli doveva essere presente a 49 vespri e 48 messe, percependo un salario di 120 lire imperiali annue. La somma appare più proporzionata alle prestazioni di un musicista adulto rispetto alle circa 22 e 17 lire corrisposte ai genitori dei due cantori fanciulli. Il fondo non conserva ulteriori contratti separati per le processioni.

Il contratto successivo risale al 20 dicembre 1617 e consente di associare alla storia di questa istituzione un altro nome già noto. Si tratta di un accordo stipulato fra la Compagnia, nella persona di Giovanni Angelo Oppizzoni, come luogotenente del nuovo priore Cesare Conte, e il cantore frate Cristoforo Migliarini (cfr. il doc. 8 nell'APPENDICE III, qui alla p. 105).[43] Questo musicista è da identificarsi con il «molto magnifico signore Cristoforo Migliarino tenore nel Duomo di Milano» a cui è dedicato uno dei mottetti inclusi nella raccolta *Concerti all'uso moderno a quattro voci* di Giovanni Ghizzolo pubblicata a Milano nel 1611.[44] Anche all'interno del libro di mottetti *Grazie ed affetti di musica moderna* di Giulio San Pietro del Negro, pubblicato nel 1616, figura una composizione dedicata «al molto magnifico signore Cristoforo Migliarini, onoratissimo tenore nel Duomo di Pavia».[45] Migliarini, dunque, era un apprezzato tenore che aveva già prestato servizio nella prestigiosa Cappella musicale del Duomo di Milano almeno nel 1611, dunque sotto la direzione di Giulio Cesare Gabussi e,[46] almeno dal 1616, era attivo in quella del Duomo di Pavia, all'epoca diretta da Benedetto Re.[47] Questo contratto costituisce dunque un'ulteriore traccia della sua presenza a Pavia, dove evidentemente era in contatto con più istituzioni musicali.

Considerato il prestigio di Migliarini e l'elevato numero di celebrazioni – 43 messe, 44 vespri e 15 processioni[48] – il compenso di 72 lire imperiali annue appare piuttosto esiguo, soprattutto se rapportato alle 120 lire imperiali che erano state corrisposte ad Antonio Rigamonti nel 1608. Può

[43] Fra i presenti figurano anche il maestro di cappella Giovanni Maria Patarini, Paolo "ticinense" (il cognome è di difficile lettura) e Ludovico Belcredi.

[44] Cfr. G. GHIZZOLO, *Concerti all'uso moderno a quattro voci*, Milano, erede di Simone Tini e Filippo Lomazzo, 1611 (RISM A/I G1783).

[45] G. SAN PIETRO DEL NEGRO, *Grazie ed affetti di musica moderna, a una, due e tre voci, da cantare nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia ed altri simili istromenti*, Milano, Filippo Lomazzo, 1613 (RISM A/I N368).

[46] Riguardo alla Cappella musicale del Duomo di Milano si veda M. TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco padano 2*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 439-556.

[47] Sulla Cappella del Duomo di Pavia e sulla figura di Benedetto Re si veda TARENZI, *Benedetto Re* cit.

[48] Il giorno del Corpus Domini i musicisti intervenivano soltanto al vespro. Vale anche la pena di notare che, per la prima volta, in questa lista vengono introdotte anche la festa della Concezione di Maria e della Madonna della Neve. Quest'ultima verrà ulteriormente solennizzata a partire dal 1630, a seguito di un nuovo voto che la città fece nel pieno imperversare della peste (cfr. *infra*). Rispetto alle consuete diciannove processioni, mancano quelle delle quattro feste mariane principali. Nell'elenco sono indicate anche le date di ciascuna celebrazione.

darsi che Migliarini percepisse un compenso modesto perché gli era richiesta una partecipazione episodica alle funzioni della Compagnia («in quel loco che li sarà ordinato dal suddetto signor priore e signori deputati»). Va comunque notato che parte delle 72 lire erano ricavate dallo stipendio di Giovanni Maria Patarini, che accettava di «dare o rillassare del suo salario» 24 lire in favore di Migliarini. Non sono noti né lo stipendio né l'effettivo incarico di Patarini a quella data, ma è probabile che, come si vede negli accordi precedenti, il suo stipendio includesse l'anticipo o il rimborso per i pagamenti ad altri musicisti che egli era tenuto a ingaggiare, perlomeno limitatamente alle processioni. Patarini viene qui menzionato soltanto come organista e non come maestro di cappella; tuttavia, in altri documenti, le due cariche si trovano affidate allo stesso musicista.

Il "Rosarium litaniarum" di Lorenzo Calvi (1626)

Una lacuna di quasi quindici anni separa il contratto con Migliarini del 1617 e il successivo documento, che risale al 1631. In questo arco di tempo si colloca la pubblicazione della raccolta di litanie di vari autori assemblata da Lorenzo Calvi (ca. 1580 - *post* 1630), uscita a Venezia nel 1626 con il titolo di *Rosarium litaniarum Beatae V. Mariae* e dedicata proprio alla Compagnia del Rosario di Pavia.[49] Lorenzo Calvi era un cantore e sacerdote, probabilmente di origini pavesi, la cui presenza è attestata nel Duomo di Pavia come basso e come membro del Collegio dei cappellani almeno dal 1611 al '30.[50] La sua notorietà è dovuta principalmente al fatto che egli compilò e diede alle stampe quattro raccolte di musica sacra nel 1621, '24, '26 e '29, di cui tre dedicate a personaggi o istituzioni

[49] Cfr. *Rosarium litaniarum Beatae V. Maria ternis, quaternis, quinis, senis, septenis et octonis vocibus concinandarum. Una cum basso ad organum a D. Laurentio Calvo in aede cathedrali Papiae musico, ex variis auctoribus desumptum nunc primum in lucem aeditum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 (RISM B/I 1626/3).

[50] Lorenzo Calvi è ricordato come cantore del Duomo di Pavia nelle raccolte in cui è menzionato anche Cristoforo Migliarini (cfr. GHIZZOLO, *Concerti* cit. del 1611 e SAN PIETRO DEL NEGRO, *Grazie ed affetti* cit. del 1616), nella raccolta di S. PATTA, *Sacrorum canticorum una, duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus […] liber secundus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613 (RISM A/I P1038), oltre che nei frontespizi delle sue collettanee (cfr. la nota seguente). La sua formazione ecclesiastica avvenne nel seminario di Pavia, dove nel 1596 ricevette gli ordini minori insieme a Benedetto Re (ca. 1581-82 - *post* 1646), il che porterebbe a ritenere i due vicini d'età, se non addirittura coetanei: cfr. I-PAVasd, fondo IV, Sacerdoti e religiosi pavesi, sez. F (XXVI), Sacre ordinazioni e documentazione su ecclesiastici, cart. 3, fasc. 1596, senza cartolazione, alla data 9 marzo 1596, alle "voci" *Ad exorcistatum* e *Ad acolitatum*. Sulla biografia di Benedetto Re, cfr. TARENZI, *Benedetto Re* cit., pp. 213-219. Calvi mantenne il possesso della cappellania intitolata a santa Caterina nel Duomo di Pavia almeno dal 1622 e la sua appartenenza al Collegio dei cappellani è attestata fino al 9 febbraio 1630: cfr. I-PAVasd, fondo XV, Cattedrale, Fabbriceria, n. 780 (*02 D 3. Cattedrale, Cappella de' musici, Cappellanie corali, Benefici semplici, Compagnia del Suffragio, 17. Inventari*), cc. 74*r*-75*r*; *ivi*, n. 283 (*02 D 14. Cattedrale di Pavia, Collegio dei cappellani, Atti amministrativi*), fasc. sciolti, 9 febbraio 1630, c. 1*r*. Il 9 febbraio 1630 rappresenta a tutt'oggi il *terminus post quem* per la data della morte di Lorenzo Calvi, il quale potrebbe essere scomparso durante la peste dello stesso anno. Le informazioni sono tratte dalla dissertazione dottorale di chi scrive: G. TASCHETTI, *La collettanea "Symbolae diversorum musicorum" (Venezia, 1621) curata da Lorenzo Calvi. Edizione critica, analisi, contestualizzazione*, Ph.D. diss., Padova, Università degli Studi, 2023, pp. 15-34. Cfr. anche J. ROCHE, *Anthologies and the Dissemination of Eary Baroque Sacred Music*, «Soundings», IV, 1974, pp. 6-12; ID., "voce" *Calvi, Lorenzo*, in *Grove Music Online*, 2001, consultabile all'indirizzo https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04619 (ultima consultazione: 14 luglio 2025).

pavesi o del territorio pavese.[51] In totale, queste sillogi raccolgono 177 composizioni di oltre 50 musicisti attivi principalmente in area lombardo-padana.[52] Il *Rosarium litaniarum* del 1626, che include 15 intonazioni delle litanie lauretane seguite da un mottetto in onore di san Domenico, rappresenta la più imponente raccolta di litanie di tutto il Seicento e in essa figurano i nomi di compositori di assoluto rilievo nel panorama musicale dell'epoca – Claudio Monteverdi e Alessandro Grandi, a mero titolo di esempio.[53] La dedica di questa raccolta alla Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia deve essere interpretata come un segnale del prestigio dell'istituzione, ormai attiva da oltre cinquant'anni.

Il testo della lettera dedicatoria (cfr. il doc. 9 nell'APPENDICE III, qui alla p. 106) paragona la Compagnia e il suo operato a un roseto che, contrariamente ai roseti terreni, che fioriscono soltanto nei luoghi e nei tempi stabiliti, è piantato per la Vergine Maria e perciò non conosce limiti di spazio o di tempo e non inaridisce, ma, al contrario, fa salire al cielo la fragranza delle pie azioni.[54] Prima di concludere con una tipica formula di riverenza e ossequio nei confronti dei destinatari, Calvi dichiara di aver voluto dedicare la raccolta alla Compagnia affinché la bellissima cappella costruita in S. Tommaso risuonasse delle lodi alla più bella e la più santa fra le donne, che gli stessi angeli cantano in perpetuo. Come aveva già intuito Daniel Blazey,[55] il contenuto della raccolta – 15 litanie e un mottetto in onore di san Domenico[56] – era evidentemente indirizzato al contesto concreto di fruizione da parte dell'istituzione dedicataria.[57] In effetti, l'insieme delle musiche incluse nella silloge è compatibile con un capitolario della Compagnia pubblicato nel 1636 (cfr. *infra* e APPENDICI II e

---

[51] Cfr. *Symbolae diversorum musicorum binis, ternis, quaternis & quinis vocibus cantandae. Una cum basso ad organum. Ab admodum reverendo D. Laurentio Calvo in cathedrali Ticinensi aede musico in lucem editae*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1621 (RISM B/I 1621/4); *Seconda raccolta de' sacri canti a una, due, tre et quattro voci de diversi eccellentissimi autori fatta da don Lorenzo Calvi musico nella catedrale di Pavia. Con il basso continuo per sonar nell'organo nuovamente composta & data in luce*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624 (RISM B/I 1624/2); *Rosarium litaniarum* cit., 1626; *Quarta raccolta* cit., 1629.

[52] Le raccolte ospitano i lavori di cinquanta compositori noti, cinque mottetti adespoti e altri tre mottetti di due compositori indicati soltanto con le iniziali e tuttora non identificati.

[53] Questa affermazione si basa sulla tavola comparativa presente in D. A. BLAZEY, *The Litany in Seventeenth-Century Italy*, Ph.D. diss., Durham, Durham University, 1990, p. 76. La raccolta include quindici intonazioni da tre a otto voci e basso continuo delle litanie lauretane di Adriano Banchieri, Stefano Bernardi (2), Giovanni Brunetti, Giovanni Paolo Caprioli, Giovanni Chiappani, Fabio Costantini, Ignazio Donati, Girolamo Giacobbi (2), Alessandro Grandi (3), Claudio Monteverdi, Benedetto Re e, a chiusura della silloge, il mottetto *O beate Dominice* a otto voci e Basso continuo di Orazio Vecchi, l'unico compositore all'epoca non più in vita.

[54] Per una trascrizione diplomatica, cfr. BLAZEY, *The Litany* cit., pp. 264-265.

[55] *Ivi*, pp. 34-35.

[56] Il testo del mottetto fa riferimento alla festa della traslazione di san Domenico, che ricorreva e ricorre tuttora il 24 maggio: «O beate Dominice, tu nos semper consolare. Ecce omnes congregati tibi sit laus protectori atque simul tanti patris. Nunc laudemus canticis festum lux translationis. O laetissima dies iubilationis»: *Rosarium litaniarum* cit.

[57] Sul frontespizio è impressa l'immagine di una Madonna in trono con Bambino, che dona un rosario a due santi (un uomo e una donna) in abiti domenicani.

III), dai quali si apprende che ogni sabato dell'anno e alla vigilia di sette feste mariane venivano cantate «le letanie della Beata Vergine sopra l'organo grosso» e, dopo l'orazione del sacerdote, si eseguiva «uno motetto, overo […] una suonata con l'organo et col violino». L'esistenza di questa raccolta, pubblicata nel 1626, consentirebbe di retrodatare di almeno dieci anni l'adozione di tale prassi, peraltro molto diffusa anche altrove, da parte della Compagnia.[58]

È possibile che Calvi, nel dedicare questa sua fatica antologica ai deputati della Compagnia («viri perillustres»), ambisse a instaurare un rapporto di collaborazione. Sfortunatamente, però, i documenti conservati nel fondo preso in esame non offrono alcuna conferma in tal senso, anche se la lettera dedicatoria lascia supporre che egli conoscesse bene questa istituzione e le attività da essa promosse.

Dalla peste del 1630 al capitolario del '36

Il 6 luglio 1630, nel pieno imperversare della peste che afflisse Pavia nei mesi estivi di quell'anno,[59] i deputati della Compagnia si riunirono per fare voto alla Vergine di far celebrare ogni anno la festa della Madonna della Neve (5 agosto) con musica a tre cori alla messa e al vespro, oltre che con una solenne processione.[60] Da allora la festa della Madonna della Neve, già menzionata in un contratto del 1617, divenne una delle feste principali della Compagnia, accanto a quelle del Rosario e della terza domenica di aprile (istituita con il voto del 1577). Questo voto testimonia inoltre che, a quell'altezza cronologica, il grado massimo di solennità era associato all'esecuzione di musiche a tre cori, un dispiegamento di forze che supera la disposizione a due cori con organo regale aggiuntivo che era già attestata nei documenti del 1595 e del 1600. È dunque assai probabile che entro il 1630 l'organico per le due feste principali fosse passato da due a tre cori, come suggeriscono anche alcuni documenti successivi.

Il fondo conserva una nota delle spese per la festa della terza domenica di aprile del 1631, che in quell'anno fu spostata alla quarta domenica a causa della sovrapposizione con la Pasqua (cfr. il

---

58 Un esempio geograficamente vicino è rappresentato dalla Cappella delle Laudi nel Duomo di Cremona: cfr. A. COLZANI, *La Cappella delle Laudi nel Duomo di Cremona*, in *Contributi alla musica lombarda del Seicento*, a cura di A. Lombardi, M. Padoan e A. Colzani, Bologna, AMIS, 1972, pp. 159-209. Per un quadro generale si rimanda ancora una volta a tutto il primo capitolo di BLAZEY, *The Litany* cit. Si veda anche il recente contributo di A. MORELLI, *"Littanie con la Salve a doi chori": Paolo V e la musica nella cappella Borghese*, in *Paolo V Borghese (1605-1621). Arte e politica a Roma, in Europa e nel mondo*, a cura di F. Cappelletti ed E. Fumagalli, Milano, Skira, 2023, pp. 98-109.

59 Durante la peste del 1630 città perse oltre il trenta per cento della popolazione: cfr. G. ALEATI, *La popolazione di Pavia durante il dominio spagnolo*, Milano, Giuffrè, 1957.

60 Cfr. I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.1: Atti costitutivi, 6 luglio 1630. Si tratta di una trascrizione incompleta di fine Otto - inizio Novecento. Sulla coperta esterna si legge: «6 luglio 1630. Voto fatto dalla Compagnia della B. V. del Rosario di celebrare ogn'anno la festività di S. M. della Neve addì 5 agosto all'oggetto di liberare la città dal morbo pestilenziale. Istromento rogato in Pavia dal notaio Francesco Villanova addì 6 agosto [*recte*: luglio] 1630. (Estratto dall'istrumento come sopra esistente nell'Archivio notarile di questa città)». La descrizione del fondo non specifica che si tratta di una trascrizione recente, lasciando aperta la possibilità che nel fondo vi fosse anche una copia più antica dello stesso atto. Cfr. ZAFFIGNANI, *Documenti sulle origini* cit., p. 23. Si veda il resoconto di MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 119-122.

doc. 10 nell'APPENDICE III, qui alle pp. 106-107). La nota, già citata sommariamente da Franchi,[61] è di grande interesse, a cominciare dal fatto che essa rappresenta l'unico documento di questo tipo dopo quello già pubblicato da Majocchi e risalente all'aprile del 1581,[62] esattamente cinquant'anni prima. Al suo interno compare il nome di Giovanni Battista Treviso (*fl.* 1624-1651),[63] musicista gravitante in area pavese che aveva già contribuito a due delle raccolte di Lorenzo Calvi nel 1624 e nel '29 e che subentrò a Benedetto Re alla guida della Cappella musicale del Duomo almeno nel 1643-44.[64] Il suo legame con la Compagnia era già noto, dal momento che nel *Teatro musicale* di Giorgio Rolla, pubblicato nel 1649, egli viene menzionato come «maestro di cappella del Santissimo Rosario in S. Tomaso di Pavia».[65] L'esistenza di questa nota consente di retrodatare di quasi vent'anni l'inizio del suo incarico nella stessa istituzione. Inoltre la presenza di sue composizioni nelle raccolte del pavese Lorenzo Calvi edite negli anni Venti lascia ipotizzare che egli fosse in contatto con la Compagnia già nel decennio precedente.[66]

Un ulteriore elemento di interesse all'interno di questo confesso di spese è la presenza di quattro musicisti provenienti da Milano, ingaggiati per conto della Compagnia da Giovanni Battista Treviso, il quale vi si era recato personalmente. A questi musicisti, oltre al pagamento per la prestazione, furono rimborsati il viaggio e il vitto. Da un lato, ciò testimonia l'interazione fra l'istituzione pavese e quelle di altri centri limitrofi, dall'altro è possibile che la necessità di ricorrere a musicisti forestieri fosse almeno in parte dovuta a una riduzione della disponibilità di forze locali in seguito alla peste del 1630. Quanto all'identità di questi quattro musicisti, tre nomi potrebbero coincidere con quelli di altrettanti membri della Cappella musicale del Duomo di Milano già individuati da Marina Toffetti: «don Andrea contralto di Milano» potrebbe coincidere con il sacerdote Andrea Visioli attivo come contralto nell'istituzione milanese almeno dal 1622;[67] il nome di «don Giovanni Ballacino basso di Milano» corrisponde a quello dell'omonimo sacerdote attivo come

[61] Cfr. FRANCHI, *Pavia che fu* cit., p. [3].

[62] Cfr. *supra*. Cfr. MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 123-124.

[63] Cfr. G. MORCHE, "voce" *Treviso, Giovanni Battista*, in *MGG Online*, New York - Kassel - Stuttgart, RILM - Bärenreiter - Metzler, 2016, consultabile *online* all'indirizzo https://www.mgg-online.com/mgg/stable/518729 (ultima consultazione: 14 luglio 2025).

[64] Cfr. *Seconda raccolta de' sacri canti* cit., 1624; *Quarta raccolta de' sacri canti* cit., 1629. Cfr. TARENZI, *Benedetto Re* cit., pp. 236-237.

[65] Cfr. *Teatro musicale de' concerti ecclesiastici a due, tre e quattro voci di diverse celebri e nomati autori con una messa, antifona et letanie della B. Vergine*, Milano, Giorgio Rolla, 1649 (RISM B/I 1649/1). Cfr. *Rolla 1649 Anthology SD 1649-1* in KURTZMAN - SCHNOEBELEN, *A Catalogue* cit., consultabile *online* all'indirizzo https://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/catalogue/Rolla%201649%20Anthology%20SD%201649-1.pdf (ultima consultazione: 14 luglio 2025).

[66] Si ricorda che nella *Quarta raccolta* del 1629 compare un mottetto del precedente maestro di cappella Giovanni Maria Patarini. Treviso, comunque, non figura tra i compositori che contribuirono al *Rosarium litaniarum* del 1626, dedicato alla Compagnia.

[67] Si tratta dell'unico cantore di nome Andrea indicato sia come sacerdote sia come contralto: cfr. TOFFETTI, *La cappella musicale* cit., pp. 452 nota 31, e 556.

basso nel duomo meneghino almeno dal 1618;[68] il «signor Fedele falsetto dico tenore di Milano» era probabilmente Fedele Mangiarotti, attivo come contralto a Milano almeno dal 1629 e che ritroveremo in un elenco di salariati della Compagnia del Rosario del 1636 circa, dov'è menzionato come «signor Mangiarotto».[69] L'ultimo musicista forestiero, tale «Paulo Geronimo violino da Milano», non sembra essere stato attivo in Duomo.[70]

La nota prosegue con i nomi di 14 «musici di Pavia per detta festività». Fra questi, l'organista Giovanni Battista potrebbe essere stato Treviso stesso, mentre un tale «Antonio Maria» si potrebbe identificare con Antonio Maria Salina, musicista di origini pavesi, attivo nel Duomo di Crema negli anni 1636-37,[71] successivamente nel Duomo di Como[72] e, almeno dal 1649, presente in maniera episodica in S. Gaudenzio a Novara.[73] Gli altri nomi, indicati in modo piuttosto generico, restano ancora da identificare. Oltre ai cantori qualificati come messer, signor, eccetera, o con l'indicazione del ruolo (organista), altri due musicisti dell'elenco sono indicati rispettivamente come «trombone» e «pantalone». Se il primo musico doveva certamente essere un trombonista, è più difficile comprendere la seconda indicazione. Esiste uno strumento chiamato pantaleone o pantalone, che consiste in una sorta di dulcimer, ma, per quanto sinora noto, esso fu inventato soltanto alla fine del secolo XVII da Hebenstreit Pantaleon, dal quale prese il nome.[74] Il termine, dunque, potrebbe essere riferito a un altro strumento omonimo (l'assenza di appellativi quali signore o messere porterebbe invece a escludere che si tratti di un cognome o di un soprannome). Nel documento è inoltre indicata la presenza di un ulteriore organista, proveniente dalla locale chiesa di S. Francesco, ed è inclusa la spesa per la «portatura delli organi», il che lascia supporre che oltre allo strumento presente in S. Tommaso ne fossero stati portati più d'uno. Tutto ciò lascia pensare a un'esecuzione a tre cori, che vide la partecipazione di 18 musicisti di cui sicuramente due organisti, tre o quattro

[68] Ballacino era di origini pavesi; cfr. *ivi*. p. 552. Nel 1628 lo stesso musicista era stato richiesto a Baggio insieme ad altri colleghi della cappella del Duomo di Milano per la cerimonia di professione religiosa di un monaco olivetano; cfr. M. TOFFETTI, *Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul suo repertorio nei primi trent'anni del Seicento*, in *Barocco padano 3* cit., pp. 349-371: 350-352.

[69] Cfr. TOFFETTI, *La cappella musicale* cit., p. 554.

[70] Questo nome non figura in *ivi*, pp. 552-556.

[71] Cfr. M. LONGATTI, *La famiglia dei musici Salina di Como*, «AMIS – Antiquae Musicae Italicae Studiosi. Bollettino dell'Associazione», XVII, n. 1, aprile 2019, pp. 9-11.

[72] Cfr. ID., *La Cappella musicale del Duomo di Como*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 1988, pp. 297-311: 308.

[73] Cfr. D. COSTANTINI - A. MAGAUDDA, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio negli anni 1649-1724*, in *Barocco padano 5*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2008, pp. 319-406: 340, 358, 366-367, 371 e 376.

[74] Cfr. W. RUF, "voce" *Hebenstreit, Hebestreit, Pantaleon, Pantalon*, in *MGG Online*, New York - Kassel - Stuttgart, RILM - Bärenreiter - Metzler, 2016, consultabile *online* all'indirizzo https://www.mgg-online.com/article?id=mgg06093&v=1.0&rs=mgg06093 (ultima consultazione: 14 luglio 2025).

strumentisti («Paulo Geronimo violino», un trombone, l'enigmatico «pantalone») e 12 o 13 cantanti.[75]

Calcolando la somma dei compensi corrisposti, che non includono né le spese di viaggio e vitto dei musicisti forestieri,[76] né quelle per i ceri, le decorazioni, gli arredi e i campanari, si raggiunge la cifra di 185 lire e 6 soldi. Si tratta di una somma più che triplicata rispetto alle spese sostenute nel 1581 per la stessa festa, ammontanti a 56 lire e 15 soldi e inclusive di tutto il necessario.[77] L'aumento delle spese per la terza domenica di aprile cominciava evidentemente a pesare sulle finanze della Compagnia, tanto che il 16 aprile 1633 Ambrogio Oppizzoni, in veste di rappresentante, chiese ufficialmente al consiglio cittadino di aumentare l'elemosina annua da 10 scudi (cioè 60 lire), «allora [nel 1577] giudicati bastevoli», ad «almeno ducento lire imperiali» (doc. 11 nell'APPENDICE III, qui alla p. 107). Oppizzoni ricordava innanzitutto che la festa veniva celebrata per adempiere un voto della città e che ogni anno, per solennizzare la ricorrenza, si faceva musica «di tre cori de' migliori musici che si trovano» alla messa, al vespro e alla processione, con «li apparamenti, con copia del lumineri sopra l'altare [*sic*!] e capella, e de sedeci torzoni al accompagnamento delle sante reliquie e statua della Beatissima Vergine». Da un lato, l'argomentazione di Oppizzoni si basava sul riconosciuto prestigio della cerimonia, che era «anco ammirabile a tutti li forastieri, onorata anco dal castello dalla sparada che le signorie vostre sanno concessa a questa Veneranda Compagnia da Sua Maestà».[78] Dall'altro, veniva fatto presente che erano ormai «cresciute e le mercedi de' musici, la cera, le mercedi di chi s'impiega necessariamente a detta festività, che restino sicuri loro signori che talvolta assende la spesa tutta di detta festività a scuti cinquanta e più», ossia a più di 300 lire. Questa cifra è del tutto commisurata all'occasione, se si considera che per la terza domenica di aprile del 1631 furono spese oltre 185 lire soltanto per la musica. Tuttavia, la richiesta di far salire l'elemosina ad almeno 200 lire non fu interamente soddisfatta. Si stabilì, infatti, di aumentarla a 100 lire imperiali, la metà di quanto chiesto («in totum augeatur ad libras centum imperiales»).

Il nucleo principale dei contratti con i musicisti si chiude con due documenti risalenti al 1636 circa.[79] I due documenti, combinati fra loro, restituiscono il quadro più completo sull'organizzazione della cappella musicale della Compagnia. In quell'anno, infatti, i deputati alla musica si premurarono di stampare un capitolario degli obblighi del maestro di cappella e di tutti i salariati.

---

[75] Non è chiaro se il tale «signor Vittorino dal liutto» avesse effettivamente suonato il liuto in quell'occasione. Va notato che, nell'ipotesi di un'esecuzione a tre cori e tre organi, resterebbe da individuare il terzo organista.

[76] È possibile che tali rimborsi fossero inclusi nei loro compensi, sensibilmente più elevati rispetto a quelli dei musicisti locali.

[77] Dal momento che alcuni musicisti servirono in tutto o in parte *pro bono*, la spesa effettiva fu di 33 lire e 19 soldi.

[78] La processione veniva salutata con colpi di artiglieria al passaggio davanti al castello.

[79] Ci sarebbero, poi, pochi altri documenti successivi, fra loro cronologicamente distanti e risalenti a un periodo che va oltre l'àmbito cronologico di questo articolo: un contratto del 1666 stipulato con il cantore Stefano Portugallo, un documento del 1701 inerente a un vitalizio per il maestro di cappella uscente Siro Pescati e dei memoriali dello stesso anno per la designazione del nuovo maestro di cappella nella persona di Giovanni Antonio Costa.

Il capitolario, integralmente edito nell'APPENDICE III (cfr. il doc. 12, qui alle pp. 107-110), risale al 16 giugno 1636 ed è firmato dai quattro deputati alla musica eletti a questo incarico il 25 novembre 1635, fra i quali figura ancora una volta il patrizio Ambrogio Oppizzoni. Nel primo paragrafo viene inoltre precisato che il «mastro di capella et organista» condotto dai deputati era Giovanni Battista Treviso.[80] Per la prima volta le celebrazioni sono raggruppate a seconda delle modalità di esecuzione. Nelle feste del primo gruppo, che comprende tutte le prime domeniche dei mesi dell'anno, a esclusione di ottobre, gli stipendiati erano tenuti a cantare alla messa e al vespro sopra «l'organo grosso» e, nelle occasioni in cui i Padri domenicani cantano i salmi in canto piano, si doveva eseguire un mottetto o una «suonata» a violino e organo fra un salmo e l'altro e dopo il *Magnificat*, che andava sempre cantato in polifonia. Vengono poi elencate le occasioni in cui si doveva fare musica a un coro sopra l'organo, suonato dal maestro di cappella. Seguono tre feste «nelle quali si deve fare la musica a due cori, uno sopra l'organo grande, et l'altro sopra la cantoria, posta tra l'altare maggiore e la capella di san Domenico» (due delle principali feste mariane e il vespro del Corpus Domini). Le celebrazioni più solenni erano quelle con musiche a tre cori «sopra l'organo grande et sopra le cantorie». Queste sono le restanti due feste mariane principali (Annunciazione e Assunzione), la terza domenica d'aprile, secondo il voto del 1577, la prima domenica d'ottobre (festa del Rosario) e la Madonna della Neve il 5 agosto, secondo il voto del 1630. Le processioni salgono al numero di 20 con l'aggiunta della festa del 5 agosto e per alcune di esse era prescritto il «rinforzo de voci», cioè il ricorso a cantori aggiuntivi rispetto agli stipendiati. Queste sono le prime domeniche di ogni mese e le vigilie della festa del Rosario e della terza domenica d'aprile, «a levare l'indulgenza della Catedrale et accompagnarla alla capella del Santissimo Rosario». Infine, vengono elencate le occasioni in cui si cantano le «Letanie della Beata Vergine sopra l'organo grosso […] con tutti li stippendiati per la musica», dunque a un coro. Le litanie si eseguivano dopo la compieta, tutti i sabati dell'anno e alle vigilie delle quattro feste mariane principali, della Madonna della Neve e del giorno di Natale. Terminata la successiva orazione del sacerdote si eseguiva un mottetto oppure una «suonata», a discrezione del maestro di cappella. Vale la pena di ricordare ancora una volta che la raccolta di litanie di vari compositori, con un mottetto in onore di san Domenico, assemblata da Lorenzo Calvi e dedicata alla Compagnia nel 1626, risulta perfettamente compatibile con le indicazioni fornite dai documenti della Compagnia.

Dopo l'elenco delle celebrazioni, il capitolario prosegue con alcune regole precise sul rispetto degli obblighi, con un invito a evitare «mancamenti» (assenze), ai quali i deputati, «diligenti investigatori et osservatori», avrebbero posto rimedio con «ampla et assoluta autorità». Vengono poi stabilite le modalità di ammissione dei cantori in cappella, che erano selezionati personalmente dal maestro insieme al deputato Giacomo Cerini, quest'ultimo responsabile anche di compilare i mandati di pagamento. Il documento precisa anche l'iter per le richieste di licenza, le quali dovevano essere approvate congiuntamente dal maestro di cappella e da tutti e quattro i deputati alla musica o da eventuali sostituti appositamente delegati. Il maestro e il violinista, invece, dovevano chiedere direttamente licenza ai superiori. La presenza, in calce al testo a stampa, di una firma manoscritta

[80] Il testo fa preciso riferimento a quei quattro deputati di recente elezione, il che lascia pensare che l'incarico di Treviso fosse anch'esso recente o di recente riconferma.

per accettazione risalente al 1682, lascia supporre che il calendario delle celebrazioni della Compagnia, così com'era stato fissato nel 1636, fosse rimasto in vigore per più di quattro decenni.[81]

Al documento a stampa è allegato un cartiglio, verosimilmente coevo, che riporta l'elenco degli stipendiati della Compagnia con i rispettivi salari (cfr. il doc. 13 nell'APPENDICE III, qui alla p. 111). Dall'elenco apprendiamo che la Cappella era composta da un maestro e da altri cinque membri, di cui probabilmente quattro cantori e un violinista, dal momento che questo ruolo è menzionato all'interno degli ordini del 1636. Anche in questo caso alcuni nomi sono riconducibili a quelli di musicisti segnalati da studiosi che si sono occupati di altre istituzioni musicali dell'Italia settentrionale. Il primo nome è quello di Giovanni Battista Treviso, del quale è esplicitato il ruolo di maestro di cappella e al quale era assegnato uno stipendio di 400 lire, più elevato rispetto a quello percepito dai suoi predecessori (Ferrari percepiva 250 lire nel 1595, Patarini percepiva 318 lire nel 1600). Tuttavia, non è facile stabilire fino a che punto questo compenso risultasse nei fatti più elevato dei precedenti, soprattutto in considerazione degli aumenti dei costi già denunciati da Oppizzoni nel 1633. Va comunque notato che, in questo caso, le spese per i musici straordinari gravavano su una somma annua di circa 500 o 600 lire appositamente stanziata dalla Compagnia e, dunque, non intaccavano il compenso del maestro di cappella. Dopo il maestro di cappella, i due musicisti meglio pagati erano il «signor Mangiarotto» e «don Appolinare basso», che percepivano entrambi un compenso di 300 lire l'anno. Come già ipotizzato, il primo si potrebbe identificare con quel Fedele Mangiarotti contralto attivo in Duomo a Milano almeno nel 1629-30, il quale a sua volta coinciderebbe con il «Fedele falsetto dico tenore di Milano», venuto a cantare a Pavia nella terza domenica di aprile del 1631. Lo stesso nome figura tra quelli dei cantori forestieri pagati per la festa dell'Assunzione di Maria nella basilica di S. Maria Maggiore a Bergamo nel 1658 («al Mangiarotto di Pavia»).[82] Il basso don Apollinare è quasi certamente quello stesso «molto reverendo signor don Apollinare Contardi basso meritissimo et organista in S. Tomaso di Pavia» cui è dedicato un *Confitebor* a tre voci e Basso continuo incluso in una raccolta di Girolamo Casati edita in luogo e data sconosciuti, ma probabilmente intorno agli anni Trenta o Quaranta del Seicento.[83] Questa dedica interna ci informa che egli era attivo anche come organista e che suonava abitualmente in S. Tommaso. Tuttavia, non è chiaro se questo servizio fosse svolto per conto della Compagnia del Rosario e dei Padri domenicani, né tantomeno quale fosse il periodo di riferimento. Anche il nome del «signor Cergniago», ammesso che si tratti della stessa persona, è attestato in più istituzioni del Nord Italia. Nel 1642 un certo Carlo Antonio Cerniago da Pavia, arrivato da Venezia, prestò servizio a Padova nella basilica di S. Antonio come tenore nelle celebrazioni quaresimali e venne poi assunto come

[81] Il contratto fu sottoscritto il 14 luglio 1682 dal cantore sacerdote Eusebio Guarneri, dal marchese Oreste Malaspina e dal maestro di cappella della Compagnia, don Siro Pescati.

[82] Cfr. M. PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria Maggiore a Bergamo e la Cattedrale di Parma (1637-1659)*, in *Barocco padano 5* cit., pp. 505-639: 575.

[83] Cfr. la scheda *CasatiGir s.d*, in KURTZMAN - SCHNOEBELEN, *A Catalogue* cit., disponibile *online* all'indirizzo https://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/catalogue/CasatiGir%20s.d.pdf (ultima consultazione: 14 luglio 2025).

salariato.[84] Potrebbe trattarsi dello stesso Cerniago contralto, proveniente da Milano, che nel 1655 cantò a Novara per la festa di san Gaudenzio e abbandonò la città alla volta di Mortara condividendo parte del viaggio con i musicisti che dovevano rientrare a Pavia.[85] Gli altri due musicisti, ossia un sacerdote della chiesa dei SS. Gervasio e Protasio («reverendo padre di Santo Gervaso»), all'epoca retta dai Francescani secolari del terzo Ordine, e Carlo Antonio Rossi, restano ancora da identificare. I loro compensi erano i più modesti e ammontavano rispettivamente a 150 lire e 36 lire. L'ultimo stipendio, in particolare, appare commisurato agli stipendi corrisposti nel 1596 e nel 1598 per le prestazioni dei due cantori fanciulli (l. 22:16 e l. 17:2), il che suggerisce che Carlo Antonio Rossi fosse anch'egli un fanciullo, oppure il padre di un fanciullo.

Ammesso che le identificazioni sin qui proposte siano corrette, la cappella vantava la presenza di due cantori versatili, Cerniago e Mangiarotti, capaci di cantare sia come tenori sia come contralti a seconda delle necessità, e del basso don Apollinare, apprezzato cantore che poteva servire all'occorrenza anche come organista. Degli altri due musicisti, è probabile che uno, forse un fanciullo, completasse l'organico vocale cantando come soprano e l'altro suonasse il violino.

Le processioni

Nella monografia di Rodolfo Majocchi sulla chiesa di S. Tommaso sono riportate alcune preziose testimonianze sulle processioni della Compagnia, tratte in gran parte dal manoscritto Ticinesi 423 della Biblioteca Universitaria di Pavia. Le processioni per la terza domenica di aprile e la prima domenica di ottobre erano divise in quattro tappe (o «portate»), durante le quali altrettanti gruppi di rappresentanti dei diversi ceti cittadini portavano il baldacchino con la statua lignea di Maria, riccamente vestita e ingioiellata:[86]

> la prima portata vien fatta dalla Cappella della Beata Vergine sin alla chiesa di S. Francesco e viene portato il sudetto baldacchino da quatro dottori patrizi e del Collegio dei Giudici di questa città. La seconda […] è […] sin al principio della Strada Nova, e […] è propria di quatro gentiluomini patrizi delli deputati della […] Compagnia. La terza […] è […] sin al Cantone del Bissone ch'è nel mezzo di Strada Nova e […] è fatta da quatro collegiati causidici di Pavia. La quarta et ultima è […] sin dentro della chiesa di S. Tomaso e […] è fatta da quatro collegiati mercanti della medema città.[87]

Non è utile qui dilungarsi sul diverso percorso della processione del 5 agosto per la festa della Madonna della Neve. Tuttavia, vale la pena di riportare ciò che riferisce Majocchi sullo svolgimento di quella pubblica devozione, durante la quale si procedeva

[84] Cfr. M. PADOAN, *La musica al Santo di Padova (1580-1650). Dinamiche finanziarie, organici e compiete quaresimali*, in *Barocco padano 8. Barocco padano e musici francescani. L'apporto dei maestri Conventuali*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Padova, Centro studi antoniani, 2014, pp. 17-78: 73.

[85] Cfr. COSTANTINI - MAGAUDDA, *La cappella musicale novarese* cit., pp. 358 e 376.

[86] Sulla statua si veda CASATI, *«La detta capella»* cit.; sugli addobbi della statua si veda MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 130-138.

[87] MAJOCCHI, *La chiesa ed il convento* cit., pp. 141-142.

sempre recitando una strofa dell'inno dell'*Ave, maris stella*, e poi una decena del rosario, sin che la processione tutta sii in S. Tomaso; indi si canta la *Salve Regina*, la qualle mentre quella si canta, il padre del Rosario si veste col rocheto, stolla e piviale e con il turibulario avanti, si porta all'altar maggiore ove col solito modo si dà la benedizione col Santissimo, o sii con la sacra pisside.[88]

La descrizione parla della recita, non del canto, dell'inno *Ave, maris stella*, le cui strofe erano alternate alle decine del rosario. Viene poi menzionato il canto della *Salve Regina*, ma non è chiaro se si trattasse di un'intonazione in canto piano o in polifonia. Vale la pena di ricordare che nella terza domenica di aprile del 1581 erano presenti alla processione cinque trombettieri («trombeti») e che furono pagati i campanari del Duomo e di S. Tommaso. Nel 1595 Giulio Cesare Ferrari era tenuto a garantire musica «a diece parti», nel 1600 Giovanni Maria Patarini si impegnava a eseguire musiche a due cori, mentre dagli ordini del 1636 risulta che alcune processioni si dovessero fare con «rinforzo di voci» o «con voci rinforzate». In assenza di informazioni sui possibili repertorii, ci si può limitare a immaginare musiche con strutture responsoriali o comunque che permettessero l'alternanza di più gruppi dislocati (le dieci parti, i due cori, il coro con il rinforzo di voci). Ad arricchire il *soundscape* di queste processioni, oltre al suono delle campane, vi erano i «tiri di artiglieria, mortari, mortaretti et archibugiate» che venivano sparati dal castello al passaggio del corteo, come richiesto dal priore Giovanni Angelo Oppizzoni e concesso da re Filippo III di Spagna nel 1615.[89]

Considerazioni conclusive

La documentazione della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia conservata nell'Archivio Storico Civico consente di gettare luce su una delle istituzioni più importanti per la vita culturale della città. I documenti considerati in questa sede, uniti a quelli esaminati da altri studiosi, testimoniano un'attività musicale importante, almeno limitatamente alla celebrazione della terza domenica di aprile, già a partire dal 1581, con il concorso di musicisti noti e apprezzati anche al di fuori del contesto cittadino (come Nicola Parma). Lo spoglio dei documenti ha consentito di legare a questa istituzione i nomi di altri musicisti già noti, come Giovanni Maria Patarini, Giovanni Battista Treviso e Cristoforo Migliarini, oltre che di associare a un contesto devozionale più definito le musiche incluse nel *Rosarium litaniarum* di Lorenzo Calvi, una raccolta di assoluto interesse musicale e ancora in parte da riscoprire.

Pur senza la possibilità di monitorare in modo completo le vicende e l'organizzazione di questa istituzione, è possibile seguirne le attività lungo un arco cronologico di circa quarant'anni che, a cominciare dai contratti del 1595, culmina nel raggiungimento di un assetto stabile nel 1636. Durante questo quarantennio si andò definendo un calendario di festività che sembra essersi mantenuto piuttosto stabile, per lo meno a giudicare dalle informazioni che si trovano all'interno dei contratti dei maestri di cappella. Se nei contratti del 1595 e del 1600 sono elencate 33 messe e vespri con 19 processioni, entro il 1636 le processioni erano salite a 20 per l'introduzione della processione in occasione della festa della Madonna della Neve nel 1630, mentre le messe erano scese a 32 per l'uso di solennizzare soltanto il vespro nella festa del Corpus Domini (cfr. la Fig. 1, qui alla p. 95). I contratti dei cantori, invece, presentano una maggiore oscillazione e molte delle feste aggiuntive

[88] *Ivi*, p. 140.

[89] *Ivi*, pp. 125-128.

sono riconducibili alle consuetudini dei Padri domenicani, il che lascia ipotizzare possibili interazioni fra la Compagnia del Rosario e il convento.

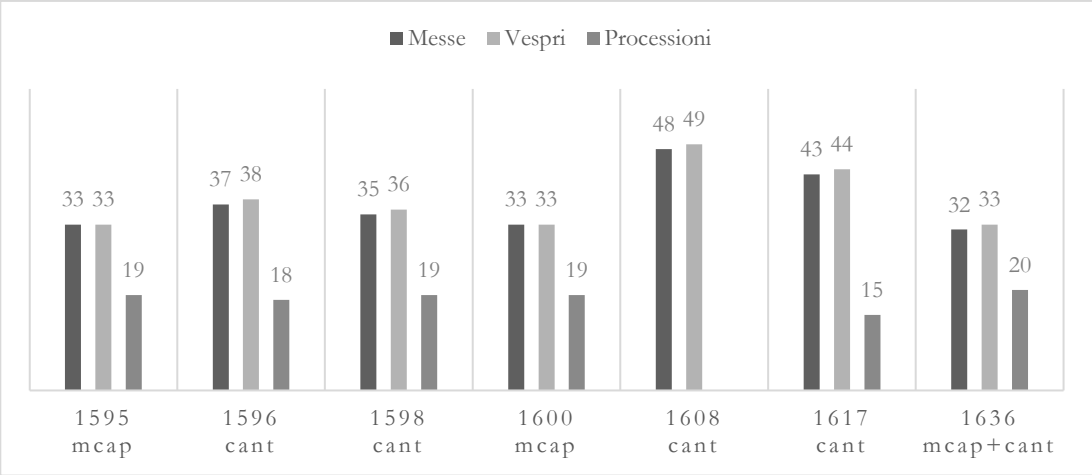


Fig. 1 – Celebrazioni indicate nei contratti e negli ordini della Compagnia.[90]

Gli ultimi due documenti presi in esame risalgono al 1636 e offrono l'unica immagine relativamente completa dell'organizzazione della Compagnia in materia di musica. In quella data l'istituzione stipendiava stabilmente un organista e maestro di cappella già conosciuto come compositore, quattro cantori (di cui tre erano certamente apprezzati e richiesti anche fuori dalla città) e un violinista. Ai musici stabilmente impiegati, che costavano alla Compagnia 1426 lire l'anno, venivano aggiunti occasionalmente musicisti straordinari, che costavano al massimo 500 o 600 lire all'anno, portando l'esborso annuale per la musica a circa 2000 lire. I salari dei musici erano in larga parte ricavati dalle elemosine della città, delle famiglie patrizie e delle varie corporazioni, che contribuivano alla solennizzazione delle principali festività e al decoro degli spazi riservati al culto. Dotata di un'adeguata cappella musicale e di un capitolario a stampa con ordini dettagliati e precisi, ancora validi nel 1682, la Compagnia poteva garantire un ricco calendario con interventi musicali, con 32 messe e 33 vespri da uno a tre cori, 20 processioni e, settimanalmente, le litanie dopo compieta, per un totale di circa 145 pubbliche esecuzioni musicali. L'impatto dell'attività di questa istituzione sulla vita musicale cittadina era certamente notevole e lo era ancor più sulla vita religiosa, dal momento che queste celebrazioni – in particolare quelle legate ai due voti del 1577 e del 1630 e alla festa del Rosario, anch'essa indissolubilmente legata a un evento storicamente rilevante come la battaglia di Lepanto – rinnovavano di anno in anno l'atto di affidamento alla Vergine Maria, a cui l'intera città aveva fatto ricorso nei momenti più drammatici della sua storia recente.

[90] I contratti dei maestri di cappella sono indicati con 'mcap', quelli dei cantori con 'cant'. Gli ordini del 1636 interessano sia il maestro di cappella, sia tutti gli altri musicisti stipendiati. Il primo gruppo non include le feste indicate nella parte di contratto con i Padri domenicani, cfr. *supra* e doc. 1 cit. Nell'ultimo gruppo non sono state incluse le circa 60 litanie in musica indicate negli ordini.

APPENDICE I

Musici, numero di esecuzioni e compensi indicati nei contratti (1595-1617) e nella nota dei salariati (1636)[91]

data	*contraente*	*ruolo*	*durata*	*esecuzioni*	*compenso*	*note*
1° III 1595	Giulio Cesare Ferrari	organista (e maestro di cappella)	6 anni dal 1° III 1595	33 M, 33 V	l. 150	
7 XII 1595	Giulio Cesare Ferrari	maestro di cappella	2 anni dal 1° II 1596	19 P	l. 100	processioni a spese del maestro
10 X 1596	Francesco Testa d'Oro	cantore (soprano?)	4 anni dal 10 X 1596	37 M, 38 V, 18 P	l. 22:16	stipulato con il genitore Antonio, presente il maestro G. C. Ferrari
17 VI 1598	Giovanni Battista Maggi	cantore (soprano?)	3 anni dal 17 VI 1598	35 M, 36 V, 19 P	l. 17:2	stipulato con il genitore Michele, presente il maestro G. C. Ferrari
4 V 1600	Giovanni Maria Patarini	organista (e maestro di cappella)	7 anni dal 1° I 1601	33 M, 33 V, 19 P	l. 150+168	processioni a spese del maestro
3 IV 1608	Antonio Rigamonti	cantore	dal 1° IV 1608 al 1° I 1613 «annos quinq. et menses novem»?	48 M, 49 V	l. 120	presente il maestro G. M. Patarini
20 XII 1617	Cristoforo Migliarini	cantore tenore	6 anni (dal 20 X 1617?)	43 M, 44 V, 15 P	l. 72	l. 24 ricavate dallo stipendio del maestro G. M. Patarini presente
salariati ca. 1636	Giovanni Battista Treviso	maestro di cappella (e organista)		(ordini 1636: 32 M, 33 V, 20 P, 7+53 L)	l. 400	
	(Carlo Antonio?) Cerniago	cantore (contralto/tenore?)		idem	l. 240	
	(Fedele?) Mangiarotti	cantore (contralto/tenore?)		idem	l. 300	
	Apollinare (Contardi?)	cantore (basso) e organista?		idem	l. 300	
	prete della chiesa dei SS. Gervasio e Protasio	cantore o violinista		idem	l. 150	
	Carlo Antonio Rossi	cantore o violinista		idem	l. 36	

[91] Si impiegano le seguenti sigle: M = messe, V = vespri, P = processioni, L = litanie.

APPENDICE II

Celebrazioni indicate nei contratti (1595-1617) e negli ordini (1636) della Compagnia del Rosario[92]

		1595, 1° III		7 XII	1596, 10 X			1598, 17 VI			1600, 4 V			1608, 3 IV		1617, 20 XII			1636, 16 VI			
		G. C. Ferrari org., m. cap.			F. Testa d'Oro cant. S?			G. B. Maggi cant. S?			G. M. Patarini org., m. cap.			A. Rigamonti cant. ?		C. Migliarini cant. T			ORDINI			
		l. 150 convento	l. 150 Compagnia	l. 100 Compagnia	l. 22:16			l. 17:10			l. 150		l. 168	l. 120		l. 72						
data	*ricorrenza*	M, V	M, V	P	M	V	P	M	V	P	M	V	P	M	V	M	V	P	M	V	P	L
gennaio	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v	
1	1° giorno anno/ Circonc. NS		1		×	×					1	1		×+p	×+p	×	×		1	1		
6	Epifania NS													×+p	×+p	×	×		1	1		
7	san Raimondo di Peñafort OP													×+p	×+p							
	seconda domenica													×	×							
	terza domenica													×	×							

[92] A ciascuna riga corrisponde una festività. Le ricorrenze principali della Compagnia sono evidenziate in grigio scuro; le quattro feste mariane principali sono evidenziate in grigio medio; le feste osservate dai Domenicani sono evidenziate in grigio chiaro; le feste legate alla vita di Cristo sono contrassegnate con NS; le feste mariane sono contrassegnate con la lettera M; i santi appartenenti alla famiglia domenicana sono contrassegnati con OP (*Ordo praedicatorum*) e TOD (Terzo Ordine domenicano). – A ciascuna colonna corrisponde un elenco di celebrazioni. Per ogni contratto sono indicati data, musicista, ruolo e compenso. Le celebrazioni elencate all'interno di ciascun contratto sono contrassegnate con una "×" oppure con un numero che indica la quantità di cori, ove precisato. Nei contratti del 1595 e del 1600 l'indicazione "+r" indica la presenza dell'organo regale; nel contratto del 1608 l'indicazione "+p" indica la presenza di un coro dei padri del convento; negli ordini del 1636 l'indicazione "+v" indica le processioni con voci rinforzate. Si impiegano le seguenti sigle: M = messe, V = vespri, P = processioni, L = litanie. In fondo a ciascuna colonna figura il computo totale delle celebrazioni previste dal relativo contratto. Vengono escluse dal conteggio le celebrazioni indicate nella prima parte del contratto del 1° marzo 1595, mentre le celebrazioni della seconda parte del contratto sono accorpate con le processioni elencate nel contratto del 7 dicembre 1595.

17	sant'Antonio abate	1																				
22	san Vincenzo martire	1														×	×					
25	Conversione san Paolo	1												×+p	×+p	×	×					
febbraio	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v	
2	Purificazione M		2	×	×	×	×	×	×	×	2	2	×	×	×	×	×		2	2	×	×
	seconda domenica													×	×							
	terza domenica													×	×							
marzo	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v	
7	san Tommaso d'Aquino OP	1												×+p	×+p	×	×					
	seconda domenica													×	×							
	terza domenica													×	×							
25	Annunciazione M		2	×	×	×	×	×	×	×	2	2	×	×	×	×	×		3	3	×	×
aprile	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v	
5	san Vincenzo Ferrer OP	1												×+p	×+p							
	seconda domenica													×	×							
	vigilia della			×	×	×	×			×			×					×			×+v	
	terza domenica (voto 1577)		2+r	×	×	×	×	×	×	×	2+r	2+r	×	×+p	×+p	×	×	×	3	3	×	
	Pasqua1		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1		
Pasqua	Pasqua2		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1		
	Pasqua3		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1		
29	san Pietro martire OP	1			×	×		×	×					×	×	×	×					
29	santa Caterina da Siena TOD	1														×	×					
maggio	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v	
2	sant'Antonio Pierozzi OP	1																				
	Ascensione NS		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1		
	Pentecoste1		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1		

Penteco-ste	Pentecoste2		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1			
	Pentecoste3		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1			
giugno	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v		
	Corpus Domini		1			×			×		1	1			×		×			2			
luglio	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v		
2	Visitazione M		1		×	×		×	×		1	1				×	×		1	1			×
agosto	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v		
4	san Domenico OP	1			×	×		×	×					×+p	×+p	×	×						
5	M della neve (voto 1630)															×	×		3	3	×	×	
15	Assunzione M		2	×	×	×	×	×	×	×	2	2	×	×	×	×	×		3	3	×	×	
17	san Giacinto Odrovaz OP	1			×	×		×	×					×+p	×+p	×	×						
settembre	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v		
8	Natività M		2	×	×	×	×	×	×	×	2	2	×	×	×	×	×		2	2	×	×	
	vigilia della			×						×			×					×			×+v		
ottobre	prima domenica (Rosario)		2+r	×	×	×	×	×	×	×	2+r	2+r	×	×+p	×+p	×	×	×	3	3	×		
novembre	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v		
1	Tutti i santi		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×						
21	Presentazione M		1		×	×		×	×		1	1	×			×	×		1	1			
25	santa Caterina d'Alessandria	1			×	×		×	×					×+p	×+p	×	×						
dicembre	prima domenica		1	×	×	×	×	×	×	×	1	1	×	×+p	×+p	×	×	×	1	1	×+v		
8	Concezione M															×	×		1	1			
	seconda domenica													×	×								
	terza domenica													×	×								
21	san Tommaso apostolo		1		×	×		×	×		1	1		×+p	×+p	×	×						
25	Natale		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×						×

26	santo Stefano		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1					
27	san Giovanni evangelista		1		×	×		×	×		1	1		×	×	×	×		1	1					
		11+11	33+33	19	37	38	18	35	36	19	33	33	19	48	49	43	44	15	32	33	20	7+53			
totale esecuzioni:			85			93			90			85			97		102			145					

APPENDICE III

Edizione dei documenti

Documento 1

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 1° marzo 1595.

[1*v*] […] 1595 adì primo marcii. Lista de' pati et convenzione fatta tra il convento di San Tomasso di Pavia et messer Giulio Cesare di Ferari filiolo di messer Giovanni Antonio abitante in Pavia nella parochia di Santo Eusebio per l'altra parte del tenore infrascrito. Primo: detto messer Giulio Cesare promete et si obliga a sonar l'organo di detta chiessa personalmente per anni sei prossimi a venire comenciando ogni [*recte*: oggi] calende di marzo dello anno coreente [*sic*!] nelli sequenti giorni et ocassioni. Sia obligato sonare tute le dominiche del anno alle messe, vesperi et compieta eccetuando le domeniche della settuagesima sin a Pasca et dette advento; tutte le feste di Nostro Signore et della Vergine Santissima Madre sua includendovi le feste della Vesitazione, Presentazione et Santificazione; tutte le feste delli apostolli, et altri santi [2*r*] comandate da santa Chiesa o per consuetudine, o voto della città; il giorno della consacrazione della chiessa che viene alli 23 di ottobre et nelle occasioni che passano processioni per la nostra chiessa o, venuta del padre reverendissimo nostro generale, o de' altri prelati; alli vesperi delle vegillie di tutte le sollennità principali tanto di Nostro Signore quanto della Madona; di tutti i santi, di santo Domenico, di santo Pietro martire et di santo Tomasso apostolo. Sia obligato far musica a un coro compito bella; il giorno di santo Domenico, di santo Pietro martire, di san Giacento et di santa Caterina martire alle messe et vesperi. Nelli altri giorni tenuti santi et consueti della Religione, cioè il giorno di san Tomaso d'Aquino, di san Vincenzio confessore, di san Antonio [Pierozzi?] arcivesco‹vo›, di santa Caterina da Siena, di santo Antonio abbate, di san Vincenzio martire et della Convenzione [*recte*: Conversione] di san Paulo la musica si rimette allui [*sic*!] in quello modo che gli piacerà. Et per salario annuale il convento gli darà venticinque scuti d'oro da sei lire imperiali sono che fano lire cento cinquanta dico 150 qualli denari se pagarano anticipatamente de tre mesi in tre mesi durando detto accordo di sei anni et per fede se sono sotoscrite tutte le due parti.

[2*v*] […] 1595 adì primo marzo. Lista de' patti et convenzione fatta fra messer Ludovico Codazza come prior della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario in Santo Tomaso di Pavia et messer Giovanni Maria della Torre sotto priore et illustre signore conte Galeazzo Beccaria uno delli consiglieri di essa Compagnia a [3*r*] lor nome et a nome della suddetta Compagnia per una parte et questo elleti et messer Giulio Cesare di Ferrari […] per l'altra parte come qua da basso si contiene. Primo: che il detto messer Giulio Cesare promete et si obliga a far bona et perfetta musica per anni sei prossimi a venire incomenciando al [*sic*!] calende de marzo prossimo che viene del anno presente 1595 nelli tempi et modi infrascritti, cioè le undeci dominiche prime delli undeci messi del anno, lasando la prima dominica di ottobre che si dirà qua da basso, a uno coro sollo alla messa granda et vespero; item tute le feste della Madona, cioè la Nunziazione, Assumptione, Natività et Purificazione alla messa granda et vespero a doi cori; item la Presentazione et Visitazione alla messa et vespero a uno coro sollo; item la prima dominica di ottobre qualle è la principalle festa del Santissimo Rosario si farà musica a doi cori alla messa granda et vespero con organo regalle et simile; item il simille si ha da ffare [*sic*!] [3*v*] la dominica terza de aprille che è il votto della cità quando fu liberata dalla peste, con il medesimo ordine della prima domenica di ottobre; item musica il giorno di santo Tomaso apostolo a uno coro; item il giorno della Natività del Nostro Signore con le doi feste seguenti, alla messa et vespro a uno coro; item il giorno di Pasqua di resurezione con le sue due feste [seguenti]; item il giorno della Pentecoste con le due feste [seguenti]; item il giorno del Corpo del Nostro Signore; item il giorno della Assensione del Nostro Signore; item il primo giorno del anno; item la festa di tutti li santi; item sia obligato detto messer Giulio Cesare a far intervenire detto suo padre a questo obligo e prometere a far segurtà per lui di mantenere quanto di sopra sarà obligato, e, non mantenendolo, la suddetta Compagnia possa far fare la suddetta musica a spesse di loro; item li sudetti priore et sotto priore et consiglier sono obligati a nome di essa Compagnia dare e pagare al suddetto messer Giulio Cesare per salario et mercede di

tutte le sudette musiche, scuti vinticinque [4*r*] d'oro, danno et fanno – 150 l. – s. di moneta imperiale; quello [*sic*!] dinari si hanno da pagare anticipatamente de tre messi in tre messi durante la detta locazione; item che alcuno non possa far musica in detta chiesa di Santo Tomasso senza licenza et consentimento di esso messer Giulio Cesare […]

Documento 2

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 7 dicembre 1595.

[1*r*] 1595 die Iovis septimo mensis decembris

Sia notto e manifesto a chiunque legerà la presente di come il signor Ludovico Codacia, priore della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario in Santo Tomaso di Pavia, e messer Giovanni Maria della Torre, sotto priore, e l'illustre signor conte Galeazzo Beccaria consigliero, sono stati d'acordio, come per la parte sono, con messer Iulio Cesare di Ferrari figliollo de messer Giovanni Antonio abitante in Pavia in la parrocchia Santa Maria Nuova, con acconsentimento de esso suo padre, come maestro di capella della musica della Compagnia de esso Santissimo Rosario a fare la musica dietro a tutte le processione che si faranno con suddetta Compagnia del Santissimo Rosario per la città per anni doi prossimi [1*v*] a venire incomenciando la prima dominica de genaro prossimo da venire 1596. Che sono le sudette processioni numero diecinovi, cioè: le dodeci prime dominiche del mese, la terza domenica de aprille, il sabbato de essa domenica de aprille e il sabbato della prima domenica de ottobre a portare il giubileo d‹el› Santissimo Rosario, e le quatro feste della Madonna. E detti signori sono obligati a dare al detto messer Iulio Cesare come maestro de capella, per reconossimento de tutte le dette musiche alle suddette processioni lire 100 imperiali per caduno anno, e questa musica si abia da fare con diece parti a tutte spese de [2*r*] detto maestro di capella. E cossì l'una parte e l'altra promettono de attendere e observare quanto di sopra si contiene et detti signori promettono de dare detta recognizione al suddetto maestro de capella in doi termini, cioè la mettà ogni sei mesi anticipatamente, e questo con obbligazione de' beni di l'una parte e l'altra etc. co[m]e cossì giurano de attendere.

Io Ludovico Codaza come priore del Santissimo Rosario a mio nome et a nome di messer Ioanni Maria vice prior per non saper lui scrivere prometo et affermo quanto di sopra si contiene –

Io Giulio Cesare Ferrari maestro di capella della musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario affermo et prometto ut supra con mio giuramento –

Documento 3

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 10 ottobre 1596.

[1*r*] 1596 adì 10 ottobre

Acordio fatto tra il signor Ludovico Coddazza come priore della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario in Santo Tomaso in Pavia et messer Giulio Cesare di Ferrari maestro di capella della musica di essa Compagnia per una parte, et messer Antonio di Testa d'Oro, a suo nome et a nome di Francesco suo filiolo per l'altra parte, in questo modo che il detto messer Antonio promete et dà il detto Francesco suo figliolo a servir a cantar alla musica che si farà per detta Compagnia in detta chiesa di Santo Tomaso et sue procesioni per anni quattro prosimi a venire incomenciando alla festa della prima dominica del presente mese di ottobre come si contiene nella lista inserita nel presente scrito ne appare, et che io Giulio Cesare ha promesso et promete a dare al detto messer Antonio per salario di detta servitù che farà detto suo figliolo come di supra ducatoni numero quattro l'anno che sono – 22 l. 16 soldi de' qualli il detto messer Antonio si confessa aver avuto et receputo dui ducatoni qualli sono – 11 l. 8 soldi a bonconto del salario del presente anno, et che detto messer [1*v*] Antonio sii obligato a mantenere detto suo figliolo a detta servitù come sopra sotto obligazione de' suoi beni, et di tutti gli danni et spese che patirà detta musica per causa di detto Francesco suo

filiolo, et cossì in fede de la verità si è fatto il presente scritto con obligazione dell'una parte et l'altra di attendere et osservare quanto in esso si contiene […]

Documento 4

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 17 giugno 1598.

[1*r*] 1598 adì 17 giugno

Sia notto e manifesto a chi legerà il presente scrito come adì et anno suprascritto messer Michelle di Maggio abitante in Pavia in parrocchia Santo Giovanni Donato [*Domnarum*] promette et dà al signor Lodovico Codazza, come priore della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia, et a messer Giulio Cesare Ferrari, capo della musica di esso Santissimo Rosario, per tre anni a venire, comenciando adì et anno soprascritto, a cantare nella musica di detta Compagnia nelle feste et solenità qui a basso descrite et annotate, Giovanni Battista suo figliolo, che qui presente ancora lui promete di attendere et osservare quanto in questa lista si contiene, et per sua mercede il detto signor priore promete darli ducatoni numero 3 che sono 17 l. 2 soldi imperiali l'anno. Et cossì il detto messer Michelle in suo nome et a nome di suo figliolo promete di osservar et attendere quanto in questo scrito si contiene, et per non saper il detto messer Michele scrivere, ha fatto sotto scrivere il presente scritto da Giovanni Battista suo figliolo […]

Documento 5

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 4 maggio 1600.

[1*r*] 1600 4 maggio

Conventiones factae inter priorem Veneradae Societatis Sanctissimi Rosarii Papiae, et Ioannem Mariam Patarinum

[…] et Ioannes Maria de Patarinis filius Gulielmi se gerens pro patre familias, et negotia sua uti pater familias de per se gerens, acta senectute eius patris, ut protestatum cum iuramento [1*v*] habitator Papiae in parochiae Sancti Martini foris portam parte ex altera […]

Lista de' patti et convenzioni fatte tra il signor priore, sottopriore e consiglieri della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario in Santo Tomaso di Pavia per una parte, et Giovanni Maria Patarino organista per l'altra parte, cioè primo: il detto messer Giovanni Maria promette e si obliga a far bona e perfetta musica per anni sette prossimi a venire, cominciando alle calende di genario prossimo a venire del 1601 nelli tempi et modi infrascritti. Le undeci prime domeniche delli undeci mesi dell'anno, lasciando la prima domenica d'ottobre qual si dirà qua da basso, a un coro solo alla messa grande et vespero; tutte le feste della Vergine, cioè dell'Annonciazione, Assumpzione, Natività e Purificatione alla messa grande e vespero a doi cori sull'organo; item la Presentazione e Visitazione a un coro; item la prima domenica d'ottobre a due cori col'organo et il regale fori dell'organo, et il simile si farà anco la terza domenica d'aprile, che è [2*r*] il voto della città, quando fu liberata dalla peste col medesimo ordine della prima domenica d'ottobre; item il giorno di santo Tomaso apostolo musica a un coro; item il giorno della Natività di Nostro Signore con le due feste seguenti a un coro; il giorno di Pasca di resurrezione con le due feste seguenti; item il giorno della Pentecoste con le due feste seguenti; item il giorno del Corpo di Nostro Signore; item il giorno dell'Assonzione [*recte*: Ascensione] di Nostro Signore; item il primo giorno dell'anno; item la festa di tutti i santi. E non facendo detto messer Giovanni Maria dette musiche, possino detti priore, sottopriore et consiglieri far fare detta musica a spese del detto messer Giovanni Maria. Più, detti priore, sottopriore et consiglieri siano obligati a nome di essa Compagnia dare et pagare al suddetto messer Giovanni Maria per sallario et mercede sì tutte le suddette musiche lire cento cinquanta di moneta imperiale, quali danari si pagaranno anticipatamente di tre mesi in tre mesi durando la presente convenzione. Più, sia anco obligato detto messer Giovanni Maria a fare la musica dietro tutte le processioni, che si farano [2*v*] per la suddetta Compagnia del Santissimo Rosario per la città per anni sette prossimi a venire, cominciando la sudetta prima domenica di genaro prossimo che

viene dell'anno 1601, le quali processioni sono dieci nove, cioè: le dodeci prime domeniche del mese, la terza domenica d'aprile et il sabbato avanti, et il sabbato avanti la prima domenica d'ottobre a portare il giubileo al Santissimo Rosario, e le quatro feste della Madona. E le dette musiche si faranno a due cori a tutte spese del detto messer Giovanni Maria et detti signori siano obligati a dare al detto messer Giovanni Maria per le sudette musiche delle processioni lire cento sessanta otto imperiali per cadauno anno in doi termini, cioè la mettà ogni sei mesi anticipatamente, come cossì promettono atteso che si confidano nel detto messer Giovanni Maria farà bonissima musica […]

Documento 6

Lettera dedicatoria di G. M. PATARINI, *Salmi a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1595 (RISM A/I P1016).

Al molto illustre mio signor et padron colendissimo, il signor Giovanni Angelo Oppizzoni.

Pregato da chi con cenni soli mi potea commandare a dar in luce le presenti mie fatiche musicali, io consapevole a me stesso e del mio poco valore, non avrei mai avuto ardire di far cotal determinazione senza fregiarle dell'onoratissimo nome di Vostra Signoria, la cui nobilissima et illustre casa, continuando nel corso de' suoi maggiori che fiorirono in ogni tempo d'onori e d'onorati fatti e de alti titoli, massime del titolo senatorio a tempo de' signori duchi di Milano, si può con ragione chiamare un seminario et albergo delle virtù, e particolarmente di questa della musica, della quale Ella gode in estremo. Doveva io per certo, prima che lasciarle uscir fuori, darle alla censura del Suo finissimo giudizio, perché degnamente poi le potessero comparere innanzi, ma il rispetto di non Le aver a recar qualche noia mi ha fatto restringer la mano. Supplico Vostra Signoria, se pure si lascia da la Sua bontà luogo alle preghiere, degni di gradire questo picciol segno della grandissima et affettuosa servitù mia verso di Lei, che oltre l'eccitarmi a cose maggiori, verranno anche a rimaner dallo scudo dell'auttorità Sua rintuzzate le maledice e detrattrici lingue. Et io di questo favore, o più tosto beneficio, che tal nome a punto meritano tutte le grazie che da Lei vengano, Le restarò in perpetuo così devuto, come devoto. Et Le bascio riverentemente le mani, con augurarLe da Nostro Signore longa e felice vita.

Di Pavia, il dì 25 febraro 1595, di Vostra Signoria molto illustre devotissimo et obligatissimo servitore Giovanni Maria Patarino.

Documento 7

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 3 aprile 1608.

[1*r*] 1608 3 aprilis
Convenzione et obligo di messer Ioanni Antonio Rigamonte cantore

[…] quod praefatus Ioannes Antonius teneatur ut promittit inservire uti cantor in cantu figurato dictae Venerandae Societatis in praesente ecclesia Sancti Thomae in calendis aprilis proximo praeteriti intra et in anthea usque ad calendas ianuarii anni 1613, et sic per [1*v*] annos quinquem [*recte*: annos quattuor] et menses novem et hoc diebus de quibus et pro ut in cedula mihi notario per dictas partes tradita tenoris sequentis. Notta de' giorni e feste che resta obligato messer Giovanni Antonio Rigamonte a venir a cantar alla chiesa di Santo Tomaso alle ore debite delle messe grandi e vesperi, tutte le prime domeniche dell'anno, la terza d'aprile, il primo giorno dell'anno, il giorno dell'Epiffania, santo Vincenzo confessore, santa Caterina martire, santo Tomaso d'A‹qui›no, la conversione di santo Paolo, santo Iacinto, santo Tomaso ‹apostolo›, santo Raimondo, santo Dominico, così che li padri faciano un altro coro e che lui sii obligato a venir et non andar in altro loco mentre sii satisfacto conforme al solito sendo però avisato detto messer Rigamonti de giorni quindeci inanti. Il giorno di Pasqua della Ressurrezione con li duoi seguenti, il giorno dell'Ascensione del Signore, il giorno della Pentecoste con li duoi seguenti, il giorno del Corpus Domini al vespero per questo

anno solo, il giorno de tutti i santi, il giorno della [2*r*] Purifficazione della Maddona, il giorno della Annunciazione, il giorno della Assumzione, il giorno della Natività, il giorno di santo Pietro martire, il giorno di Natale con li suoi seguenti, le seconde et terze domeniche delli mesi di dicembre, genaro, febraro, marzo et aprile d'ogni anno […] et e concurso praefatus dominus prior nomine dictae Venerandae Societatis teneatur pro ut, promittit dare et solvere ipsi Ioannis Antonis stippendium libras centum viginti imperiales singulo an‹no› duobus in terminis videlicet unam medietatem in festo sancti Martini et aliam in calendis aprilis […]

Documento 8

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 20 dicembre 1617.

[1*r*] 1617 adì 20 dicembre

Per il presente si fa ampla et indubitata fede a chi leggerà il presente scritto qual le infrascritte parti vogliono et protestano che abbi virtù di pubblico instrumento giurato, etc.

Sì come messer Cristoforo di Miliarini, abitante in questa città di Pavia in parrocchia di Santo Teodoro qui presente, promette et si obliga verso il signor Giovanni Angelo Oppizzone come loco tenente del molto illustre Cesare Conte priore della Congregazione o sia Compagnia del Santissimo Rosario, etc. stipula et accetta a nome del suddetto signor Priore e della suddetta Congregazione e deputati della detta Congregazione di andar a cantare la sua parte di tenore nella musica che sempre converrà farsi fare a nome [1*v*] della suddetta Congregazione e deputati in quel loco che li sarà ordinato dal suddetto signor priore e signori deputati ut supra in questa città in quelli istessi giorni et ore però che sono acordati li altri musici, la lista e nota de' quali giorni et obligo è come segue: tutte le prime dominiche dell'anno; la terza dominica d'aprile; il primo giorno dell'anno; il giorno della Epifania adi 6 genaro; san Vincenzio adi 22 di genaro; la Conversione di san Paulo adi 25; la Purificazione della Beatissima Vergine adi 2 febraro; san Tomaso di Aquino adi 7 marzo; la Annunziazione della Beatissima Vergine adi 25 marzo; san Pietro martire adi 29 aprile; santa Catarina da Siena [*scil.*, 29 aprile] la dominica più appresso †; la Visitazione della Beatissima Vergine adi 2 iulio; san Dominico adi 4 agosto; santa Maria della Neve adi 5 agosto; l'Assumpzione della Beatissima Vergine adi 15 agosto; [2r] san Iacinto che è la dominica seguente dopo l'Asumpzione; la Nativita della Beatissima Vergine adi 8 settembre; la festa de tutti li santi che è il primo di novembre; la Presentazione della Beatissima Vergine adi 21 novembre; santa Caterina martire adi 25 novembre; la Concepzione della Beatissima Vergine adi 8 decembre; san Tomaso apostolo adi 21 decembre; la Natività del Signor adi 25 decembre; santo Stefano protomartire adi 26 decembre; san Giovanni evangelista adi 27 decembre; la Pasca della Resurreczione con li doi seguenti; il giorno della Ascensione; il giorno di Pasca della Pentecoste con li duoi seguenti; al vespero il giorno del Corpus Domini; alle processioni tutte le prime dominiche dopo il vespero; la terza dominica d'aprile dopo il vespero alla processione; il sabbato inanzi la prima dominica d'ottobre et terza dominica d'aprile alla processione per portar il giubileo a san Tomaso; [2*v*] et il suddetto Oppizzone a nome come di sopra e non altrimente promette dare et far pagare dei denari però della suddetta Compagnia lire quaranta otto dico l. 48 al detto messer Cristoforo oltre alle lire vintiquattro che si acontenta et promette dare o rillassare del suo salario il presente messer Giovanni Maria Patarini organista et si convengono le dette parti che il presente accordo abbi da durare per anni sei a venire e promettono l'una parte verso l'altra attendere [e] osservare a quanto di sopra […]

Documento 9

Lettera dedicatoria della raccolta *Rosarium Litaniarum Beatae V. Maria ternis, quaternis, quinis, senis, septenis et octonis vocibus concinandarum. Una cum basso ad organum a D. Laurentio Calvo in aede cathedrali Papiae musico, ex variis auctoribus desumptum nunc primum in lucem aeditum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 (RISM B/I 1626/3).

Perillustri Congregationi Sanctissimi Rosarii Papiae
Laurentius Calvus s. p.

Vernant in hortis rosae, viri perillustres, dum frondescit annus, et extuberat multiplici foetu. Oblectant roseta purpureis micantia coloribus spectantium nares atque oculos; non ubique tamen, neque omni tempore. At Rosarium vestrum, cui praesidetis vigilantissime, quia Mariae Dei Matri consitum, neque loci, neque te‹m›poris ulla meta coarctatur, exarescitue [*sic*!]; quinimo sapiens aeternitatem, Deum ipsum, angelos homines suavissima piarum actionum fragrantia perfundit. Ego quidem cum lectum hinc inde, atque textum per me litaniarum rosarium essem editurus in lucem, illud in vestro nomine potissimu‹m› volui apparere, ut pulcherrimum, religiosissimumque sacellum quod in D. Thomae formosissimae mulierum, et sanctissimae aedificastis, dulce personet illius laudibus, quas angeli quoque perpetuo decantant. Confido autem fore, ut meum hoc qualecunque [*sic*!] munus, meae in vos observantiae argumentum, benigna hilarique fronte accipiatis. Valete.

Venetiis, calendas iulii 1626

Documento 10

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 1631.

[1*r*] Nota delli musici et spese di essi così di quelli ‹che› sono stati condotti da Milano, come di quelli della città ‹di Pavia› per fare la musica per il voto della città della terza domenica d'aprile 1631, trasportata per occasione di essere venuto il giorno di Pasqua in detta domenica terza, nella domenica quarta d'aprile.

Al signor Giovanni Battista Treviso per andare et tornar da Milano a condurre musici per detta festività d'ordine della Congregazione	–	11:11.
Al signor don Andrea contralto di Milano	–	34:10.
Al signor don Giovani Ballacino basso di Milano	–	34:10.
Al signor Fedele falsetto dico tenore di Milano	–	34:10.
A Paulo Geronimo violino di Milano	–	17:5.
e per condurli da Pavia a Milano	–	[non indicato]
Per spese cibarie fattili in Pavia tre pasti per uno	–	[non indicato]

Musici di Pavia per detta festività:

signor Rocco	–	2:10.
signor prete Giovanni	–	3:10.
messer Dionisio	–	4:10.
organista Giovanni Battista	–	3: –
signor Evangelista	–	3: –
[1*v*] trombone	–	3
pantalone	–	2:10.
messer Matteo	–	1:10.
signor Gatto	–	4: –
signor Rebatone	–	3:
per portatura delli organi	–	4:
signor Vittorio dal liutto	–	2: –
prete di San Francesco organista	–	12: –
Antonio Maria	–	2: –

al soprano del ceminario [seminario?] – 3: –
[totale 185:6]

Spese fatte nell'apparare et disparare la chiesa:
portar a restituzione argenterii, tapezzarie, quadri, far accomodare, piantare e levare la porta et altro [non indicato].

Documento 11

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.1: Atti costitutivi, 16 aprile 1633.

[1*r*] Augmento dell'elemosina che faceva la città di Pavia dalle l. 60 a l. 100 l'anno per la celebrazione della messa votiva la terza domenica d'aprile di ciascuno anno.

1633. Die 16 aprilis in vesperis […]

[1*v*] […] Illustrissimi signori, di ordine di cotesta illustrissima città suole ogni anno la Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario far cantare solennemente con musica di tre cori de' migliori musici che si trovano la messa con il vespero, et anco alla solenne processione che si fa la terza domenica d'aprile di ciascun anno, con li apparamenti [2*r*] con copia del lumineri sopra l'altare e capella, e de sedeci torzoni al accompagnamento delle sante reliquie e statua della Beatissima Vergine, e tutta detta festività si fa per il voto solenne fatto dalla stessa città d'essa festa per la liberazione della peste l'anno 1577.

Anticamente, per detta festa, musiche et spesa, fu destinato darsi a detta Compagnia scuti dieci in ciascun mese d'aprile, quali danari furono allora giudicati bastevoli; ora, signori, sono cresciute e le mercedi de' musici, la cera, le mercedi di chi s'impiega necessariamente a detta festività, che restino sicuri loro signori che talvolta assende la spesa tutta di detta festività a scuti cinquanta e più.

E sì come questa festività è reguardevole a tutta la cristianità, poiché questa indulgenza plenaria a questa capella direttamente concessa è participata a tutte le altre compagnie della cristianità, et è anco ammirabile a tutti li forastieri, onorata anco dal castello dalla sparada che le Signorie Vostre sanno concessa a questa Veneranda Compagnia da Sua Maestà che ha in gloria, così li deputati d'essa Veneranda Compagnia [2*v*] s'ingegnano far quell'onore che ad una tanta signora si conviene, e rispetto anco a quello si conviene ad una città illustrissima che la fa fare. Però il priore e deputati di detta Veneranda Compagnia riccorrono dalle signorie vostre illustri supplicandole che, e per la spesa e festività del presente anno, e delli altri anni che succederano in futuro, ordinare si paghino e sborsino a detta Veneranda Compagnia ogni anno in detto mese d'aprile almeno ducento lire imperiali, che, sì come quello che sì profusamente si è forzato spendere in usi forzosi, è quello che ci impoverisce, questo, che restarà impiegato ad onorar la Beatissima Vergine nel renderle grazie de benefizi ricevuti, sarà incapararla ad ottenere novi doni, mercedi e grazie a questa città e aggiutarla in suoi precisi bisogni; subscripta Ambrosio Oppizzone de' deputati di detta Veneranda Compagnia.

Et ut semper civitas se probeat devota erga sacratissima Regina Celli [*sic*!] in gratiarum actionem singulis horis acceptarum et imposterum sit nobis auxilium temporalis, et spiritualis factum est partitum an expediat vel ne videlicet quod elemosina decreta libras sexaginta imperiales pro solemnitate [3*r*] quotannis solvi solita in tertio dominico aprilis pro voto civitatis in totum augeatur ad libras centum imperiales […]

Documento 12

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 25 novembre 1635 [*recte*: 16 giugno 1636].

[A1*r*]
Ordini aggiustati fra li signori Ambrosio Oppizzone, feudatario, Francesco Corte, patrici pavesi, colleggiati causidici Vincenzo Riva e Giacomo Cerini de' conseglieri della Congregazione della Veneranda Compagnia

del Ss. Rosario della presente città di Pavia, eretta nella Chiesa di S. Tomaso delli molto reverendi Padri domenicani, dalla detta Veneranda Congregazione specialmente deputati sotto il 25 novembre 1635 alla sopraintendenza e governo della musica di essa Veneranda Compagnia per una parte, et il molto reverendo signore don Giovanni Battista Trevisi, dalli sodetti signori deputati condotto per mastro di capella et organista delle musiche che per ordine e conto di essa Veneranda Compagnia si devono fare ciasscuno anno nella detta chiesa nelli giorni e tempi a basso desscritti, li quali ordini dovrano essere pontualmente osservati non solo dal detto molto reverendo signor mastro di capella et organista, ma anco da ciasscuno delli stippendiati per la musica dalla detta Veneranda Compagnia.

Feste delle prime domeniche dell'anno

Tutte le prime domeniche di ciasscun mese dell'anno (eccettuata la prima domenica del mese di ottobre) si cantarà la messa grande in musica ad un coro sopra l'organo grosso da tutti li stippendiati per la musica della detta Veneranda Compagnia con l'assistenza del detto signor mastro di capella, che suonarà il detto organo. Il medemo al vespero, eccetto quando li molto reverendi padri [*scil.*, i Domenicani di S. Tommaso] cantaranno loro medemi li salmi in coro in canto fermo; si cantarà anco uno moteto fra l'uno salmo e l'altro, overo si farà una suonata co' l'organo et il violino a beneplacito del detto signor mastro di capella: il simile si farà doppo il *Magnificat*, qual si dovrà sempre cantare in musica.

Feste nelle quali si deve fare la musica ad uno coro sopra l'organo grosso
et esso signor mastro di capella suonarà l'organo sodetto

genaro il primo		Circoncisione di Nostro Signore
[A1*v*]		
genaro alli	6	l'Epifania di Nostro Signore
		il giorno di Pasqua di Resurrezione di Nostro Signore, con li due seguenti
		il giorno dell'Assensione, con li due seguenti
		il giorno della Pentecoste, con li due seguenti
luglio alli	2	la Visitazione della Beatissima Vergine
novembre alli	21	Presentazione della Beatissima Vergine
decembre alli	8	Concezione della Beatissima Vergine
decembre alli	26	santo Steffano protomartire
decembre alli	27	san Giovanni apostolo et evangelista

Feste nelle quali si deve fare la musica a due cori, uno sopra l'organo grande e l'altro sopra la cantoria,
posta tra l'altare maggiore e la capella di san Domenico

febraro alli	2	la Purificazione della Beatissima Vergine
settembre alli	8	la Natività della Beatissima Vergine
		il giorno del Corpus Domini solamente il vespero

Feste nelle quali si dovrà fare la musica a tre cori, cioè sopra l'organo grande e sopra le due cantorie

marzo alli	25	l'Annonziazione della Beatissima Vergine
aprile		la terza domenica d'aprile
agosto alli	5	la festa della Beatissima Vergine della Neve

Questa solennità con la musica già detta, si deve fare tutta a proprie spese delli signori deputati della Congregazione di detta Veneranda Compagnia senza alcuna spesa della Veneranda Compagnia e questo per essequzione del voto fatto dalla Congregazione di essa Veneranda Compagnia il dì sei luglio dell'anno 1630 rogato per il sig. Francesco Vilanova notaio pavese.

agosto alli	15	l'Assonzione della Beatissima Vergine
ottobre		la prima domenica d'ottobre

Processioni

Alle infrascritte processioni (siano fatte o per la città o per la chiesa) si farà la musica con tutti li musici che rispettivamente avranno servito nelli giorni di ciascuna delle sollennità infrascritte.
[A2*r*]

		prima domenica di ciascun mese con rinforzo de voci
febraro	2	la festa della Purificazione della Beatissima Vergine
marzo	25	la festa dell'Annonciazione della Beatissima Vergine
aprile		terza domenica d'aprile
agosto	5	la festa di santa Maria della Neve
agosto	15	la festa dell'Assonzione della Beatissima Vergine
ottobre		prima domenica d'ottobre
settembre	8	la festa della Natività della Beatissima Vergine

Li due sabbati doppo vespero, l'uno avanti la terza domenica d'aprile, l'altro avanti la prima domenica d'ottobre, a levare l'indulgenza della catedrale e accompagnarla alla capella del Santissimo Rosario, si farà la musica di quelle due processioni con voci rinforzate.

Letanie

Tutti li sabbati di ciascuno mese dell'anno e di più le vigilie delle feste che seguono cioè della

febraro	1	della Purificazione	della Beatissima Vergine
marzo	24	della Annontiatione	
agosto	4	santa Maria della Neve	
agosto	14	della Assonzione et	
settembre	7	della Natività	
decembre	24	la vigilia del Santissimo Natale di Nostro Signore	

Si cantarano le letanie della Beata Vergine sopra l'organo grosso (suonato dal signor mastro di capella) con tutti li stippendiati per la musica della Veneranda Compagnia doppo la *Salve*, che sogliono li molto reverendi padri di S. Tomaso cantare doppo la compieta, o anco più tardi, se dalli detti molto reverendi padri occorresse ritardarsi il tempo. E doppo l'orazione detta dal molto reverendo padre sacerdote nella capella della Beata Vergine si cantarà uno motetto, overo farassi una suonata con l'organo e col violino in arbitrio del signor mastro di capella.

A tutte le sopradette musiche nelli sodetti giorni e tempi sono obligati tutti li stippendiati per la musica della sodetta Veneranda Compagnia assistere personalmente con ogni diligenza e pontualità dal principio inclusive di ciascuna di esse sino al fine, come anco il sodetto molto reverendo signor mastro di capella et organista come sopra.
Al signor mastro di capella hanno la Veneranda Congregazione e signori deputati sodetti incaricato l'invigilare che tutti li stippendiati sodetti non facino [A2*v*] mancamento alcuno in servire personalmente et in tempo debito, come si deve, alla Beatissima Vergine; essendo esso signor mastro di capella e li detti stippendiati certissimi che li signori deputati sopra il governo della musica saranno diligenti investigatori et osservatori delli mancamenti di ciascuno di essi, per rimediarvi con quella ampla et assoluta autorità che dalla Veneranda Congregazione gli è stata data e con quell'affetto che li resta raccomandato acciò si levino li abusi passati et ognuno servi la Beata Vergine personalmente con quella precisa diligenza che resta obligato.
Inoltre il signor mastro di capella, nelle solennità e processioni nelle quali si dovrà fare la musica a più di uno coro, è obligato provedere de organisti e musici conforme egli et il sodetto signor Giacomo Cerino (et in sua absenza uno delli altri sodetti signori deputati) giudicaranno conveniente, poiché per l'elezione di quelli e per la mercede anco delli medemi che saranno bisogno oltre li stippendiati, il tutto si rimette alla loro prudenza.
L'accettare li musici al servicio della Veneranda Compagnia et il stabilirli il loro salario spetta alli sodetti signori deputati, il che dovranno fare, avendo prima sopra di ciascuno di essi il parere del signor mastro di capella e l'accordio di ciascuno di essi doverà essere per instromento publico. Niuno possa licenciar alcuno

de' sodetti stippendiati alla musica di detta Veneranda Compagnia dal total servizio di essa se non li sodetti signori deputati o la maggior parte di essi.
Li mandati per il pagamento delli signori mastro di capella, musici stippendiati e straordinari dovranno essere firmati dal sudetto signor Giacomo Cerini, a questo effetto da detti signori deputati eletto, e in sua absenza da uno delli altri tre de' sodetti signori deputati; avvertendo che li stippendiati devono essere pagati in fine di ciascuno semestre.
Il signor tesoriere non pagarà alcuno se non per virtù de' sodetti mandati sottoscritti come sopra, sotto pena di non esserli compensati li pagamenti fatti in altra maniera.
Il signor mastro di capella e stippendiati come sopra sapiano che sono obligati servire personalmente e non per mezo d'altra persona mandata in loro cambio, poiché, sì come ciascuno di essi è rispettivamente condotto, anzi stippendiato a contemplacione della sua propria virtù e valore, e non a contemplacione della qualità di altra persona che possi mandare a servire in suo luogo, così si dichiara essere loro medemi obligati servire con la stessa loro propria persona e non per mezo d'altri, [A3*r*] sotto pene arbitrarie alla maggior parte delli detti signori deputati, etiam di essere licenciati dal total servicio della detta Veneranda Compagnia.
Niuno possa dare licenza ad alcuno de' stippendiati per la musica della detta Veneranda Compagnia o per servire altri o per restare absente dall'assistere personalmente al servizio della Beatissima Vergine nelle feste e tempi di sopra descritti. E quando occorri occasione di aversi a dare licenza ad alcuno, si dechiara adesso per allora che la licenza dovrà essere ottenuta in scritto, sottoscritta prima dal signor mastro di capella, poi dal signor priore della Veneranda Compagnia, e per ultimo da tutti quattro di sodetti signori deputati al governo di detta musica, in modo tale che mancando la sottoscrizione di uno delli sodetti signori soprannominati, detta licenza sia nulla, eccetto quando la persona di quello (la cui sottoscrizione mancarà) fosse in quel tempo absente o inferma, e non altrimente, nel cui nome dovrà sottoscrivere uno delli altri deputati che sarà nella città, oltre la propria sua sottoscrizione; et quando fossero absenti o infermi tutti li detti signori deputati, sottoscriveranno due de' signori della detta Congregazione li più anciani descritti nella tavoleta delli officiali di detta Compagnia che si trovarano nella città, attestando aver sottoscritto per l'absenza o infermità de tutti li sodetti signori deputati.
Al signor mastro di capella et al suonatore del violino niuno (privative anco allo stesso signor priore della Veneranda Compagnia et alli sodetti signori deputati) può dare licenza, poiché ciascuno di essi la dovrà avere in scritto dalla Veneranda Congregazione, legitimamente unita e per voti secreti ottenuta e non altrimente, sotto pena di essere nulla la sodetta licenza, come per tale adesso per allora si dichiara, atteso che detta Veneranda Congregazione specialmente si è risservato e riserva lei medema il dare licenza alli sodetti. Dato nella cancellaria della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia il di 16 giugno 1636.

Ambrosio Oppizzone deputato
Francesco Corte deputato
Vincenzo Riva deputato
Giacomo Cerini deputato

[annotazione manoscritta in calce al testo a stampa:]
Io padre Eusebio Guarneri mi obligo servire la detta Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario per li giorni sopradetti delli presenti ordini con il salario [A3*v*] decretato dalla Illustrissima Congregazione sotto li tredeci del corrente mese di lulio 1682. Qual salario è di ducati trenta una volta l'anno e questa condotta sarà per anni prossimi da venire in tre di tre che io padre Eusebio Guarneri affermo quanto di sopra oggi li 14 detto luglio 1682 Pavia.
Io marchese Oreste Malaspina fui presente a quanto in detta contienne
Io don Siro Pescati maestro di capella fui presente a quanto in detta contienne

Documento 13

I-PAVasc, Archivio della Compagnia del Rosario, 1.I.2: Contratti per cerimonie sacre, 25 novembre 1635 [*recte*: 16 giugno 1636]: cartiglio manoscritto allegato al documento.

Musici sallariati dalla Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario nella chiesa di Santo Tomaso in Pavia

Al signor Treviso maestro di capella	–	l.	400	–
Al signo Cergniago	–	l.	240	–
Al signor Mangiarotto	–	l.	300	–
Al signor don Appolinare basso	–	l.	300	–
Al reverendo padre di Santo Gervaso	–	l.	150	–
A Carlo Antonio Rossi	–	l.	-36	–
		l.	1426	–

[Per] la musica straordinaria si spendarà ogni anno in circa lire cinque cento sei cento.

GABRIELE TASCHETTI è dottore di ricerca nell'Università di Padova ed è attualmente ricercatore postdoc nella medesima istituzione. È membro del comitato scientifico dell'edizione degli *Opera omnia* di Giuseppe Tartini e di Giovanni Battista Riccio, e contribuisce alla pubblicazione integrale delle opere di Tomaso Cecchini. È diplomato in Composizione e ha conseguito un master di I livello in Analisi e Teoria musicale.

GABRIELE TASCHETTI earned his Ph.D. from the University of Padua, where he is currently a postdoctoral researcher. He serves on the scientific committee for the complete works editions of Giuseppe Tartini and Giovanni Battista Riccio and contributes to the complete publication of Tomaso Cecchini's work. He holds a degree in Composition and a first level Master's degree in Analysis and Music Theory.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8467

DAVIDE MINGOZZI*
Conservatorio di musica "N. Paganini", Genova

CERIMONIALE E MUSICA PER LE INCORONAZIONI DEI DOGI NELLA GENOVA DI FINE SETTECENTO

RIASSUNTO – Fino al 1797 la Repubblica di Genova fu governata in base alla legge costituzionale del 1528, con il doge al vertice. Anche se agli occhi degli stranieri la sua figura sembrava avere un ruolo limitato, essa era cruciale nella politica genovese. Prima di diventare doge, un patrizio passava attraverso le principali magistrature e, dopo il mandato biennale, partecipava a vita alle giunte come procuratore perpetuo. Il doge veniva eletto dal Maggior e Minor Consiglio tramite una complessa procedura di votazioni ed estrazioni. Dopo l'elezione, il doge veniva poi incoronato nella sala del Maggior Consiglio e seguiva una messa solenne in S. Lorenzo, accompagnata da musica commissionata a compositori locali e forestieri quali Luigi Cerro, Gaetano Isola, Francesco Gnecco. Solo poche partiture del periodo 1765-94 si sono conservate. L'articolo esamina il cerimoniale dell'incoronazione e le messe associate, proponendo un'ipotesi su una messa di Filippo Maria Gherardeschi forse composta per l'occasione e documenti sull'organizzazione della messa per il doge Brizio Giustiniani nel 1779.

PAROLE-CHIAVE: Genova; incoronazione del doge; cattedrale di S. Lorenzo, Giambattista Martini; messa a più cori

Ceremonial Practices and Music for Doges' Coronations in Late 18th-century Genoa

ABSTRACT – Until 1797, the Republic of Genoa was governed according to the constitutional law of 1528 with the doge at its head. Although the doge's role appeared limited to foreigners, it was crucial in Genoese politics. Before becoming the doge, a patrician passed through the main magistracies and, after the two-year term, served in the councils in a lifetime position as a perpetual procurator. The doge was elected by the Major and Minor Councils through a complex procedure of voting and drawing lots. After the election, the doge was crowned in the Hall of the Great Council and then attended a solemn mass at San Lorenzo, accompanied by music commissioned from local and foreign composers such as Luigi Cerro, Gaetano Isola and Francesco Gnecco. Only a few scores from the 1765-1794 period have survived. This article examines the coronation ceremony and associated masses, proposing a hypothesis about a mass by Filippo Maria Gherardeschi possibly composed for the occasion, and documents the organization of the mass for doge Brizio Giustiniani in 1779.

KEYWORDS: Genoa; coronation of the doge; cathedral of San Lorenzo; Giambattista Martini; mass for multiple choirs

* ✉ davide.mingozzi@edu.unige.it; https://orcid.org/0000-0001-6673-112X

Copyright © 2025 Davide Mingozzi
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Tra le svariate avventure galanti che costellarono la vita di Vittorio Alfieri, una in particolare è legata a Genova. Nel giugno 1767 il giovane conte si trovava in città e grazie all'intercessione di tal Carlo Negroni entrò nei circoli letterari del luogo. Tra gli eventi che colpirono il letterato vi fu il «banchetto che si sul dare dal doge nuovo»: durante la serata fu quasi sul punto di invaghirsi di una fanciulla genovese che «si dimostrava bastantemente benigna»nei suoi confronti.[1] Alfieri però, interessato a lasciare l'Italia per compiere un viaggio, non diede seguito alle lusinghe della giovane.

Istituzionalmente la Repubblica di Genova si fondava sulla legge costituzionale del 1528 e sulle revisioni apportate nel 1576 – le cosiddette *Leges novae* o "leggi di Casale" dal luogo dove furono stese.[2] A capo della Repubblica si poneva il doge. Poteva essere eletto qualsiasi patrizio maggiore di cinquant'anni, sposato, di lauto patrimonio e astenutosi dall'esercizio di arti meccaniche da almeno tre lustri. L'elezione del doge, che avveniva ogni due anni e spettava al Maggior e Minor Consiglio, seguiva una complessa procedura che procedeva in parte per votazioni, in parte per estrazioni da un'urna. Nonostante la regalità che gli veniva attribuita, il doge non esercitava alcuna autorità individuale, tuttavia nella struttura politica genovese occupava un ruolo cruciale. Chi saliva al soglio dogale era generalmente un patrizio che era passato precedentemente per tutte le principali magistrature e quindi ben al corrente del funzionamento del governo; la sua permanenza nella vita politica era vitalizia, perché terminato il mandato partecipava come procuratore perpetuo alle giunte permanenti e temporanee. Solo apparentemente quindi il ruolo del doge potrebbe sembrare limitato e tale appariva agli occhi degli osservatori stranieri che ne sottovalutavano la figura. Ben consapevole di reggere il governo di un ricco, se non ricchissimo stato, il doge operava nell'interesse esclusivo della Repubblica, spesso con quella ruvidità tipica del popolo ligure. Celebre l'aneddoto sulla visita del doge Francesco Maria Imperiale Lercari a Versailles, convocato con arroganti pretese da Luigi XIV dopo il bombardamento di Genova effettuato dalla flotta francese nel 1684; interrogato su cosa lo avesse impressionato della sontuosa reggia, rispose sarcasticamente in dialetto «Mi chi», «io qua».[3]

L'elezione biennale del doge scandì la vita politica della Serenissima Repubblica per circa 250 anni; essa rappresentava una tra le occasioni celebrative di maggior rilievo, anche dal punto di vista musicale. Terminato lo scrutinio, gli squilli di trombe e il rullo dei tamburi annunciavano l'elezione del nuovo doge, mentre i rintocchi della campana della torre Grimaldina e di tutti i campanili trasmettevano la notizia alla città. Tra l'elezione e l'incoronazione intercorrevano di norma alcuni mesi, tempo utile a organizzare la messa solenne e gli sfarzosi festeggiamenti. La cerimonia si svolgeva di sabato e durava due giorni seguendo un preciso cerimoniale, definitosi a fine Cinquecento

---

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-Fc = Firenze, Biblioteca del Conservatorio di musica "L. Cherubini"; I-Gas = Genova, Archivio di Stato; I-Gl = Genova, Biblioteca del Conservatorio di musica "N. Paganini".

[1] V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, I, [London?], s.e., 1804 [*recte* 1806], p. 94.

[2] Per un sintetico quadro circa le istituzioni politiche genovesi, cfr. E. CONFORTI, *Istituzioni e magistrature finanziarie e di controllo della Repubblica di Genova dalle origini al 1797*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1952; G. FORCHERI, *Doge, governatori, procuratori, consigli e magistrati della Repubblica di Genova*, Genova, Tredici, 1968.

[3] Cfr. L. M. LEVATI, *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, II: *Dal 1634 al 1699*, Genova, Marchese & Campora, 1930, p. 358.

e rimasto pressoché inalterato fino all'autunno della Repubblica.[4] A fine Settecento il pittore e storiografo Carlo Giuseppe Ratti fornisce una dettagliata sintesi della cerimonia:[5]

Radunati i senatori nell'anticamera di Sua Serenità, ove stanno preparate tutte le insegne reali, vengono queste ripartite a' ministri per farne il trasporto nella gran sala. I due cancellieri dell'eccellentissima Camera sostengono fra le braccia il manto reale, un segretario porta la corona, uno l'armellino e l'altro la spada. Lo scettro si dà in mano al senatore decano. Restando adunque il doge nel suo appartamento, partono dall'anticamera i senatori co' ministri suddetti fra due ale di alabardieri preceduti dal generale dell'armi, dal colonello di palazzo ed uffizialità, e s'incamminano alla sala preparata per la funzione. Ivi si trova apparecchiato il trono con due palchi, uno destinato per le signore dame e l'altro per numeroso coro di strumenti. Si comincia un'allegra sinfonia all'entrare de' serenissimi Collegi, i quali vanno al loro luogo e frattanto i ministri depongono le insegne reali sovra un tavolino preparato; ma lo scettro resta sempre in mano del decano. Si ferma il serenissimo Senato e gli eccellentissimi senatori di camera, avvisati dal maestro di cerimonie, si portano co' loro ministri, generale ed uffiziali ed un corpo di alabardieri alle stanze del Serenissimo che, accolto fra di loro, s'invia alla Metropolitana. Giunti i soldati alle porte del palazzo, ivi depongono le loro alabarde e le piazze non sono munite di truppe. Entrando il Serenissimo in S. Lorenzo con l'accennata comitiva, vien incontrato dal monsignor arcivescovo accompagnato da' signori canonici alla metà della chiesa e, genuflesso, riceve la benedizione. Quindi si porta alli gradini del *Sancta Sanctorum* ove, inginocchiato, dopo alcune preci cantate dal coro ed una breve orazione recitata da monsignore viene di nuovo da lui benedetto. Dalla Cattedrale passa di nuovo a palazzo, ove giunti i soldati riprendono le loro alabarde. Entrando nella gran sala al suono degli strumenti s'invia verso il trono; e dopo aver salutato il serenissimo Senato, che siede coperto e lo risaluta senza scoprirsi, va a sedersi all'ala dritta del trono, sulla sedia ducale ivi preparata. Gli eccellentissimi camerali prendono il loro luogo e si coprono, ed in questo mentre dice il segretario ad alta voce *ascendat orator*. Sale sul pulpito un cavaliere vestito di cappa dottorale e recita un'orazione in lode del nuovo doge. Dopo di questa un segretario legge ad alta voce la formola del giuramento e la consegna all'eccellentissimo decano. S'alza il Serenissimo e, avvicinatosi al suddetto decano, genuflesso avanti a lui prende il giuramento ed alzandosi ritorna al suo luogo. Immantinente gli vien levata la toga e la berretta e vien coperto di manto reale con l'armellino e dal maestro di cerimonie gli vien posta in capo la reale corona. Alzandosi con queste insegne il nuovo doge s'avvicina di nuovo all'eccellentissimo decano e siede sulla sedia ducale trasportata avanti ad esso, il quale coperto gli fa un brieve discorso. Risponde brevemente il Serenissimo e quindi alzandosi ascende in trono. S'alzano in questo mentre tutti i senatori ed un segretario sguainando la spada la presenta al Serenissimo, il quale la consegna all'ensifero genuflesso a' suoi piedi. Alzandosi allora l'eccellentissimo decano e facendo al Serenissimo un profondo inchino gli dà in mano lo scettro. Si alza il Serenissimo e riceve gl'inchini de' senatori, i quali scoperti a due a due gli fanno riverenza, e quindi seduto riceve gli omaggi del generale, de' segretari, delle rote, della nobiltà e degli uffiziali di guerra. Tutto ciò succede al suono del campanone e del triplicato sbarro dell'artiglieria della città. Terminata al suono degl'instrumenti la funzione nella gran sala, viene accompagnato il Serenissimo da' senatori alla sua abitazione e giunto nel salotto, detto di *comparsa*, assiso sul trono riceve un breve complimento da' senatori, i quali licenziati depone le insegne reali e resta compiuta la funzione del sabato.

Il giorno dopo interviene Sua Serenità co' serenissimi Collegi alla messa pontificale che si celebra nella Cattedrale con scelta musica e con discorso concernente detta funzione. Frattanto nell'appartamento del Serenissimo stanno preparate le tavole del sontuoso banchetto, e concorre il popolo a rimirarle. Finita la messa ritorna il Serenissimo co' senatori a palazzo e siedono a detto banchetto. Il doge sotto baldacchino è

[4] Una trascrizione ufficiale del cerimoniale si trova in I-Gas, Archivio segreto, *Cerimoniarum*, VII (1726-1765), cc. 143*r*-144*v*.

[5] C. G. RATTI, *Descrizione delle pitture, scolture e architetture, ecc. che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due riviere dello Stato ligure*, Genova, Gravier, 1780, pp. 127-130.

servito in oro. Siedono i senatori alla sinistra secondo l'ordine d'anzianità, ed alla destra le giovani dame sposate in quell'anno.

Benché le testimonianze sulla cerimonia siano numerose, almeno fino alla fine secolo XVIII, queste sono unicamente documentarie e non sopravvive alcuna fonte musicale. Le incoronazioni svoltesi a cavaliere tra Sei e Settecento sono state oggetto di un accurato studio di Maria Rosa Moretti che, ricorrendo a documenti d'archivio in gran parte inediti, ha potuto ricostruire la composizione del coro e dell'orchestra di alcune cerimonie.[6] Nulla sappiamo sul repertorio, sebbene la presenza in orchestra nel 1705 di Martino Bitti e nel 1707 di Tomaso Albinoni lascia supporre che nell'occasione siano state eseguite loro composizioni.[7]

La prima fonte musicale oggi nota di una messa per l'incoronazione risale al 1765, composta da Giovanni Lorenzo Mariani per il doge Francesco Maria della Rovere. Lucchese di origine, alla fine degli anni Quaranta Mariani si era formato sotto l'egida di padre Giambattista Martini; complici l'aggregazione all'Accademia dei Filarmonici, e probabilmente l'intercessione del Francescano, nel 1754 fu nominato maestro di cappella nella Cattedrale di Savona, incarico che tenne fino al 1792. Con la città ligure Mariani intrattenne un rapporto ambiguo: se da una parte fu frustrato da un ambiente musicale assai poco stimolante – cercò più volte una sistemazione diversa; al concorso per il posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano nel 1779 gli fu preferito Giuseppe Sarti – , dall'altra si introdusse ben presto nei circoli culturali cittadini.[8] Appassionato bibliofilo, tenne con Martini un'assidua corrispondenza, ad oggi testimoniata da 39 missive.[9] Versato anche nelle lettere, fu aggregato alla locale colonia d'Arcadia ed entrò in contatto con Francesco Maria della Rovere, ultimo discendente del ramo ligure della famiglia.[10] Non stupisce quindi che proprio a Mariani ci si rivolse quando nel gennaio 1765 il settantenne della Rovere fu innalzato al soglio dogale.[11] La cerimonia di incoronazione si tenne il 22 e 23 giugno successivo. La partitura autografa della messa fu

---

[6] Cfr. M. R. MORETTI, *Musicisti per le incoronazioni dogali di primo Settecento a Genova*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. Puncuh, «Atti della Società ligure di storia patria», n.s., XLIII, 2003, pp. 629-658. Cfr. inoltre EAD., *Feste e musica per l'incoronazione del doge di Genova*, in *Feste e musica per l'incoronazione del Doge di Genova. In margine alla prima esecuzione moderna della "Messa" di Giovanni Lorenzo Mariani*, a cura di O. Cartaregia, C. Farinella e G. Grigoletti, Genova, Ministero per i beni culturali e ambientali - Biblioteca universitaria, s.d. [1998], pp. 5-15.

[7] Cfr. EAD, *Musicisti per le incoronazioni* cit., p. 648.

[8] Cfr. M. TARRINI, "voce" *Mariani, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2008 (ultima consultazione della versione *online*: 2 giugno 2025).

[9] Cfr. ID., *Le lettere di Giovanni Lorenzo Mariani a padre Martini nel Civico Museo bibliografico musicale di Bologna (1753-82)*, «Atti e memorie della Società savonese di storia patria», n.s., XXXVI, 2000, pp. 149-221.

[10] Sul mecenatismo dei della Rovere cfr. ID., *Il mecenatismo musicale roveresco a Savona*, in *Francesco Maria della Rovere mecenate della musica. Gli organi di Filippo e Felice Piccaluga della Cappella Sistina e della Cattedrale di Savona (1762-67). La storia, il restauro*, a cura di M. Tarrini, Genova, Associazione ligure per la ricerca delle fonti musicali, 2009, pp. 11-35; ID., *Francesco Maria della Rovere, Giovanni Lorenzo Mariani e la "Cantoria Sistina"*, in *La Cappella Sistina di Savona. Due secoli e mezzo di storia, arte e musica. 1764-2014*, a cura di C. Paolocci, «Quaderni franzoniani», XXIX, 2016, pp. 129-170.

[11] Cfr. L. M. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1746 al 1771 e vita genovese negli stessi anni*, Genova, Tipografia della gioventù, 1914, pp. 56-61.

rinvenuta più di trent'anni fa da Maurizio Tarrini e si trovava in avanzato stato di degrado, corrosa dall'umidità. Negli anni seguenti si è provveduto a un intervento di restauro che tuttavia ne ha alterato l'originaria fascicolazione. La messa è stata recentemente pubblicata a cura dell'Associazione musicale antichi organi italiani nella ricostruzione approntata da Italo Vescovo e aspetta ancora una sua esecuzione.[12] Per l'evento Mariani costruì un'imponente partitura in cui due *ensembles* di Oboi, Corni, archi, e Basso continuo accompagnano «sedici voci distribuite in quattro cori reali». La policoralità a Genova aveva una tradizione più che secolare per le solennità di rilievo e, vedremo, costituì una costante nelle messe di incoronazione. La pratica aveva anche una sua ragione nella disponibilità in S. Lorenzo di due cantorie con altrettanti organi: *in cornu epistolae* si trovava lo strumento costruito tra il 1552 e il '54 da Giovanni Battista Facchetti di Brescia, *in cornu evangelii* quello commissionato nel 1603 a Giuseppe Vittani di Pavia.[13] La messa di Mariani si apre con una vasta sinfonia orchestrale e si compone del Kyrie e Gloria in cui i quattro cori e le due orchestre intervengono o contemporaneamente o per sezioni e soli.

Nulla sappiamo sulle incoronazioni dei quattro dogi che seguirono della Rovere.[14] Possiamo invece avanzare due ipotesi sull'autore della messa scritta per l'incoronazione di Brizio Giustiniani, svoltasi il 25 e 26 giugno 1775.[15] Anche in questo caso non sopravvivono fonti musicali, ma un insolito "incidente" istituzionale fornisce alcune informazioni sulla cerimonia. Come apprendiamo da una relazione del serenissimo Senato di alcuni giorni prima,

> alcuni de' musici e suonatori [ricusano] d'intervenire alla detta funzione sul mattino che essendo in tal giorno altra funzione nella chiesa delle reverendissime monache di Santa Brigida, intendevano intervenire a quella per non essere esclusi dalle altre funzioni che si fanno nella suddetta chiesa che avendo fatto ufficiare dette reverende monache all'oggetto che volessero anticipare o posticipare detta loro funzione pure insistevano di volerla fare il detto giorno 25 in cui cadeva la detta funzione di sua serenità.[16]

Il Senato girò la pratica ai residenti di Palazzo che convocarono il maestro di cappella Mei al quale chiesero una lista dei cantanti e dei suonatori, intimando

> ad un tempo essere mente di loro signorie serenissime che tutti i musici e sonatori accordati come sopra si astengano onninamente dall'intervenire alla detta funzione di Santa Brigida ed invece si trovino in San Lorenzo all'ora apponta per servigio della funzione di sua serenità per essere questa funzione pubblica.[17]

---

[12] Cfr. G. L. MARIANI, *Messa a 16 voci distribuite in 4 cori reali, con due orchestre di stromenti obbligati per la solenne funzione dell'incoronazione del serenissimo Francesco Maria della Rovere*, ed. crit. a cura di I. Vescovo e note storiche a cura di M. Tarrini, Savona, Associazione musicale antichi organi italiani, 2021.

[13] Cfr. G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria*, Genova, SAGEP, 1982, pp. 111-119.

[14] Si tratta di Marcello Durazzo (1767-69), Giovanni Battista Negrone (1769-71), Giovanni Battista Cambiaso (1771-72), Ferdinando Spinola (1773; abdicò e non fu incoronato), Pierfrancesco Grimaldi (1773-75). Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova* cit., pp. 61-72; ID., *I dogi di Genova dal 1771 al 1797 e vita genovese negli stessi anni*, Genova, Tipografia della gioventù, 1916, pp. 7-23.

[15] L'elezione avvenne il 31 gennaio 1775. Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 23-26.

[16] I-Gas, *Collegi Diversorum*, sala Senarega 323 (1775). Cfr. D. MINGOZZI, *Il teatro a Genova a fine Settecento. Impresari, costume e società (1772-1797)*, Lucca, LIM, 2022, pp. 264-266.

[17] *Ibid.*

Purtroppo il documento non specifica se si trattasse di Orazio Mei, maestro di cappella a Livorno, o Raimondo Mei, maestro di cappella a Pavia.[18] L'elenco allegato con la lista dei cantanti e strumentisti ci permette inoltre di stabilire quale fu l'entità dell'organico coinvolto: 22 cantanti, tra i quali il soprano Lorenzo Tonnarelli probabilmente in qualità di solista, 16 violini, 2 oboi, 4 corni, 6 viole, 7 contrabbassi, e Franco Ratto e Gaetano Tasso ai due organi.[19] La messa e il banchetto pare non ebbero una felice riuscita; così un anonimo lamentava in un biglietto di calice alcuni giorni dopo:[20]

Serenissimi signori,
il discorso l'altro ieri sera in S. Lorenzo, degno del personaggio e della carica, ma lungo troppo. La musica longa troppo ancora. Se quella funzione non può cominciare ad ora discreta, conviene di fissarne la durata essendo insoffribile che vada a finire ben tre ore dopo il mezzo giorno. Il banchetto è stato pieno di confusione e di sacco. Servita prima la seconda tavola, mancato un grandissimo numero di bottiglie, appena quasi cominciato il pranzo dato un sacco indecente a i balici persino dalla servitù e da garzoni di cucina con ammirazione di tutti.

Il doge successivo, Giuseppe Lomellini, fu eletto il 4 febbraio 1777 e incoronato il 6 e 7 settembre successivo.[21] In questo caso ci si rivolse a un promettente compositore, il genovese Gaetano Isola, da poco rientrato in città dopo essersi formato a Palermo con Carmelo Muratori.[22] Alcuni giorni prima della cerimonia, il periodico «Avvisi di Genova» informava che la messa sarebbe stata accompagnata da «due cori di scelta musica composta».[23] Anche in questo caso, quindi, si trattava di una messa policorale. Non è noto se la composizione ottenne l'approvazione dell'assemblea e ad oggi non si conoscono manoscritti che la tramandano. È tuttavia plausibile ritenere che Isola non fosse particolarmente soddisfatto della composizione e, soprattutto, fosse insicuro sulla sua preparazione. Difatti il 27 marzo 1779 inoltrò una lunga lettera a Giambattista Martini: vi ripercorreva la sua formazione e chiedeva, per via epistolare, qualche consiglio per essere istruito nello scrivere a otto parti.[24] Non è nota la risposta del Francescano, ma è probabile che il consiglio fosse quello di intraprendere un percorso di studi con il concittadino Luigi Cerro, già discepolo di Martini nei primi anni Sessanta e che di lì a pochi mesi sarebbe stato aggregato all'Accademia dei Filarmo-

[18] Cfr. F. MENCHELLI-BUTTINI, "voce" *Mei, Orazio Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009 (ultima consultazione della versione *online*: 2 giugno 2025); C. SCHMIDL, "voce" *Mei, Raimondo*, nel suo *Dizionario universale dei musicisti*, II, Milano, Sonzogno, 1929, p. 76.

[19] Cfr. MINGOZZI, *Il teatro a Genova* cit., pp. 265-266.

[20] I-Gas, *Collegi Diversorum*, sala Senarega 323 (1775); MINGOZZI, *Il teatro a Genova* cit., pp. 264-265.

[21] Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 27-31.

[22] Su Isola, cfr. D. MINGOZZI, *L'opera di Gaetano Isola. Un maestro di cappella nella Genova di secondo Settecento*, «Studia Ligustica», IX, 2017.

[23] «Avvisi di Genova», 30 agosto 1777, p. 177.

[24] Cfr. MINGOZZI, *L'opera di Gaetano Isola* cit., pp. 3-4; la lettera ha collocazione I-Bc, I.14.141. Cfr., inoltre, C. BONGIOVANNI, *Aspetti della vita musicale settecentesca a Genova dall'epistolario di padre G. B. Martini*, «La Berio», XXXV, 1995, pp. 49-74.

nici.[25] Proprio Luigi Cerro fu l'autore della messa scritta per l'incoronazione di Marco Antonio Gentile il 15 e 16 settembre 1781.[26] I già citati «Avvisi di Genova» riportano che «la musica, che fu nuova composizione del maestro di cappella signor Luigi Cerro ed eseguita da scelta numerosa orchestra a doppio coro, riportò la comune approvazione».[27] Pure in questo caso non sopravvivono fonti musicali.

Mancano testimonianze documentarie anche per le incoronazioni dei due dogi successivi.[28] Possediamo invece la messa scritta per il doge Raffaele De Ferrari; la cerimonia si tenne il 24 e 25 novembre 1787 e a riceverne l'incarico fu per la seconda volta Gaetano Isola.[29] Benché gli «Avvisi» riportino – tralasciando per giunta il nome del compositore – che la cerimonia fu accompagnata da «scelta musica a doppio coro»,[30] il manoscritto della messa, non autografo ma redatto per mano del copista Federico Taccoli e che reca sull'ultima carta: «Isola, addì 25 novembre 1787 per la coronazione del doge De Ferrari»,[31] tramanda una messa per quattro solisti e un solo coro.[32] Si tratta di una composizione di proporzioni e impegno minori rispetto a quanto composto da Mariani quasi vent'anni prima: manca una sinfonia – ma è pur vero che il manoscritto è in fascicoli sciolti e potrebbe quindi essere lacunoso –, la scrittura contrappuntistica è meno complessa, con un procedere quasi costantemente omoritmico. Non sfugga che a differenza di Mariani, che mai si occupò di teatro, Isola fu anzitutto un operista, e questa sua attitudine è ben evidente nei momenti solistici: si veda per esempio il virtuosistico *Laudamus te* per Tenore con accompagnamento di Violino solo, scritto appositamente per il violinista Giovanni Battista Pedevilla.[33]

Di proporzioni ben più vaste è la messa scritta per il doge successivo, Alerame Maria Pallavicini, incoronato l'11 e 12 gennaio 1790.[34] Autore ne fu un giovane promettente autore genovese, Francesco Gnecco, ricordato oggi come operista e autore della fortunata *Prova di un'opera seria* che, andata in scena alla Scala nell'autunno 1805, rimase in cartellone per più di quarant'anni, anche do-

[25] Su Luigi Cerro, cfr. C. BONGIOVANNI, *Luigi Cerro: l'opera di un allievo di padre Martini in terra ligure tra '700 e '800*, in *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo. Storia e cultura*, a cura di G. Puerari, Savona, Liguria, 1994, pp. 613-653; D. MINGOZZI, "voce" *Cerro, Luigi*, in *Dizionario dei musicisti liguri*, a cura della Fondazione Franzoni ETS, di prossima pubblicazione.

[26] Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 32-35.

[27] «Avvisi di Genova», 22 settembre 1781, p. 297.

[28] Si tratta di Giovanni Battista Ayroli (1783-85) e Gian Carlo Pallavicini (1785-87). Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 35-46.

[29] Cfr. MINGOZZI, *L'opera di Gaetano Isola* cit., p. 14.

[30] «Avvisi di Genova», 1° dicembre 1787, p. 377.

[31] Su Federico Taccoli, cfr. MINGOZZI, *Il teatro a Genova* cit., pp. 275-292.

[32] Il manoscritto è conservato in I-Gl, Sc. 72; cfr. S. PINTACUDA, *Genova. Biblioteca dell'Istituto musicale "Nicolò Paganini". Catalogo del fondo antico*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1966, p. 272.

[33] Su Pedevilla cfr. MINGOZZI, *Il teatro a Genova* cit., p. 253, n. 1.

[34] Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 49-55; «Avvisi di Genova», 16 gennaio 1790, p. 17.

po la prematura scomparsa del suo autore nel 1810.[35] La formazione di Gnecco si svolse a Savona sotto la guida di Mariani, ma fu ben presto interrotta per l'indole irrequieta del giovane che pare passasse più tempo in taverna che al clavicembalo. La messa per l'incoronazione di Pallavicini segna l'esordio di Gnecco e non è da escludersi che l'occasione, così ambita da compositori di ben più lunga esperienza, gli sia stata procurata grazie all'intermediazione proprio di Mariani. Si tratta di una partitura imponente, per soli doppio e coro; la perizia contrappuntistica è lontana da quella esibita da Mariani, ma nel complesso la messa è ben strutturata, con ampi interventi orchestrali (per esempio, l'ampia introduzione che precede il Kyrie con funzione di sinfonia) e sezioni con strumenti solistici.[36]

Di proporzioni ancora maggiori è la messa scritta nuovamente da Lorenzo Mariani per Michelangelo Cambiaso, incoronato il 6 e 7 febbraio 1792.[37] Si tratta dell'ultima composizione nota di Mariani che, lasciato l'impiego a Savona, si era trasferito a Genova; qui morì nel marzo 1793. La messa è stata pubblicata nel 1997 nell'edizione curata da Gian Enrico Cortese, ed eseguita e incisa l'anno successivo dal coro e orchestra del Conservatorio "Paganini".[38] L'*ensemble* richiesto è più corposo rispetto alla messa del '65 e, oltre a soli e doppio coro, prevede in organico Flauti /Oboi, Clarinetti / Corni di bassetto, Corni, Trombe, Fagotto e archi (i Timpani non sono notati in partitura, ma erano per certo previsti). L'impianto è maestoso e in linea con la volontà della famiglia Cambiaso di proporre dei festeggiamenti magnifici, come già nel 1772 con l'incoronazione di Giovanni Battista Cambiaso, quasi a voler supplire alla provenienza relativamente umile del loro casato, iscritto nel libro d'oro della nobiltà genovese solo nel 1731.[39]

Dallo sguardo offerto poc'anzi appare evidente che molte sono ancora le lacune nelle fonti musicali a disposizione: la speranza è quella di riuscire nei prossimi anni a colmarle. Un'ipotesi possiamo già avanzarla in questa sede. Alla Biblioteca Nazionale di Vienna è conservato il manoscritto di una messa di Filippo Maria Gherardeschi che reca sul frontespizio: «Cantata solennemen-

---

[35] Cfr. M. C. DI CESARE, "voce" *Gnecco, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2001 (ultima consultazione della versione *online*: 2 giugno 2025); M. TARRINI, *Francesco Gnecco: note biografiche*, in *Amor scioglie i pregiudizi. Farsa in 1 atto e XIII scene*, Sestri Levante, Gammarò, 2007, pp. 5-7.

[36] La partitura si trova in I-Gl, Sc. 105; cfr. PINTACUDA, *Genova. Biblioteca* cit., p. 235. Nella stessa busta sono conservate alcune particelle di un'altra messa a due cori. Non è possibile stabilire se anche questa seconda messa fosse stata pensata per un'incoronazione negli anni successivi. Cfr. G. PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri esistenti presso la Biblioteca del Conservatorio di musica "Nicolò Paganini" di Genova*, Genova, ERGA, 1975, p. 28.

[37] Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 55-62.

[38] Cfr. G. L. MARIANI, *Messa a due cori reali e stromenti obbligati per l'incoronazione del serenissimo Michel'Angiolo Cambiaso*, ed. crit. a cura di G. E. Cortese, Genova, Ministero per i Beni culturali e ambientali - Biblioteca Universitaria, 1997; ID., *Messa per l'incoronazione del doge Michel'Angiolo Cambiaso (1792) per soli, coro e orchestra* [CD audio], Coro e orchestra del Conservatorio "N. Paganini", direttore A. Guaragna, Genova, Dynamic, 1998 (CDS216).

[39] Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 7-15.

te nell'insigne Cattedrale di Genova con quattro cori di scelta musica».[40] I requisiti minimi per essere una messa d'incoronazione al pari delle precedenti ci sono: fu eseguita in un'occasione solenne nella Cattedrale, è di ampie proporzioni con una vasta sinfonia e prevede quattro cori. Resterebbe da stabilire per quale doge plausibilmente possa essere stata composta. Di qualche utilità è forse l'altra indicazione riportata sul frontespizio: «Composta dal signor Filippo Maria Gherardeschi di Pisa, accademico filarmonico di Bologna, maestro di cappella all'attuale servizio de' reali sovrani di Toscana». Gherardeschi, già allievo di Martini, nell'ottobre 1783 ottenne dal granduca Pietro Leopoldo I l'incarico di «maestro dei prìncipi di sua real famiglia» per i periodi in cui la corte risiedeva a Pisa, dove Gherardeschi operava, ma solo nel febbraio 1785 ottenne un posto da maestro di cappella per la chiesa conventuale dei Cavalieri di santo Stefano.[41] La messa dunque potrebbe essere stata composta per l'incoronazione di Giancarlo Pallavicini (5 e 6 dicembre 1785) o di Giuseppe Maria Doria, ultimo doge a prendere parte alla cerimonia il 27 e 28 aprile 1794 – il suo successore Giacomo Maria Brignole, unico caso di rielezione, abdicò con la caduta della Repubblica il 17 giugno 1797.[42]

Come si è visto, per la solennità la prassi era dunque quella di rivolgersi a compositori esterni alla Cappella musicale della Cattedrale; si tratta di autori che furono allievi diretti di Martini (Mariani, Cerro, forse Gherardeschi) o allievi di allievi (Gnecco, forse Isola). L'usanza scavalcava pertanto l'operato del maestro della cattedrale di S. Lorenzo, Giacomo Carbone detto "Carbonino".[43] Non stupisca dunque la rimostranza presentata da quest'ultimo al Governo il 20 luglio 1780 in forma anonima tramite un biglietto di calice:[44]

> In tutte le cantorie così di questa dominante che d'altre città d'Italia ove è maestro di cappella non si dà esempio che un altro faccia nella stessa chiesa ed orchestra alcuna funzione mentre sarebbe ciò di poco decoro al maestro di cappella destinato. E pure in S. Lorenzo è occorso qualche volta l'inconveniente nella funzione dell'incoronazione del serenissimo doge […] di vedersi destinato a detta funzione altro soggetto, a pregiudizio del decoro del maestro di cappella della metropolitana: inconveniente questo che merita riflesso e riparazione onde che chi serve tutto l'anno alla cantoria in tutte le funzioni, anche di pubblico intervento, non abbia poi a soffrire in quella dell'incoronazione di sua serenità il dispiacere di vedersi preferire e fatto assecondare all'orchestra da maestro di cappella altro professore.

Il Governo delegò la pratica alla Giunta di Marina; non è nota la decisione presa, ma sta di fatto che anche le messe successive non furono composte né da Carbone né da Stefano Viganego, suo successore.

---

[40] Cfr. A-Wn, Mus.Hs. 15850. Della stessa messa esiste un manoscritto in I-Fc, Fp Ch.220. Cfr. S. BARANDONI, *Filippo Maria Gherardeschi (1738-1808). Musicista «abile e di genio» nel Granducato di Toscana*, Pisa, ETS, 2001, p. 163.

[41] Cfr. *ivi*, pp. 46-68.

[42] Cfr. LEVATI, *I dogi di Genova dal 1771 al 1797* cit., pp. 40-46 e 62-85.

[43] Cfr. M. MORETTI, *La cantoria musicale del Duomo di Genova nei secoli XVIII-XIX. Nuove acquisizioni dall'Archivio Fieschi-Thellung de Courtelary*, in *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2009 [2010], pp. 127-224.

[44] I-Gas, Archivio segreto, 1639n, 1780.

In conclusione, immagino che una domanda possa essere sorta: nelle tasche di chi ricadevano i costi per questo solenne apparato musicale e celebrativo? Ebbene, le spese erano a carico del doge che si poneva all'esclusivo servizio della Repubblica in cambio del solo onore e dell'essere utile al bene pubblico. E ciò a dispetto della tanto nominata e sopravvalutata parsimoniosità dei genovesi.

DAVIDE MINGOZZI si è laureato in Lettere moderne nell'Università di Genova e diplomato in pianoforte nel Conservatorio "N. Paganini" della medesima città; è dottore di ricerca in Arti visive, performative e mediali nell'Università di Bologna. La sua ricerca si concentra sulla storia del melodramma, la vita musicale genovese e la letteratura pianistica tardo settecentesca e *biedermeier* italiana. Suoi contributi sono stati pubblicati su importanti riviste scientifiche; è autore del *Teatro a Genova a fine Settecento* (Lucca, LIM, 2023). Insegna Storia della musica nel Conservatorio "Paganini" ed è docente a contratto nell'Università di Genova.

DAVIDE MINGOZZI graduated in Modern Literature from the University of Genoa and earned a degree in Piano from the "N. Paganini" Conservatory in the same city; he earned his Ph.D. in Visual, Performing, and Media Arts from the University of Bologna. His research focuses on the history of melodrama, the musical life of Genoa, and late 18th-century and *Biedermeier* Italian piano literature. His work has been published in prominent academic journals; he is also the author of *Il teatro a Genova a fine Settecento* (Lucca, LIM, 2023). He teaches History of music at the "Paganini" Conservatory and is a contract lecturer for the University of Genoa.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8468

UMBERTO CERINI*
Liceo musicale "Dante", Firenze

MUSICA A FIRENZE IN S. LORENZO E IN S. MARIA DEL FIORE DURANTE IL GRANDUCATO DI COSIMO III: SINGOLE CIRCOSTANZE E CONSUETUDINI DIFFUSE

RIASSUNTO – Negli anni del granducato di Cosimo III (1670-1723) la musica liturgica assunse a Firenze molteplici sfaccettature: nei diversi riti che scandivano la pietà cittadina, polifonia severa e canto piano si alternavano a fastosi apparati che vedevano l'impiego di numerosi «musici e sonatori». Memorie e cronache del tempo dedicano ampio spazio a singole circostanze che vanno oltre le ricorrenze dell'anno liturgico. Significativo è ciò che accadeva nella basilica di S. Lorenzo e nella cattedrale di S. Maria del Fiore, in particolare in alcune specifiche liturgie. Per quanto riguarda S. Lorenzo, erano importanti il canto delle litanie del sabato e i *Te Deum* di fine anno; a proposito di S. Maria del Fiore, sono rilevanti e singolari le consuetudini musicali relative agli uffici di suffragio, alle messe *pro eligendo pontifice* e soprattutto alle «entrature» degli arcivescovi che si susseguirono in quegli anni. Attraverso l'analisi degli apparati musicali di questi singoli riti è possibile prendere atto di alcune consuetudini tanto dal punto di vista del ruolo dei diversi attori della musica liturgica (chierici, cantori, organisti, «sonatori»), quanto a proposito degli stili musicali praticati e del rapporto degli apparati musicali con lo spazio sacro e con i riti.

PAROLE-CHIAVE: policoralità; *cantar sull'organo*; canto fermo; chierici; cappella musicale

Music in Florence at St. Lorenzo and St. Maria del Fiore during the Grand Duchy of Cosimo III: Individual circumstances and widespread customs

ABSTRACT – In the years of Cosimo III's Grand Duchy (1670-1723), liturgical music in Florence acquired many facets: in the various rites that marked the city's religious devotion, severe polyphony and plainchant alternated with sumptuous arrangements engaging numerous "musicians and players". Memoirs and chronicles of the time devote ample space to individual events beyond the anniversaries of the liturgical year. The happenings at the basilica of San Lorenzo and the cathedral of Santa Maria del Fiore were significant, particularly at certain specific liturgies. At San Lorenzo, the singing of the litanies on Saturdays and Te Deum at year's end were important. At Santa Maria del Fiore, the musical customs relating to suffrages for the dead, the masses *pro eligendo pontifice* and, above all, the "entrances" of the archbishops serving one after another in that period are significant and distinctive. Analysing the musical apparatuses of these individual rites makes it possible to identify certain customs, both in terms of the roles various actors (clerics, cantors, organists, *sonatori*) played in liturgical music, and in terms of the musical styles practised as well as the relationship between the musical apparatuses, sacred space, and rite.

KEYWORDS: polychorality; *cantar sull'organo*; still singing; clerics; musical chapel

* ✉ umberto.cerini85@gmail.com; https://orcid.org/0000-0003-4222-9412

Copyright © 2025 Umberto Cerini
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

I recenti studi inerenti la musica liturgica fiorentina a cavallo tra Sei e Settecento (ovvero negli anni del lungo granducato di Cosimo III de' Medici, che resse gli stati toscani dal 1670 al 1723) hanno consentito di portare alla luce pratiche musicali legate a singole e specifiche liturgie che si celebravano nella basilica di S. Lorenzo, tempio al quale era strettamente legata la dinastia medicea, e nella cattedrale della città, S. Maria del Fiore.[1] Ciò è stato reso possibile soprattutto attraverso l'analisi di due documenti rivelatisi di straordinaria importanza, quali il *Diario del Capitolo di San Lorenzo*,[2] redatto dal sacerdote Giovanni Battista Frescobaldi, priore di S. Lorenzo dal 1676 al 1708, e i *Più e diversi ricordi* del padre Francesco Pacini,[3] vicecorista (poi corista) della Cattedrale di Firenze le cui memorie abbracciano un arco di tempo che va dal 1678 al 1713.

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Fas = Firenze, Archivio di Stato; I-Fcm = Firenze, Archivio del Capitolo metropolitano fiorentino; I-Fd = Biblioteca e Archivio dell'Opera del Duomo (S. Maria del Fiore); I-Fm = Firenze, Biblioteca Marucelliana; I-Fmo = Firenze, Biblioteca Moreniana; I-Fsl = Firenze, Archivio capitolare di S. Lorenzo.

[1] È doveroso sottolineare che in particolare gli studi che nel secolo scorso si sono concentrati sulla musica in S. Maria del Fiore hanno raggiunto importanti risultati. Accanto ai lavori di Frank D'Accone, che hanno esaminato la consistenza dell'attività musicale nella Cattedrale di Firenze dalla sua consacrazione a tutto il Rinascimento fino ai primi decenni del secolo XVII, le ricerche pionieristiche di Mario Fabbri prima e quelle condotte e coordinate da Gabriele Giacomelli poi hanno fatto luce anche sul periodo successivo, compreso tra Sei e Settecento. Si veda in particolare F. D'ACCONE, *The Musical Chapels at the Florentine Cathedral and Baptistry During the First Half of the 16th Century*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV, 1971, pp. 1-50; G. GIACOMELLI - F. LUISI, *«O flos colende». Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1998; *«Cantate Domino». Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, a cura di P. Gargiulo, G. Giacomelli e C. Gianturco, Firenze, EDIFIR, 2001. Ricerche più recenti relative a S. Maria del Fiore (svolte sulla base di documentazioni finora non esaminate), affiancate a inedite ricerche inerenti la musica nella basilica di S. Lorenzo tra i secoli XVII e XVIII sono confluite in U. CERINI, *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*, Ph.D. diss., Firenze, Università degli Studi, 2022.

[2] Cfr. I-Fmo, Fondo Moreni, n. 128. Il diario raccoglie ricordi di molteplice natura (cronache, eventi riguardanti canonici e cappellani della Basilica, annotazioni di carattere liturgico, spese, ecc.) che abbracciano un arco di tempo che va dal 1676 al 1749. Alla stessa mano si devono i ricordi fino al 1708: si tratta probabilmente della mano del priore Frescobaldi, che rinunciò dall'incarico assunto nel 1676 proprio nel 1708. Negli anni successivi le annotazioni si fanno più sporadiche e si devono a mani differenti. Esiste un secondo diario di S. Lorenzo: *Diario della chiesa di San Lorenzo II*, I-Fsl, n. 2113. Sostanzialmente coevo a quello custodito in I-Fmo, a differenza di quest'ultimo piuttosto che conservare un insieme variegato ed eterogeneo di memorie raccoglie la cronaca di una trentina di eventi significativi svoltisi in S. Lorenzo tra gli anni Ottanta del Seicento e il 1728: si va dai funerali *in effigie* della granduchessa Vittoria della Rovere, di Carlo II re di Spagna e dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, alle cronache dei riti per il giovedì santo e il venerdì santo, dalle visite alla Basilica degli arcivescovi Tommaso Bonaventura della Gherardesca e Giuseppe Maria Martelli, al canto del *Te Deum* per il giorno di san Silvestro.

[3] Cfr. *Più e diversi ricordi presi da me padre Francesco Pacini vicecorista della chiesa Metropolitana fiorentina di alcune funzioni ordinarie e straordinarie fatte e seguite in nostra chiesa*, I-Fcm, A-14. Francesco Pacini ricoprì prima il ruolo di vicecorista (come riportato anche nel titolo delle sue memorie) quindi, dal 1695, quello di corista. Compito principale di questa dignità era la gestione della preghiera comunitaria del clero in coro, operando anche su alcuni aspetti del canto liturgico. Dal suo osservatorio privilegiato, che lo vedeva nel cuore di ogni azione

Particolarmente significativo si è rivelato il lavoro inerente la basilica di S. Lorenzo, relativamente alla quale erano pressoché assenti studi riguardanti l'attività musicale successiva ai primi decenni del secolo XVII. Si è potuto constatare, per esempio, che sebbene nelle fila del clero laurenziano si siano annoverati Francesco Corteccia e Marco da Gagliano, due tra i più importanti compositori fiorentini del Cinque-Seicento, soltanto nel 1678 fu fondata una vera e propria Cappella «di casa» (così si legge nei documenti), affiancata da una scuola di musica che provvedeva, nel tempo, alla formazione dei cantori necessari; solo in quell'anno si ritenne più opportuno dirottare a questa nuova realtà quei fondi che, a esclusione del compenso dell'organista, erano gli unici che fino ad allora il Capitolo laurenziano era solito destinare alla musica nel corso dell'anno, ovvero i sei scudi che si spendevano per la musica nella settimana santa, e gli altrettanti denari destinati alla consolidata tradizione delle litanie della Madonna cantate il sabato.[4] Le vicende di quest'ultima devozione, che rimase una di quelle musicalmente più curate dal Capitolo di S. Lorenzo in quei decenni, sono assai interessanti.

Nei documenti laurenziani si fa risalire tale consuetudine al legato stabilito dal testamento del cappellano Vincenzo Ciani, maestro della scuola dei chierici di S. Lorenzo dal 1647, venuto a mancare nel 1672. Nell'atto il testatore manifestava, tra le altre volontà, quella che si cantassero le litanie alla Madonna il sabato, nei mesi centrali dell'anno:[5]

> Far cantare su l'organo nelli sei mesi di aprile, maggio, giugno, luglio, agosto e settembre le tanie [*scil.*, litanie] in musica ogni sabato con l'intervento de' chierici di scuola alla Madonna che dalle Costituzioni del detto Capitolo in chiesa nostra si chiama di S. Zanobi, come sì detto principiò, anzi si riassunse, nell'anno 1667 dal reverendo maestro Giovanni Battista Ulivi organista di detta chiesa, obbligato a sonar a tal devozione in virtù del partito di quando fu eletto a tal ufficio dal medesimo Capitolo fatto il dì 6 dicembre 1653, con dare all'organista *pro tempore*, o altro per fare la musica, lire 7 ogni mese, qual devozione si deve fare sulle 23 ore e non 16ma come da tempo immemorabile in qua è sempre costumato.

Il testamento ci suggerisce un'origine ben più antica di questa pratica, dato che si fa riferimento all'impegno di Giovanni Battista Ulivi, organista della Basilica dal 1653; l'origine più antica è poi

liturgica, tanto ordinaria quanto straordinaria, il chierico fiorentino descrive, spesso con dovizia di particolari, numerosissime funzioni, con particolare attenzione agli aspetti liturgici e rituali, ma anche musicali.

[4] «1678. In quest'anno si stabilì la Cappella, e squola [*sic*!] della musica, e questa fu opera del signore priore, il quale, vedendo che il Capitolo pagava scudi sei per fa' Cappella la settimana santa (che si faceva con difficoltà, e male) e che sei ne pagava per il legato del Ciani a' cherici che cantavano le litanie, assegnò questi denari a un canonico professore di questa arte molto eccellente, e con scudi dodici, che vi aggiunse del suo l'obbligò a mantenersi la squola, la Cappella a coro e le litanie il sabato, el mantenimento de' libri, che tutti furno fatti a spese del priore»: *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 10. Segue quindi l'elenco dei volumi di musica fatti preparare dal priore per la neo costituita cappella musicale, in parte tutt'oggi presenti nell'Archivio del Capitolo di S. Lorenzo, contenenti polifonia in stile severo di scuola romana ma anche di autori toscani e del Nord Italia.

[5] *Filza di Toscana IX*, I-Fsl, n. 3905, c. 561*v*. La cifra riportata nel testo citato da dare mensilmente all'organista per questa attività (7 lire), corrispondeva esattamente a uno scudo.

confermata anche nel *Diario del Capitolo di San Lorenzo*, in una memoria del 1677, dove si fa riferimento a litanie composte per l'occasione da Marco da Gagliano, musicista scomparso nel 1643:[6]

In questo medesimo anno si rimesse sù la devozione delle litanie di sabato, che era andata giù a segno, che non vi si vedeva un'anima. E due o tre chierici cantavan su l'organo in una forma che cagionava più riso che devozione. Alle litanie fu aggiunto l'esempio, che si fa a similitudine del Gesù di Roma: si comincia con nove Ave, e nove Gloria Patri in onore de' nove mesi che tenne Maria Vergine il divin verbo nel seno. Le litanie riformate nel canto, ma non nell'ordine, perché fin a tempo di Marco da Gagliano che compose le vecchie si cantava una volta dall'organo, una da' chierici e una dal popolo come si fa ora.

Da questo testo si evince che si trattava di una pratica che coinvolgeva nel canto diversi attori: *in primis* i chierici, alcuni dei quali cantano sull'organo, accanto ai quali partecipa attivamente al rito anche l'assemblea dei fedeli, rispondendo col canto al clero, in un articolato intreccio musicale che vede molteplici protagonisti (certamente con abilità diverse nel canto) distribuiti per altro in diversi spazi nella basilica (cantoria, coro, navate). Pur conoscendo chi vi prendeva parte, non sappiamo come fosse articolato il canto delle litanie né quale fosse nello specifico il ruolo dei diversi esecutori. Un suggerimento ci può venire dalle diverse prassi in uso in quegli stessi anni nella basilica della Ss. Annunziata di Firenze. Nel 1701 si stabilì che «le litanie il sabato si cantino da due cantori, e si risponda da' padri tutti e dal popolo»;[7] pare questa una modalità assai simile a quella laurenziana, dove clero e assemblea dei fedeli si alternano al canto (figurato) dei cantori sull'organo. Sempre nel 1701 fu riformata la musica nella Ss. Annunziata, secondo un principio di maggior austerità e severità di stile. Tale riforma coinvolse anche le litanie:[8]

Principiaronsi a cantare da' padri nella Cappella della SS.a Nunziata le litanie della Beata Vergine in canto fermo, che prima si cantavano in musica con l'organo. Nella funzione di queste sacre preci si fecero nell'istesso tempo più novità. Primieramente si mutò il canto figurato di esse in canto fermo. 2° s'alterò il modo consueto di cantarle in questa nostra chiesa, dove sempre si sono cantate, dicendo i cantori «Sancta Maria» e rispondendo il coro «Ora pro nobis»: e in oggi i cantori intuonano, e gl'istessi rispondano; e il coro segue l'altro pezzo intero; e di più, con differente canto dall'usato, presosi dall'aria su cui le cantano in questo paese, com'è stato osservato da alcuni, i contadini e gli scolari.

Se la diffusione della pratica del *cantar sull'organo* e la centralità del clero nell'esecuzione della musica sacra in S. Lorenzo risultano evidenti da più parti, suscita interesse la sottolineatura della partecipazione del popolo al canto.[9] Anch'essa, comunque, non è notizia isolata in àmbito fiorentino: si riscontrano più tracce della partecipazione del popolo dei fedeli al canto di pagine di canto

[6] *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 6. Notizie sull'usanza di cantare le litanie della Madonna di sabato si trovano in G. A. PATRIGNANI, *Affettuose meditazioni sopra le litanie della Madonna*, Firenze, Michele Nestenus, 1720.

[7] I-Fas, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, n. 119: Ss. Annunziata di Firenze (56), c. 239*r*.

[8] *Ibid.*

[9] A proposito di questa pratica si veda A. MORELLI, *"Cantare sull'organo": An Unrecognised Practice*, «Recercare», X, 1998, pp. 183-208.

fermo. Scrive per esempio il vicecorista del Duomo Pacini, a proposito del canto durante un'esposizione del Santissimo in Cattedrale nel 1688, che «detta funzione si cantò dal coro, e non a cappella come si era fatto sempre l'altre volte, e questo si fece a satisfazione del popolo, che sempre voleva cantare ancor lui».[10] Tale sentito desiderio appare insito non solo nei cittadini fiorentini, ma anche nel loro sovrano. Ancora Pacini in altra occasione scrive che «si cantò il suddetto *Te Deum* tramezzato alternativamente con l'organo […] e cantava ancora il Serenissimo Granduca al pari di qualsisia di noi altri».[11]

Tornando a S. Lorenzo, la partecipazione dei fedeli al canto di pagine di canto fermo è testimoniata anche in un'occasione musicalmente ben più ricca come il canto del *Te Deum* di fine anno, consuetudine avviata nel 1691. In quell'anno il gesuita Paolo Segneri fece presente al Granduca «che sarebbe stato bene introdurre in città la consuetudine che è in Bologna e in altri luoghi dell'Italia di cantare solennemente il *Te Deum* nell'ultimo giorno dell'anno, e ciò in ringraziamento dei benefici ricevuti da Dio in tutto quell'anno».[12] Cosimo III accolse immediatamente la proposta, delegando al priore di S. Lorenzo la definizione dei dettagli del rito, che fu fissato per il giorno 31 dicembre, e tale data appare singolare in una città in cui vigeva un calendario che vedeva il Capodanno spostato al 25 marzo. Il priore Frescobaldi definì i dettagli liturgici della celebrazione; il Granduca, da parte sua, «ordinò che si facesse la funzione con la maggior solennità possibile. Che però fece dar ordine al maestro di cappella d'intervenirvi con tutti i musici stipendiati […] e per decorarla maggiormente si dichiarò di voler esservi da sé medesimo con tutta la sua corte, al qual fine si fece alzare la residenza».[13] Grazie all'iniziativa granducale, l'apparato musicale assunse dunque una notevole importanza, conservata nel tempo; l'impiego del musici della cappella della corte in questa specifica celebrazione è infatti testimoniato almeno fino al 1725. Ciononostante, ferma restando la centralità della cappella, l'articolata celebrazione vide più attori coinvolti nel canto, compresi i chierici e, ancora una volta, il popolo dei fedeli:[14]

---

[10] *Più e diversi ricordi* cit., c. 97*r*.

[11] *Ivi*, c. 58*r*.

[12] *Diario della Chiesa di San Lorenzo II* cit., p. 75. La memoria fa riferimento alla città di Bologna. Al momento non è stato possibile rintracciare nessuno specifico legame tra la città e una pratica che al tempo era già piuttosto affermata e diffusa in molte città italiane.

[13] *Ibid.* Nei documenti laurenziani spesso ci si riferisce all'insieme dei musici e dei cantori attivi alla corte granducale con la locuzione "Cappella Reale", per quanto essa non sia da considerarsi ufficiale di questo complesso. In altra documentazione presa in esame vi sono altre e diverse nomenclature: nei documenti legati alla cattedrale di S. Maria del Fiore, per esempio, ricorre frequentemente l'appellativo "Musici di palazzo". Va comunque specificato che i musici alle dipendenze della corte non andavano a costituire una compagine stabile modernamente concepita, ovvero una cappella musicale composta da tutte le professionalità necessarie alle esecuzioni musicali, ma piuttosto erano un agglomerato eterogeneo di musicisti stabilmente salariati dalla corte accomunati dal loro legame coi diversi principi medicei, gruppo che veniva di volta in volta completato con i necessari aggiunti o che andava esso stesso ad affiancare altre istituzioni musicali, come per esempio la Cappella musicale della Cattedrale. Le vicende dei musici di corte durante il principato mediceo sono dettagliatamente descritte in W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993.

[14] *Diario della Chiesa di San Lorenzo II* cit., p. 77. Se ai cappellani cantori spettava l'incombenza di intonare, quando necessario, i brani in canto fermo che poi venivano cantati da tutti i chierici, talvolta le rubriche

Vespro si cantò al solito […] Fu spedito il lacchè al Granduca finito il *Magnificat*, ma si dovrà mandare da qui innanzi al principio. Fece la funzione il priore, il quale si parò subito dopo vespro avanti che arrivasse il padrone […] Arrivato il Padrone [*scil.*, il Granduca] si portò a dirittura sul trono, i cortigiani si accomodorno su una panca sotto il pulpitino appresso. Il principe Giovan Gastone che intervenne anche egli stette presso al trono, come al solito. Giunto il Padrone al trono, uscì subito il priore di sagrestia […] Cavato fuori il Sagramento e accomodatolo sul suo piè di legno indorato l'incensò. I cantori, inginocchiati mezzi nel coro destro e mezzi nel sinistro dell'altare, intonorno il *Pange lingua*, il quale si disse tutto. Al quale rispose l'organo […] Messi tutti a sedere […] un chierico salì sul pulpitino e fece un discorso d'un 3° d'ora. Il quale finito due cantori fatta prima la genuflessione in mezzo all'altare s'accostorno al priore e gli preintonorno il *Te Deum*. Il quale subito intonato l'inno rispose la Cappella, e poi il popolo. Fatta l'incensazione, la Cappella intonò *Tantum ergo* e il popolo seguitò «Genitori genitoque», la Cappella terminò con la conclusione «Amen». Fu che sceso il Santissimo e posto sull'altare, con l'accompagnatura de' suddetti chierici co' torchietti, il priore prese il velo su le spalle per mano del diacono. E nel dare la benedizione la Cappella cantò «Benedicat nos Deus, Deus noster».

I cappellani cantori intonano il *Pange lingua* (in canto fermo) e suggeriscono al priore l'intonazione del *Te Deum*: il primo viene cantato *in alternatim* con l'organo, il secondo vede un'esecuzione più ricca, nella quale si alternano la cappella musicale nel canto figurato e il popolo tutto nel canto fermo. Terminato il canto dell'inno di ringraziamento il priore procede alla benedizione eucaristica (durante la quale, come da tradizione, si canta il *Tantum ergo*) e alla reposizione del Santissimo Sacramento. Ancora una volta l'intera assemblea dei fedeli dialoga attraverso le lineari melodie del canto fermo con le sonorità ben più fastose del canto figurato della cappella musicale, ad appannaggio della quale è riservata la fine del *Tantum ergo* e il mottetto che solennemente chiude il rito.

Fin dalla sua istituzione dunque la tradizione del *Te Deum* in S. Lorenzo il 31 dicembre prevedeva la presenza di un significativo apparato musicale. Questo è confermato anche da quanto annotato nel *Diario del Capitolo* relativamente alla celebrazione del 31 dicembre 1692, anno successivo all'istituzione della tradizione stessa:[15]

[La musica] si fa in questo giorno a due cori, avvenga che il primo anno del ringraziamento per mancanza […] fu necessario fare il secondo coro sul pulpitino, dove predicato aveva il padre, e perché i musici non potevano salire se non dopo che il padre ebbe finito, la funzione restò per qualche spazio di tempo sospesa non senza disturbo della funzione medesima.

La policoralità praticata in questo rito fin dalla sua prima celebrazione fu anche di stimolo per il riassetto degli spazi dedicati al canto in S. Lorenzo. Il disagio creato dall'utilizzo come cantoria di uno dei pulpiti di Donatello (consuetudine che per la verità non andrà del tutto perduta anche negli

affidavano l'intonazione a chi presiedeva il rito. In questi casi, se non altro probabilmente per garantire la correttezza dell'intonazione stessa, i cappellani cantori suggerivano l'intonazione al celebrante. Tale pratica, che appare ai nostri occhi quantomeno singolare, risulta assai diffusa e dettagliatamente normata in ambiente fiorentino, soprattutto nei cerimoniali della Cattedrale. Si veda per esempio quanto prescritto nell'*Ordine del cerimoniale per la messa pontificale solennissima, secondo l'uso di nostra chiesa*, in *Funzioni che si fanno in Duomo dalla prima domenica di avvento*, I-Fcm, G-97, cc. 137*r*-159*v*, dove si legge che «al cantarsi l'ultimo Chirie vengono dal coro due cantori con mazze in mano a preintonare a monsignore il *Gloria in excelsis*, et aspettano davanti al trono fino che monsignore non l'abbia intonato, et esso gli benedice avanti, e dopo».

[15] *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 78.

anni successivi) portò alla costruzione di una seconda cantoria, opposta a quella attribuita a Donatello dove tutt'oggi si trova l'organo antico della Basilica stessa, inaugurata in occasione del *Te Deum* dell'anno 1692:[16]

> 31 dicembre 1692 festa di san Silvestro si messe in uso il palco sopra la porta di fianco […] Il disegno fu del canonico Bassetti, l'opera del provveditore delle fortezze, il quale ebbe ordine da S.A.S. di far questo lavoro per commodo della musica […].

Cantori e strumentisti da quel momento ebbero dunque a disposizione questa nuova cantoria e quella di Donatello o, per l'esattezza, la struttura (probabilmente lignea) con la quale essa veniva ampliata proprio per accoglierli. Le ridottissime dimensioni della cantoria rinascimentale, infatti, non vi consentivano la collocazione di più di tre o quattro esecutori oltre all'organista. La presenza di un «rincrescimento» è testimoniata in una memoria del canonico del Duomo Salvino Salvini risalente al settembre 1712 nella quale si descrivono i solenni festeggiamenti per la canonizzazione di Pio V, il pontefice che aveva posto la corona granducale sul capo di Cosimo I de' Medici nel 1570: «All'organo della chiesa era fatto un nobil rincrescimento di palco tutto di finti e vari marmi adornato, siccome a dirimpetto v'era un altro palco somigliante per gli musici e sonatori».[17] Da queste poche righe si potrebbe dedurre che la struttura che andava ad ampliare la cantoria di Donatello non avesse un carattere effimero, data la sua raffinata fattura «di finti e vari marmi adornata», ma non si può altresì escludere che una costruzione così elegante fosse stata eretta esclusivamente in occasione di festeggiamenti particolarmente solenni come quelli per san Pio V, per i quali furono allestiti apparati di straordinaria ricchezza.

Complice probabilmente la presenza delle due cantorie, negli anni successivi al 1692 l'esecuzione di musiche a doppio coro con strumenti divenne più frequente, soprattutto in circostanze di particolare rilevanza. Spesso in queste occasioni prendevano parte all'esecuzione anche i musici della corte, in conseguenza del patrocinio granducale a uno specifico rito o quantomeno della presenza dei principi allo stesso. Lo stretto legame tra i Medici e la basilica di S. Lorenzo, infatti, vedeva la partecipazione del Granduca e dei principi medicei a diverse liturgie, ed essi stessi erano promotori di celebrazioni, spesso dal carattere politico dinastico. A considerazioni di carattere politico si devono, per esempio, i funerali *in effigie* dei maggiori monarchi d'Europa, dall'imperatore Leopoldo I (funerale celebrato il 10 ottobre 1705) al successore Giuseppe I (funerale celebrato il 14 ottobre 1711), dal Re Sole (funerale celebrato il 16 gennaio 1716) al giovane re di Spagna Luigi I (funerale celebrato il 14 gennaio 1724). Tra il 1714 e il '24 furono poi celebrati i funerali *in effigie* del gran principe Ferdinando (12 maggio 1714) e dei suoi genitori, Marguerite Louise (30 ottobre 1722) e Cosimo III stesso (16 maggio 1724). In occasione di tutte queste funzioni, per le quali si innalzavano apparati straordinari per il cui allestimento si teneva la basilica chiusa talvolta per mesi, furono presenti i musici della corte.[18] Inoltre, il Granduca e la corte assistevano alla messa di Natale in S. Lorenzo, come anche alle messe mattutine per la festa di san Lorenzo e per l'Assunta: in

[16] *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 78.

[17] *Diario del canonico Salvino Salvini*, I-Fm, A 159, c. 155*v*.

[18] Un dettagliato elenco dei solenni riti funebri allestiti in S. Lorenzo in epoca medica si trova in D. MORENI, *Pompe funebri celebrate nell'imperial e real basilica di San Lorenzo dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*, Firenze, stamperia Magheri, 1827.

conseguenza di ciò, sappiamo che la cappella della corte tra il 1701 e il 1719 fu quasi ininterrottamente presente in S. Lorenzo per le tre festività appena ricordate.[19] Ma non sempre gli apparati musicali più importanti erano conseguenza della presenza dei musici della corte:

> Dal ceremoniere gli fu dato il solito luogo priorale, nel quale entrato fu intonato il *Te Deum* in musica a 2 cori, nel qual mentre i signori canonici, di poi tutto il clero andarono a dargli la pace.[20]

> Quando la croce della processione entrò in chiesa, il signor Lorenzo Conti, nostro corista sulꝺ'organo, e terrazzino dirimpetto all'organo fece una strepitosa zinfonia di istrumenti; siccome cantò un solennissimo *Te Deum* con i meglio musici della città.[21]

Le due memorie, ambedue relative all'ingresso del priore Giuseppe Maria Martelli (13 febbraio 1721), ci dimostrano come importanti apparati musicali non prevedessero necessariamente la presenza della Cappella di corte, ma il loro allestimento poteva essere affidato al maestro di cappella della Basilica (il chierico Lorenzo Conti in questo caso) al quale il Capitolo metteva a disposizione, oltre ai cantori della Cappella stessa, anche «i meglio musici della città» ingaggiati per l'occasione. Anche in S. Maria del Fiore, in occasione di celebrazioni simili, ovvero le «entrature» (termine che si trova nei documenti dell'Opera di S. Maria del Fiore) dei nuovi arcivescovi, vi era l'usanza di affidare la musica alla Cappella della Cattedrale, rinforzandone gli organici con cantori aggiunti e strumentisti più o meno numerosi. Proprio sulla presenza degli strumenti – il cui utilizzo, ad eccezione dell'organo, era limitato, tanto in Cattedrale quanto in S. Lorenzo, a celebrazioni straordinarie – le notizie relative alla Cattedrale ci danno maggiori informazioni sulla composizione degli organici e soprattutto sulla loro trasformazione: in tal senso risultano interessanti gli elenchi dei musicisti ingaggiati come aggiunti in occasione dell'ingresso degli arcivescovi Jacopo Antonio Morigia (7 aprile 1683) e Tommaso Bonaventura della Gherardesca (8 dicembre 1703).[22] Oltre a un nutrito gruppo di cantori, nel 1683 furono ingaggiati esclusivamente una tromba, 2 violini, 3 bassi di viola

---

[19] Le spese per la musica in occasione di queste celebrazioni sono meticolosamente annotate nei *Ricordi della musica di S.A.S.*, I-Fas, Guardaroba Medicea 1025.

[20] *Libro dei Partiti L*, I-Fsl, n. 5, c. 50*r*.

[21] *Filza di Toscana XIX* cit., c. 701*v*. Il musicista e chierico Lorenzo Conti (? - *post* 1725) fu una figura centrale della vita musicale della basilica di S. Lorenzo nei primi anni del Settecento. Nel 1713 assunse l'incarico di maestro di cappella e di maestro della scuola di musica, spesso affidati alla stessa persona. Solo successivamente, nel 1716, assunse il ruolo di corista. Tanta era la stima nei suoi confronti che nel 1719 gli fu affidato anche l'incarico di organista della Basilica. Le mansioni richieste a ciascuna di queste figure durante i riti risultarono ben presto incompatibili e dopo qualche mese l'incarico di organista fu affidato a Giovanni Andrea Landi.

[22] L'elenco dei musici ingaggiati per l'ingresso di Della Gherardesca porta l'intestazione *Adì 8 dicembre 1703 nota de' musici, cantori e sonatori che aggiunti alla Cappella anno* [*sic*] *servito in S. M.a del Fiore questa mattina al Te Deum e messa cantata nel prendere il possesso nostro arcivescovo della Gherardesca*, I-Fd, IV-2, 74, p. 201, mentre quello dei musici ingaggiati in occasione dell'ingresso di Morigia ha questa intestazione: *Adì 7 aprile 1683 musici e sonatori che hanno servito in Domo la mattina nel possesso del nostro arcivescovo Morigia*, I-Fd, IV-2, 54, p. 77. Dunque solo relativamente ai musici ingaggiati per l'ingresso di Della Gherardesca si fa esplicitamente riferimento al fatto che fossero aggiunti, ma è del tutto verosimile che anche i musici riportati nell'elenco del 1683 si fossero uniti ai cantori della cappella musicale.

e un contrabbasso, mentre nel 1703 oltre ai cantori si ingaggiarono 2 trombe, 17 violini, 4 viole, 4 «bassetti» e 4 contrabbassi. Nei venti anni esatti che separano i due riti si nota una netta mutazione nella strutturazione degli organici, segno di scelte stilistiche altrettanto trasformate. La differenza principale si apprezza appunto negli organici strumentali: ai due soli violinisti ingaggiati nel 1683 corrisponde una pattuglia di ben 21 elementi tra violinisti e violisti assunta per la celebrazione del 1703; tale sproporzione si riscontra anche nei bassi, con quattro strumenti assoldati nel 1683 (di cui un solo contrabbasso) e il doppio (di cui quattro contrabbassi) ingaggiati vent'anni dopo. Infine, mentre l'esecuzione del 1683 è ornata dal suono di un'unica tromba, una coppia di trombe partecipa all'esecuzione del 1703. Gli strumenti coinvolti nella celebrazione del 1703 costituiscono di fatto un maturo ed emancipato organico orchestrale, completo negli archi e arricchito dalle trombe; i pochi musicisti di vent'anni prima, viceversa, sembrano ancora dipendere in modo subalterno dalla compagine corale, svolgendo un semplice ruolo di sostegno in particolare attraverso l'intervento dei bassi di viola e del contrabbasso (impiegati probabilmente nel continuo insieme agli organi). Oltre ciò, se la tromba avrà potuto garantire in alcuni momenti, coi suoi squilli, quelle sonorità di solennità e fastosità tipiche dello strumento, l'impiego dei due soli violini sarà stato circoscritto o a brevi episodi di contorno rispetto alla scrittura corale o, ancor più probabilmente, ad altri spazi del rito riservati esclusivamente all'organico strumentale.[23] Una differente concezione stilistica tra i repertorii eseguiti nelle due occasioni appare confermata anche da un'annotazione che si trova in calce all'elenco dei musici ingaggiati nel 1683, nella quale si parla della «copiatura di due quaderni a cappella cioè una messa e due mottetti», musica copiata (e forse anche composta) specificatamente per l'occasione. Quell'uso della locuzione *a cappella* non può che far pensare a una musica ancora strettamente legata allo stile severo: con l'organico del 1703 si sarà eseguita una musica di tutt'altra concezione, certamente più permeata di un moderno stile concertato.

Le cronache di Pacini delle cerimonie di «entratura» degli arcivescovi, come anche quelle relative ad alcuni altri riti celebrati con altrettanta magnificenza, ci descrivono una collocazione di cantori e strumentisti negli spazi di S. Maria del Fiore che andava a creare una composita policoralità: una parte dei cantori (con ogni probabilità i cantori della Cappella musicale della Cattedrale) venivano collocati sui due pergami che si trovavano ai lati del coro ottagonale del Duomo, sostanzialmente in corrispondenza con le cantorie dei due organi, le quali, ormai ampliate rispetto alle originali rinascimentali, accoglievano cantori aggiunti e strumentisti.[24] Tale assetto, che risulta sostanzialmente essere una costante negli anni a cavallo tra Sei e Settecento per le «funzioni straordinarie» (secondo la terminologia adoperata da Pacini), è il frutto di un processo di trasformazione rispetto alle consuetudini dei decenni precedenti: ancora nel 1682, in occasione del *Te Deum* cantato per la

[23] In questi momenti del rito, affiancando ai due violini due bassi di viola e l'organo, potrebbero esser state eseguite quelle *Sinfonie a due violini e liuto e basso di viola* che il sottomaestro della Cappella musicale Pietro Sanmartini pubblicherà cinque anni dopo, nel 1688.

[24] Il confronto dei *Più e diversi ricordi* di Pacini coi coevi documenti dell'Opera di S. Maria del Fiore presenta alcuni problemi di interpretazione relativamente all'articolazioni in più cori di questa importante compagine di cantori e strumentisti, e, più in generale, al significato che Pacini stesso dà alla parola *cori*. Si veda a tal proposito U. CERINI, *Cantori, chierici, organi e strumenti. La dialettica della musica liturgica negli spazi di Santa Maria del Fiore a cavallo tra Sei e Settecento*, in *Aural Architectures of the Divine: Sacred Spaces, Sound and Rites in Transcultural Perspectives*, a cura di T. C. Weißmann e Kl. Pietschmann, Hildesheim, Olms, in corso di pubblicazione.

nascita del primogenito del delfino di Francia, i cantori furono ripartiti in dodici cori, collocati a coppie di due su ciascuna cantoria degli organi e sul ballatoio sovrastante gli organi stessi, in corrispondenza dei quattro grandi pilastri che reggono la cupola.[25] Una tale apoteosi di policoralità fu accompagnata da un gruppo di strumenti collocati sui due pergami ai lati del coro: date le loro contenute dimensioni, si sarà trattato di un gruppo di strumenti non particolarmente numeroso e probabilmente ancora incentrato su quelli strumenti che più tipicamente accompagnavano la musica corale in S. Maria del Fiore nel Seicento, ovvero trombe, tromboni e cornetti. Questa conformazione degli organici e la loro diramata collocazione negli imponenti spazi della cupola del Duomo ci fanno certamente pensare all'esecuzione di un repertorio affine allo stile osservato, ben ancorato all'omoritmia e all'accordalità. Le musiche eseguite l'anno successivo per l'«entratura» dell'arcivescovo Morigia non saranno state di fattura troppo differente, ma nei venti anni che separano questi riti da quello di insediamento dell'arcivescovo Della Gherardesca è naturale che la trasformazione degli organici strumentali si sia mossa di pari passo alle mutate caratteristiche stilistiche del repertorio.

Gli assetti che la musica assumeva in occasione delle funzioni straordinarie erano ben differenti a quelli che si avevano nelle celebrazioni ordinarie, dove gli apparati musicali, in mancanza di strumentisti e cantori aggiunti, erano caratterizzati da una minor grandiosità, ma non per questo da una minor vivacità. Deduciamo dai *Più e diversi ricordi* di Pacini che era consuetudine, nelle celebrazioni ordinarie, suddividere la cappella musicale in due cori, che venivano collocati sui due pergami al lato del coro ottagonale del Duomo fiorentino. Ciononostante, l'uso delle cantorie degli organi come spazio dove collocare singoli cantori o parte della Cappella musicale della Cattedrale si aveva anche in singole e specifiche circostanze. Nelle *Funzioni che si fanno in Duomo*, documento settecentesco già citato che descrive con dovizia di particolari tutti i riti che interessavano il clero di S. Maria del Fiore, si legge che in occasione dell'ufficio per il conte Guido Pecori (ufficio di suffragio, istituito nel 1687 a seguito di una copiosa donazione fatta alla Cattedrale dal nobile fiorentino) si era soliti celebrare «la messa anniversaria, quale è cantata tutta a cappella, il primo verso del tratto lo cantano due canonici, gl'altri due i cappellani, il *Dies irae* la cappella et i versetti con l'organo i chierici soprani».[26] La celebrazione vede al centro il canto della Cappella musicale; si fa poi cenno anche ai «chierici soprani», con ogni probabilità cantori adulti sopranisti facenti parte del clero della Cattedrale, il cui canto, verosimilmente accompagnato dall'organo, si alternava a quello della Cappella musicale nel *Dies irae*, in una non consueta modalità di *alternatim*, che vedeva i chierici soprani non alternarsi col coro dei chierici (e dunque col canto fermo, pratica questa più naturale, ben più spesso testimoniata negli scritti di Pacini), ma piuttosto con la polifonia cantata dalla Cappella musicale.

È plausibile che i chierici soprani, nell'occasione appena descritta, trovassero posto proprio sulla cantoria dell'organo, in un nuovo chiaro esempio di *cantar sull'organo*. L'uso di collocare singoli cantori sulla cantoria dell'organo risulta essere una specificità delle celebrazioni legate all'ufficio dei defunti.[27] Nella dettagliata descrizione fatta da Pacini dei funerali dell'arcivescovo Leone Strozzi,

[25] Cfr. I-Fd, IV-1, 15, pp. 42-43.

[26] I-Fcm, G-97, c. 119*r*.

[27] In Cattedrale si celebravano uffici per i defunti nei giorni 2, 3, 4 e 5 novembre, ovvero non solo nel giorno in cui la Chiesa commemora tutti i defunti (2 novembre), ma anche nei giorni immediatamente

che si tennero il 7 ottobre 1703, egli fa cenno anche alle musiche eseguite: «Il signor canonico che doveva cantare la messa per fare il funerale venne in coro con i suoi parati e gl'otto cantori con i piviali si cantò il primo notturno con l'invitatorio, e questo terminato si cantò la messa, quale cantarono i nostri soliti cinque musici di coro su il primo organo perché era giorno festivo, e sonò il signore Casini organista».[28] In S. Maria del Fiore era prassi, in occasione delle liturgie legate ai defunti, affidare l'esecuzione delle musiche a un piccolo gruppo di cinque (talvolta quattro) cantori guidati dall'organista, che prendevano posto vicino a quest'ultimo sulla cantoria dell'organo. E la collocazione di cantori sulla cantoria dell'organo è sottolineata anche nella descrizione di una sorta di soluzione di compromesso tra l'organico appena descritto e l'impiego dell'intera Cappella musicale in un'ulteriore memoria relativa all'ufficio per il conte Guido Pecori, nella quale si prescrive che la «messa de' morti è cantata a cappella anco tutto il *Dies irae*, andando mezzi di loro sull'organo».[29] In questa descrizione sembra che il canto del *Dies irae* debba essere affidato alla Cappella musicale (senza dunque alcun intervento dei chierici soprani), con parte dei cantori della stessa collocati sulla cantoria organo, probabilmente in modo da creare un dialogo tra cantori favoriti e il "tutti". La presenza di alcuni cantori della Cappella musicale sull'organo appare confermata per il *Dies irae* anche nelle prescrizioni per l'ufficio canonicale per il conte Roberto Zeffirini, istituito nel 1738. Per quanto riguarda la musica si prescrive che: «Il *Requiem* della messa col Chirie lo canta il coro, il primo verso dell'*Absolve* due canonici, gl'altri due i cappellani, il *Dies irae* due canonici alternativamente con i cantori della cappella sull'organo».[30]

Oltre alle diverse soluzioni sul piano degli organici e della collocazione dei cantori, è importante notare come questi testi, al pari di molti altri, mostrino come nei riti vi fosse una commistione finemente normata tra musiche in canto fermo, organo e polifonia. Una dialettica dinamica tra queste espressioni di musica liturgica è particolarmente evidenziata da Pacini relativamente alle messe *pro eligendo pontifice*. Nell'arco di tempo abbracciato dai *Più e diversi ricordi* vi furono tre conclavi, in occasione dei quali nella Cattedrale fiorentina fu celebrata la specifica messa prevista dai libri sacri in prossimità di questo appuntamento. Pacini fa memoria puntualmente di queste tre celebrazioni:

Adì 25 agosto 1689

Ricordo come in detta mattina si cantò la messa da monsignor Arcivescovo *pro eligendo Summo Pontifice*, in questo modo cioè in detta mattina […] si fece il solito coro e doppo si aspettò monsignor Arcivescovo, quale doppo essere parato si cantò detta messa a cappella: ma perché non avevano l'introito e l'alleluia, questi si cantarono dal coro, e tutto il restante la cappella e si cantò la messa propria *pro eligendo* e sonò il 2° organo.[31]

successivi, questi ultimi in suffragio di papi e arcivescovi, canonici e cappellani defunti. Si veda CERINI, *Cantori, chierici, organi e strumenti* cit.

[28] *Più e diversi ricordi* cit., c. 209*r*. Si tratta di Giovanni Maria Casini, all'epoca primo organista nella Cattedrale fiorentina.

[29] *Obblighi di messe cantate*, I-Fcm, N-170, senza cartolazione.

[30] *Funzioni che si fanno in Duomo*, I-Fcm, G-97, c. 109*r*.

[31] *Più e diversi ricordi* cit., c. 103*v*.

Adì 12 febbraio 1691 (1690 *m.f.*)

Ricordo come in detta mattina terza sonò alla medesima ora si fece il solito coro, e di poi si aspettò monsignor Arcivescovo quale venne a cantare la messa *pro eligendo Summo Pontifice*, quale si cantò a cappella e sonò il 2° organo, et il tutto seguì come è notato in questo nel 1689 e la messa che si canta è nel libro delle messe votive e perché in detto libro sì come in altri non si trova il tratto proprio dagli otto cantori, si cantò solo quel verso dell'Alleluia con tralasciare la detta Alleluia per essere doppo la septuagesima.[32]

Adì 10 ottobre 1700. In domenica

Ricordo come in detta mattina si cantò la messa *pro eligendo Pontifice* […] e la cantò il signore canonico […] Marzimedici, e questa si cantò dal coro senza cappella solenne con otto cantori, con dieci ceri e sei al secondo grado, et i nove ceri della Grillanda, si cantò il primo Chirie solenne, et il Credo delli Angeli, e sonò il primo organo perché era giorno di domenica, che per altro se era giorno feriale toccava a sonare al secondo, e detta messa la cantò il signor canonico perché il nostro monsignor arcivescovo Strozzi non aveva avuto il pallio, e non poteva fare funzione alcuna, che forse se avesse potuto l'avrebbe cantata lui medesimo, come seguì due altre volte per il passato che la cantò monsignor Morigia, et allora si cantò a cappella.[33]

Nelle celebrazioni del 1689 e del 1691 cantano sia la Cappella musicale sia il coro dei chierici. Il ruolo di questi ultimi appare tutt'altro che secondario, in particolare nel 1689. La loro padronanza nel canto fermo colma una carenza della Cappella musicale, la quale, non avendo in repertorio l'introito e l'Alleluia per la specifica liturgia, lascia spazio ai chierici i quali suppliscono eseguendo dunque brani in canto fermo che, data la natura di questa liturgia, non erano certo di frequente esecuzione. Nella memoria della celebrazione del 1691, inoltre, si fa specifico cenno al servizio prestato dagli otto cantori, piccolo gruppo di chierici scelti che servivano il rito al pari dei ministranti ed erano ulteriore punto di riferimento per il canto fermo, ora intonando brani ripresi da tutto il clero, ora eseguendo per intero pagine specifiche, come nel nostro caso. Per quanto concerne la messa *pro eligendo* del 1700, si specifica che fu cantata senza la cappella musicale, non potendo essere presente l'arcivescovo. Nelle ultime righe del ricordo si spiega come proprio l'assenza di monsignor Strozzi fosse la causa del non impiego della cappella musicale. Il tutto fu incentrato sul canto fermo, affiancato alla musica organistica, eseguita nell'occasione dal primo organista, in quanto la messa venne celebrata di domenica.[34]

In conclusione, possiamo affermare che le diverse circostanze esaminate dimostrano chiaramente come negli anni a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, tanto in S. Lorenzo quanto in S. Maria del Fiore, per ogni celebrazione la musica venisse eseguita secondo assetti prestabiliti, aderenti ora a quanto prescritto dai cerimoniali, ora semplicemente in linea con consuetudini che proprio in quegli anni si affermarono e consolidarono. È pur vero che erano numerose le variabili che potevano andare a rideterminare di volta in volta la fisionomia degli apparati musicali, in considerazione di concrete esigenze e contingenti circostanze, ma difficilmente ciò andava a destrutturare in

[32] *Ivi*, c. 120*r*.

[33] *Ivi*, c. 186*r*.

[34] Data la presenza di due organi, nel Duomo di Firenze prestavano servizio un primo e un secondo organista. Oltre a suonare insieme nelle solennità maggiori, dalla seconda metà del Seicento al secondo organista erano affidate le celebrazioni che cadevano nei giorni feriali, mentre il primo organista suonava ogni domenica, nelle ricorrenze che cadevano di domenica e nelle festività minori.

maniera significativa gli schemi prestabiliti. Tali schemi riguardavano sia celebrazioni dal carattere ordinario sia celebrazioni straordinarie: in ognuna di esse popolo, clero, singoli cantori, organisti, cappella musicale e, quando presenti, musici della corte e strumentisti avevano spazi, luoghi e repertorii ben definiti a loro affidati. Il contributo di ognuno di questi attori andava a creare apparati musicali sempre ricchi e multiformi, crogiuolo nel quale si fondevano stili e abilità musicali differenti, testimonianza concreta di come in un contesto musicale come quello fiorentino del tempo convivessero gli echi della tradizione del passato (sempre evidente nel repertorio sacro) con le spinte dei nuovi linguaggi musicali che a poco a poco si facevano spazio.

UMBERTO CERINI, diplomato in Clavicembalo e Organo, nel 2022 ha conseguito il dottorato in Storia della Arti e dello Spettacolo nell'Università di Firenze, con una tesi su *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*. È direttore della Cappella musicale della basilica di S. Lorenzo di Firenze, docente di Teoria, analisi e composizione nel Liceo musicale "Dante" di Firenze e vicedirettore dell'Istituto diocesano di musica sacra del capologuo toscano.

After a degree in Harpsichord and Organ, UMBERTO CERINI received his doctorate in History of the Arts and Performing Arts from the University of Florence in 2022 with a thesis on *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*. In the Tuscan region's capital city, he serves as director of the Musical Chapel of the San Lorenzo Basilica, teacher of Theory, Analysis and Composition at the Liceo musicale "Dante", and vice-director of the Diocesan Institute of Sacred Music.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8469

OLGA LAUDONIA*
Conservatorio di musica "S. Giacomantonio", Cosenza

VEDERE, CONTEMPLARE, TOCCARE, ANNUNCIARE: LA PASTORALE ORGANISTICA NELLA NAPOLI BAROCCA TRA TRADIZIONE POPOLARE E PRASSI LITURGICA

RIASSUNTO – Il presepe napoletano del Settecento segue un percorso a tappe che conduce il visitatore allo svelamento del Bambino, così come la pastorale organistica, nelle diversità di ritmi e andamenti, accompagna la corsa dei pastori che si affrettano ad andare a vedere (proprio come avviene oggi a Napoli quando accade qualcosa di inusuale). Lo schema fisso delle pastorali guida l'ascoltatore all'ultima scena del presepio raccontando questo susseguirsi di vedere, contemplare, toccare, annunciare. La conoscenza del perimetro educativo e del contesto storico-artistico dei compositori aiuta a definire il ruolo dei luoghi e degli spazi in cui queste musiche sono nate. L'analisi delle fonti della pratica organistica e dell'arte organaria napoletana rivela la presenza di una matrice arcadico-popolare ben accetta dalla chiesa committente nel complesso dei riti e delle cerimonie propri del culto.

PAROLE-CHIAVE: pastorale; organo; zampogna; scuola napoletana; iconografia presepiale

Seeing, contemplating, touching, announcing: the organ pastoral in Baroque Naples, between popular tradition and liturgical practice

ABSTRACT – From the 18th century onwards, the Neapolitan manger scene followed a staged path leading visitors to the unveiling of the Child. The organ pastoral, with its diverse rhythms and pacing, accompanied the shepherds' rush to see Jesus, as is still the case in Naples today when something unusual happens. The fixed pattern of the pastorals guides the listener to the last scene of the nativity scene, recounting the sequence of seeing, contemplating, touching, and announcing. Understanding the educational and historical-artistic context of composers is crucial in defining the significance of the places and spaces from which their music originated. Examining the sources related to organ practice and Neapolitan organ art shows that there was an arcadian-popular foundation that was widely embraced by the commissioning Church in the various rites and ceremonies associated with worship.

KEYWORDS: pastoral; organ; bagpipe; Neapolitan school; nativity scene iconography

* ✉ olgalaudonia@gmail.com; https://orcid.org/0009-0005-3274-1537

Copyright © 2025 Olga Laudonia
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

La letteratura pastorale per organo dedicata al tempo di Natale e ascrivibile agli ambienti napoletani del Sei-Settecento è strettamente legata alla tradizione presepiale coeva. Essa presenta delle caratteristiche precise, stilemi musicali che rievocano elementi religiosi e arcadico-popolari: fondamenti extraliturgici, dunque, che sono alla base di un repertorio entrato di diritto nella liturgia e ancora oggi in uso.

Uno studio sistematico di questo repertorio non può prescindere dall'analisi delle fonti manoscritte conservate nella Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella" di Napoli (I-Nc) e, in particolare, dei testimoni oggi meno noti.[1] A seguire si elencano i titoli di queste ultime pagine, i cui autori appartengono tutti all'ambiente napoletano sei-settecentesco:

- A. AMICONE/AMICONI (*fl.* 1740-1790), *Pastorale per organo o cembalo*, I-Nc, m.s. 8/78 (*olim* 46a.1.8)
- G. FURNO (1748-1837), *Nonna per il S. Bambino*, I-Nc, Od.1.6 (*olim* m.s. 106; fa parte di *Regole di partimenti del maestro Furno*)
- G. FURNO, *Pastorale*, I-Nc, Od.1.6 (*olim* m.s. 106; fa parte di *Regole di partimenti del maestro Furno*)
- G. GRECO (1657-1728), *Pastorale*, I-Nc, 33.2.9 (*olim* 46.1.65; fa parte di *Partimenti* di G. Greco)
- G. GRECO, *Pastorale*, I-Nc, 20.2.14 (*olim* Rari 1.9.15; fa parte di *Partimenti* di G. Greco)
- G. PARISI (*fl.* 17?), *Modo pastorale*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- G. PARISI, *Nonna*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- G. PARISI, *Pastorale*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- F. RECUPERO/RICUPERO (*fl.* 1759-1803), *Pastorale*, I-Nc, 20.3.22/21 m.s. 8062
- G. SIGISMONDO (1739-1826), *Pastorale*, I-Nc, 20.2.26 m.s. 9643 (fa parte di *Sonatine facili per cembalo o piano-forte scritte per uso di S.E. il Sig.r marchesino D. Tommaso Villa Rosa in agosto 1806 dal dilettante D. Giuseppe Sigismondo*)
- G. SIGISMONDO, *Pastorale, Sonata XXXVII*, I-Nc, 20.2.26 m.s. 9643 (fa parte di *Sonatine facili per cembalo o piano-forte scritte per uso di S.E. il Sig.r marchesino D. Tommaso Villa Rosa in agosto 1806 dal dilettante D. Giuseppe Sigismondo*)
- G. STRINO (*fl.* 17?), *Pastorale del sacerdote D. Giosuè Strino*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)

Questi manoscritti si presentano in forma sciolta o fanno parte di raccolte, come le pastorali di Gaetano Greco e Giovanni Furno che sono inserite in due volumi di *Partimenti*. Data l'ambiguità di destinazione d'uso della musica per tastiera che permane nell'età barocca, sono presi a esempio anche testimoni in cui la duplice possibilità (organo o cembalo) è chiaramente indicata dall'autore (*Pastorale per organo o cembalo* di Antonio Amicone) o che prevedono la possibilità di una tastiera più moderna come quella del pianoforte e la cui scrittura presenta notevoli comunanze con quella organistica (pastorali di Giuseppe Sigismondo).

Prima di definire il caso specifico qui proposto, occorre fare delle brevi considerazioni di carattere generale. Sebbene il repertorio pastorale popolare si connoti per la sua trasmissione orale e delle «prime melodie pastorali non è ravvisabile traccia scritta», tuttavia è possibile trovarne citazione nella musica letterata e, in particolare, nella pastorale per organo ascrivibile all'ambiente napoletano barocco (che, per facilitare la lettura, da questo momento in poi sarà semplicemente in-

[1] Tutti i titoli sopra elencati, fatta eccezione per la *Pastorale sonata XXXVII* di Giuseppe Sigismondo, sono stati incisi dalla scrivente in un disco intitolato *Ninno bello. Four Centuries of Organ Pastorals from the Libraries of Naples*, CD NA 98, EAN 0806812027330, Roma, NovAntiqua Records Label, 2023.

dicata come pastorale organistica).[2] Secondo Marta Columbro, dalla pastorale popolare nascerebbe la cantata natalizia scritta su testi in lingua volgare molto semplici, che prediligono versi ottonari ed endecasillabi e i cui contenuti non hanno funzione dottrinale.[3] Le melodie delle cantate rispecchiano tale semplicità: si muovono per lo più per gradi congiunti e procedono omoritmicamente. Queste facili e ripetitive melopee in ritmi composti hanno un'estensione che non supera, generalmente, quella di un'ottava, per far sì che possano essere utilizzate le voci naturalmente. Il sostegno armonico è circoscritto ai pochi gradi fondamentali.[4] Tra le prime testimonianze scritte di musica pastorale (ascrivibili al secolo XV) si ricorda *La ballata del Natale* di Feo Belcari (1410-1484), costruita su un celebre motivo popolare dell'epoca.[5] Almeno fino alla fine del Cinquecento le pastorali si limitano a essere eseguite negli ambienti per cui sono concepite, mentre a partire dal Seicento «la musica "letterata" ne accoglie gli stilemi, imitandone i motivi popolari».[6] Nasce così un ricco repertorio di cantate natalizie tra cui si annoverano il *Dialogo pastorale al presepio di Nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio (1567-1630); le pastorali *Sur la naissance de notre Seigneur Jésus Christ* H.482 e H.483 di Marc-Antoine Charpentier (1643-1704); *I pastori di Bettelemme* di Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651); la *Historia der freuden und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesus Christi* SWV.435 di Heinrich Schütz (1585-1672); e la *Cantata pastorale per la nascita di nostro Signore* di Alessandro Scarlatti (1660-1725).[7] «La denominazione pastorale compare, per la prima volta, in un titolo a stampa di una composizione natalizia: *Dialogo pastorale al presepio di nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio».[8] Opera «per tre voci, "con l'intavolatura del cimbalo e del liuto", il *Dialogo* è la messa in musica di un testo poetico di cui non si conosce l'autore. Si tratta di sedici terzine di endecasillabi suddivise in forma di dialogo. Anerio dà risalto alla figura dei pastori e alla loro presenza al cospetto del Bambino, ricreando le sonorità pastorali attraverso melodie ternarie semplici e cantabili».[9]

Nella Napoli barocca le cantate sacre erano un genere molto praticato. Destinate ai diversi momenti dell'anno liturgico, dalla forma breve e dal carattere festoso, esse sfruttavano la pratica del travestimento, tipico del teatro partenopeo e derivante dalla commedia dell'arte. «L'allestimento di queste cantate richiedeva l'uso di costumi *ad hoc*, in alcuni casi riciclati», indossati da attori-cantanti che «non rappresentavano un personaggio, ma si travestivano da tale, chi da angelo,

---

[2] Cfr. O. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope: ninna nanne per il Verbo incarnato*, Napoli, Turchini, 2022, p. 21.

[3] Cfr. M. COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana del '700 all'epoca di Speranza: la pastorale*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli nel Settecento*, a cura di A. Caroccia e M. Marino, Avellino, Il Cimarosa, 2016, pp. 95-106: 97-98.

[4] Cfr. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

[5] Cfr. COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana* cit., pp. 97-98.

[6] Cfr. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibidem*. Cfr. D. FILIPPI, *"Selva armonica". La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 75-88.

[9] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

chi da demonio».[10] Il tutto si contornava di scenografie semplici, macchine e oggetti di arredo. Protagonisti dell'azione musicale erano i maestri e gli allievi dei conservatorii di Napoli, che, così come testimoniato dai registri contabili dell'epoca, su invito eseguivano le cantate non solo nella corte della città, ma anche fuori da essa (ad Amalfi, Aversa o Capri, per esempio).

La pastorale organistica nasce «nell'ambito della tradizione popolare».[11] Essa è stata assimilata dal repertorio da chiesa «come forma di canzone sacra molto in uso in quei percorsi extraliturgici che solo lentamente vennero accolti dalla chiesa e integrati nei repertori canori dell'Ufficio».[12] Al fine di chiarire quanto affermato, appare utile descrivere l'*humus* artistico-letterario di questo repertorio e i suoi elementi popolari e religiosi. La pastorale organistica è influenzata dalle arti figurative, a loro volta debitrici di quella descrizione della Natività tramandata dal Vangelo di Luca e, ancor più, dai Vangeli apocrifi. Diversi sono gli elementi popolari e religiosi riconducibili alle diverse forme rappresentazione della Natività: dalle opere figurative al teatro devozionale di carattere popolare, dai dipinti alle piccole sculture, «che occupavano uno spazio situato fra i *pia populi christiani exercitia* e la cultura nata, probabilmente, come *damnatio memoriae* di riti precristiani».[13] In particolare si consideri la presenza di pastori nella scena della Natività: testimoniata già nell'arte paleocristiana, essa affonda le sue origini nella descrizione offerta da Luca nel suo Vangelo (2, 8-20).

8 C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. 9 Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da
grande spavento, 10 ma l'angelo disse loro: «Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: 11 oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. 12 Questo per voi il
segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia». 13 E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva: 14 «Gloria a Dio nel più alto dei cieli e
pace in terra agli uomini che egli ama». 15 Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: «Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto
conoscere». 16 Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. 17 E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. 18 Tutti quelli che
udirono si stupirono delle cose che i pastori dicevano. 19 Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore. 20 I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che
avevano udito e visto, com'era stato detto loro.

L'evangelista afferma che quella notte vi erano dei pastori che vegliavano quando apparve loro l'angelo dell'annuncio. Essi corsero senza indugio alla mangiatoia e, dopo aver veduto e contemplato il Bambino, se ne tornarono riferendo dell'accaduto e glorificando Dio. «Secondo il Vangelo di Luca, i pastori sono i primi ad accorrere alla capanna del Bambino Gesù. Gli altri tre evangelisti non fanno alcun cenno circa la presenza di questi personaggi nella scena della Natività. Nei Vangeli apocrifi i pastori sono menzionati in maniera dettagliata, attraverso descrizioni assenti nei

[10] *Ivi*, p. 30.

[11] COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana* cit., p. 97.

[12] *Ibid.*

[13] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

quattro Vangeli canonici».[14] Si tratta di una Natività che possiamo a ragion veduta definire "allargata" e la cui descrizione trova larghi consensi nella tradizione cristiana d'Oriente a dispetto, seppure apparentemente, di quella d'Occidente. Quest'ultima ha da sempre incoraggiato «la diffusione delle rappresentazioni drammatiche del Natale»: rappresentazioni sceniche del mistero dell'incarnazione, la cui narrazione è caratterizzata da categorie ben definite di elementi e personaggi che nel tempo si stereotipizzano.[15]

Diverse di queste figure e immagini, come il bue e l'asinello, non sono mai state descritte nei Vangeli canonici. Le sacre rappresentazioni, promosse dalla Chiesa a partire dal Medioevo, affondano le loro origini «nei tropi e nelle sequenze che, dal secolo IX, si sviluppano dapprima come farcitura letteraria dei testi sacri e integrazione musicale dell'Alleluia, fino a diventare, tra i secoli X e XI, dei veri e propri dialoghi, ossia drammi liturgici».[16] Nello specifico, le creazioni teatrali dedicate al tempo di Natale, ovverossia i misteri, genere «estremamente popolare nel corso del secolo XV», si basano su figure fisse.[17] Tra queste vi sono i pastori: «persone vere, avvolte in vesti drappeggiate, coi torsi seminudi, pastori che rappresentano sé stessi nell'atto di offrire la propria musica al Bambino».[18] Grazie alla diffusione della predica di san Francesco, i misteri si diffondono nel Sud e a Napoli in particolare, dove nel 1216 pone la propria sede il primo insediamento francescano nella zona di S. Maria ad Palatium. La propaganda religiosa dei fratelli di Assisi trova nuove adesioni non solo attraverso la musica, ma anche per mezzo delle arti figurative e della prima pratica presepiale che nella Napoli barocca raggiunge «uno splendore tale da portare» la città «all'attenzione dell'opinione internazionale».[19] A Napoli

> sia il popolo che l'aristocrazia avevano il proprio presepe. Il primo è semplice, espressione di un'umanità verace, la cui fede, viscerale, si alimenta del conflitto eterno tra vita e morte, sacro e profano, uno scontro sintetizzato nella figura di Pulcinella, la cui maschera dalla veste bianca è l'allegoria di quella morte il cui culto, al confine col magico e dionisiaco, si esprime attraverso danze rituali e tarantelle. Il secondo, il presepe aristocratico, con i suoi scogli ricchi e grandiosi, i costumi elaborati e minuziosi, le botteghe artigiane cariche di ogni dettaglio della Betlemme partenopizzata, i Magi con sontuosi cortei, i ballerini di tarantella che danzano sulle note del concertino, è esternazione della potenza e dello sfarzo nobiliare, di una *élite* raffinata che gode nel gusto, tutto mondano, di un collezionismo raffinato, permeato di teorie correnti e ideologie dominanti, prima fra tutte, quella della poetica dell'Arcadia. Nel secolo XVII presepe popolare e presepe aristocratico sembrano cristallizzarsi nelle tele dei grandi maestri. Emblematici sono l'*Annuncio ai pastori* di un anonimo maestro (oggi noto come "Maestro degli annunci" e che deve il suo nome proprio a questa tela), con i suoi pastori quanto mai veri, stanchi e segnati dalla fatica, e l'*Adorazione dei pastori* di Luca Giordano, i cui pastori, invece, ricordano Mirtillo, Titiro, Tirsi, Elpino, e altri ancora: due tele per due interpretazioni del sacro.[20]

---

[14] *Ivi*, p. 23.

[15] *Ivi*, p. 23. Cfr. N. STAITI, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus, 1997, pp. 16-28.

[16] STAITI, *Angeli e pastori* cit., p. 25.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] *Ibid.*

[20] *Ivi*, p. 29.

Parallelamente alla diffusione delle rappresentazioni drammatiche del Natale, le rappresentazioni iconografiche della Natività si sono arricchite di motivi pastorali. Fino al secolo IV gli artisti erano soliti rappresentare un Bambino di grandi misure: egli predominava nella scena in quanto simbolo della sua centralità nella stessa. Man mano che nella tradizione iconografica sono stati aggiunti nuovi elementi, le dimensioni del Bambino si sono rimpicciolite e il modo di rappresentare la Natività si è, per così dire, stereotipato. Nella grotta, rifugio dei pastori e metafora del grembo materno, così come attorno a essa, sono dislocate quelle figure consegnateci dalla tradizione partenopea immutabili, sempre uguali a se stesse finanche nella posizione: al centro il Bambino, ai piedi della mangiatoia la Madonna sdraiata, seduto su una roccia san Giuseppe, sul retro il bue e l'asinello, sul lato, davanti la sacra Famiglia, i pastori con le loro greggi (allegoria che presagisce il sacrificio pasquale), in cielo gli angeli che inneggiano a Dio. Un'ipotetica linea del tempo, lungo la quale siano disposte in ordine cronologico le principali opere figurative dell'arte occidentale in cui è descritta la Natività, dimostrerebbe che quei personaggi che nelle prime opere figurative erano disposti lontano dalla culla, man mano si sono avvicinati a essa: i pastori, infatti, lasciati i monti dell'annuncio, sono collocati vicino al Bambino.

Chi si avvicina alla culla porta con sé un dono. Orbene, è certamente questa un'affermazione scontata, soprattutto per chi è abituato a vedere, anzi *visitare*, secondo la tradizione partenopea, il presepe. E i pastori? Cosa portano in dono i pastori? Nel presepe napoletano i pastori che adorano il Bambino recano in mano zampogna e ciaramella. Nella tradizione iconografica essi hanno in mano sì un bastone, simbolo della loro identità sociale, ma anche uno strumento musicale. Zampogna e ciaramella: sono questi i doni dei pastori? Strumenti dal suono penetrante, lontano da quello delle corde (vielle, liuti, salteri e altri) suonate dagli angeli: perché?

Per rispondere a tale interrogativo è utile fare riferimento alla tradizione iconografica musicale. Una delle prime opere in cui è presente uno strumento musicale utilizzato come elemento di distinzione dei pastori della Natività si trova in Sicilia, a Monreale. A decoro del portone del Duomo della città è posto un pannello bronzeo (1185-86) realizzato da Bonanno Pisano, artista attivo nell'ultimo quarto del secolo XII. Sul pannello è presente uno strumento a fiato dalla forma conica, molto simile alla ciaramella e che ricorda gli oboi pastorali, ancor oggi presenti nel Centro-Sud, che si diffusero in Europa dal Nord Africa e dal Medio Oriente a seguito delle crociate e degli insediamenti arabi.[21] «Non è un caso che la letteratura organistica ottocentesca abbia individuato nell'oboe il suo registro pastorale come sostituto della zampogna, registro pastorale del Sei-Settecento».[22] Per quanto riguarda invece le testimonianze pittoriche circa la presenza della zampogna nella scena della Natività, tra le prime si annovera *L'adorazione dei Magi* di Giotto (ca. 1303-05). Il flauto di origini orientali è uno dei diversi elementi popolari di cui la Chiesa si è appropriata rivisitandone il dettaglio, tanto è che, nel tempo, questo strumento musicale ha assunto le sembianze della zampogna che, nel presepe napoletano, suona in coppia con la ciaramella. La presenza di un aerofono, simbolo dei pastori e della loro semplicità, lontano dall'idea di sacralità delle corde suonate dagli angeli, è entrato di diritto nell'immaginario musicale del Natale, «costituendo quel motivo di contaminazione tra sacro e profano che è alla base del repertorio pastorale di Chiesa».[23] Nel momento in cui, a partire dalla fine del secolo XIV, le distanze spazio-temporali

[21] Cfr. *ivi*, pp. 27 e 33.

[22] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 24.

[23] *Ibid.*

delle scene dell'annuncio e della Natività si annullano fondendosi, cambia anche il rapporto tra lo strumento musicale e il Bambino: la zampogna, infatti, diventa degna di avvicinarsi alla mangiatoia, così come, nei drammi liturgici per il Natale, la figura del pastore, metafora del mondo animale che riceve sui monti l'annuncio, «successivamente si inchina al cospetto di Dio, trasformando il suo strumento musicale da elemento quasi demoniaco, che si accorda coi versi del proprio cane, a simbolo di offerta di tutta l'umanità al Bambino Gesù».[24] I pastori serbano nel proprio cuore il canto degli angeli, il *Gloria in excelsis*, e ne rivivono la gioia attraverso i propri strumenti la cui musica si fonde con le armonie celesti in quella notte senza tempo. Il bue, l'asinello, la grotta, la zampogna sono i simboli dei pastori e del loro *status* che la chiesa committente fissa «in una scena senza tempo: quella della Natività che ancor oggi conosciamo e che è tramandata attraverso teatro, arte e musica».[25]

Avvalorata l'ipotesi secondo cui la zampogna della Natività occidentale trova il suo archetipo negli oboi orientali, si consideri ora la canzoncina pastorale per eccellenza, che tanto spesso compare in forma di citazione nelle pastorali organistiche dal Seicento in poi (nelle nonne o nelle sezioni cullanti delle pastorali che in alcuni casi sono indicate come *Canzone*). Sant'Alfonso Maria de' Liguori (1696-1787), rampollo di una nobile famiglia napoletana e allievo, secondo quanto riportato da Antonio Tannoia (1727-1808), di Gaetano Greco, scrisse il primo esempio di canto religioso in napoletano: *Quanno nascette Ninno*.[26] Alfonso, volendo trasmettere ai più semplici il messaggio del Vangelo, scelse la loro lingua, la lingua di tutti: il napoletano, che in *Tu scendi dalle stelle* è tradotto in italiano come simbolo unitario di un popolo che crede nel mistero dell'incarnazione.

La pia semplicità si racchiude nell'ispirata operazione promossa da Alfonso Maria de' Liguori nelle due canzoncine per la natività che rispettivamente soddisfano la lingua "unificante" con *Tu scendi dalle stelle* e quella nazionale con *Quanno nascette Ninno*, toccando in tal modo i cuori dell'intera umanità con quella tenerezza destata dalla umile iconografia della natività.[27]

Il modello letterario di Alfonso è il Protovangelo di Giacomo, in cui si narra che nella notte in cui nacque Gesù la terra fu avvolta da un fascio di luce tale che Giuseppe, non riuscendo a vedere il Figlio, accese una fiammella.[28] Nella prima strofa, infatti, si legge:

Quanno nascette Ninno a Bettlemme / era notte e pareva miezo juorno. / Maje le stelle lustre e belle / se vedetteno accossí: / e a chiù lucente / jette a chiammà li Magge 'a ll'Uriente.
(Quando nacque il Bambino a Betlemme / era notte e sembrava mezzogiorno. / Mai le stelle luccicanti e belle / si videro così: / e la più lucente / andò a chiamare i Magi a Oriente.)

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

[26] Cfr. TH. REY-MERMET, *Il santo del secolo dei lumi: Alfonso de' Liguori (1696-1787)* (1982), Roma, Città nuova, 1983, p. 109.

[27] P. MAIONE, *La santa allegrezza*, Napoli musica sacra festival, note di sala, Fondazione Pietà de' Turchini - Centro di musica antica Napoli, https://www.turchini.it/event/la-santa-allegrezza/ (ultima consultazione: 24 giugno 2025).

[28] Cfr. V. GIANNANTONIO, *La poesia alfonsiana tra marinismo e Arcadia*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XVIII, 1989, pp. 143-155.

Di fronte a tale evento tutto il creato, dalle nature angeliche agli animali, in cielo e sulla terra, si risveglia come da un lungo letargo e partecipa, meravigliato, a quanto accaduto:

De pressa se scetajeno ll'aucielle / cantanno de na forma tutta nova: / pe 'nsí agrille co li strille, / e zompanno accà e allà; / è nato, è nato, / decevano, lo Dio, che nc'ha criato. / Co tutto ch'era vierno, / Ninno bello, / nascetteno a migliara rose e sciure. / Pe 'nsí o fieno sicco e tuosto / che fuje puosto sotto a te, / se 'nfigliulette, / e de frunnelle e sciure se vestette.
(Subito si svegliarono gli uccelli / cantando in una forma tutta nuova: / persino i grilli con gli strilli, / saltando di qua e di là; / è nato, è nato, / dicevano, il Dio, che ci ha creato. / Nonostante fosse inverno, Bambino bello, / spuntarono migliaia di rose e di fiori. / Persino il fieno secco e tosto / che fu posto sotto di te, / s'ingemmò, / e di fronde di fiori si rivestì.)

Nel presepe napoletano del Settecento questo stupore prende le sembianze di una delle figure tra le più celebri, quella del pastore della meraviglia: colui che incredulo assiste alla nascita di Dio. I versi alfonsiani rievocano «quella stasi cosmica frutto di una meraviglia che già il mondo antico aveva conosciuto con la musica di Orfeo che prefigura Cristo. Un mondo incantato di belve ammansite è lo scenario comune entro cui si sviluppa la musica pastorale dei primordi: Orfeo, Pan, il Ciclope» sono tutti abili suonatori «in grado di ammaliare e affascinare ogni essere che sia sulla terra».[29] Il Ciclope suona la zampogna per sedurre la ninfa Galatea. Orfeo pizzica le corde della sua lira per placare un pastore, «spesso rappresentato nella letteratura del Cinquecento con le sembianze di un satiro».[30] Il cantore mitologico precede la meraviglia della nascita di Cristo e anticipa la «predica francescana che ammansisce le belve e stupisce gli esseri umani».[31] D'altra parte l'iconografia musicale ha tramandato figure di pastori suonatori che, con la loro barba corta e la chioma ispida, ricordano i satiri dei miti arcadici. Essi non sono, come affermava Giovan Battista Doni, uomini «sordidi e volgari che oggi guardano il bestiame, ma quelli del secolo antico, nel quale i più nobili esercitavano quest'arte».[32] Al posto degli antichi strumenti pastorali ad ancia (*auloi*) e delle classiche siringhe, questi pastori suonano zampogne, pifferi e ciaramelle.

Il repertorio di tradizione bucolico-arcadica, con le sue nenie e melopee di sapore virgiliano, ha dunque una certa assonanza con la musica liturgica che rievoca la nascita di Cristo con le cantate e, soprattutto, le pastorali organistiche per il tempo di Natale.

Cori di angeli e pastori, ma anche il diavolo, il sacro e profano, la religione e la tradizione arcadica, il *tourbillon* di elementi contrapposti che contraddistingue l'arte presepiale partenopea rivive nelle cantate, nelle canzoncine spirituali e, non ultimo, nelle pastorali organistiche le cui note inondano la Napoli barocca, le sue strade, le sue case, i suoi palazzi e le sue chiese nel tempo di Natale. Credenze pagane e riti arcaici si fondono e confondono col credo cristiano, dando vita a un microcosmo senza tempo, un mondo meraviglioso che stupisce, quello del presepe che trova la sua voce nelle opere musicali dei maestri della scuola napoletana. Morte e vita si affrontano rivivendo nei personaggi tipici: da una parte il diavolo che, nella cantata dei pastori, prende le forme di Belfagor (l'oste della taverna, allegoria, essa stessa, dell'inferno), an-

[29] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 26.

[30] *Ibid.*

[31] *Ivi*, p. 27.

[32] Cit. in V. BERNARDONI - N. GUIDOBALDI, *I "suoni pastorali" nella musica colta tra Seicento e Novecento*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. Pompilio *et al.*, III, Torino, EDT, 1990, pp. 603-626: 607.

geli neri, quelli caduti negli abissi, le anime pezzentelle che simboleggiano i defunti del purgatorio, dall'altra i Magi, simbolo della luce, gli angeli che annunciano il mistero dell'incarnazione a Benino, il dormiente, e a tutti i pastori che accorrono alla mangiatoia per onorare il Bambino.[33]

A Napoli la reciproca influenza tra musica e arte presepiale trapela anche dai «piccoli strumenti musicali, posti tra le mani delle celebri statuine del presepe».[34] Essi erano realizzati dai «costruttori e liutai della città: tali manufatti sono talmente realistici e perfetti da essere, in taluni casi, anche suonabili» (cfr. la Fig. 1).[35] Se i suoni della Natività sono quelli della zampogna e della ciaramella che si fondono con le corde degli angeli, altrove, lì dove si consumano i vizi umani, attorno alla taverna, «sono ricreati con forte e sapiente realismo momenti di una quotidianità» squisitamente «partenopea, fatta di concertini» con «chitarra e mandolino, tarantelle danzate a suon di nacchere e tamburelli, posteggiatori con colascione e tiorba a taccone, o addirittura la banda turca con fiati e percussioni»: sono scene musicali che accompagnano «abitudini reiterate e coatte di un'umanità che ignora la nascitura salvezza».[36]

Fig. 1 – XXI mostra arte presepiale, Associazione presepistica napoletana, chiesa di S. Marta, Napoli, dicembre 2023 - gennaio 2024.

[33] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., pp. 27-28. Cfr. V. RUSSO, *Le pezzentelle. Viaggio semiserio nel ventre di Napoli*, Napoli, Homo scrivens, 2020.

[34] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 29.

[35] *Ibid.* Cfr. I. CHIAPPARA, *"Per la nascita del verbo" di Cristoforo Caresana*, Storie di opere in musica, Sala del cembalo del caro Sassone, https://www.saladelcembalo.org/histories/santonatale.html (ultima consultazione: 24 giugno 2025).

[36] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 29.

Le «Gazzette» e gli «Avvisi» dei secoli XVII e XVIII testimoniano in che modo la città si preparasse al Natale: [37]

A Napoli, intorno alla nascita del Messia si concentrano non pochi sforzi da parte delle istituzioni religiose che intendono festeggiare con magnificenza l'evento allestendo macchine presepiali e organizzando ricercati uffici finalizzati a coinvolgere gli attoniti fedeli. Le chiese cittadine provvedono a una capillare catechesi attraverso linguaggi e stili idonei a commuovere e muovere agli affetti gli astanti che sollecitati dai codici più consoni si sentono invasi da una spiritualità paradisiaca.

Sappiamo che, già nel tempo dell'Immacolata, nelle chiese si svolgevano solenni celebrazioni e novene, si eseguivano concerti, nelle piazze si organizzavano spettacoli, lungo le strade si dipanavano processioni e riecheggiavano le note degli zampognari. Questi ultimi intonavano, secondo una pratica ancora oggi in uso, le melodie tradizionali natalizie prima «fermandosi davanti alle edicole votive in cui sono incastonate le immagini maiolicate della Natività (un'arte particolarmente diffusa in Italia a partire dai secoli XV e XVI)», poi, dalla seconda metà del Cinquecento, davanti ai presepi allestiti in chiesa, e nel Seicento presso le abitazioni private.[38] L'intera città rendeva omaggio a una festa sentita tanto quanto quella di san Gennaro, «vestendosi di voci e colori conformi alle attese dell'eclettica società».[39] Nessuno era escluso, nemmeno le «fasce meno abbienti ma per questo non meno sensibili al fascino sacrale e domestico della lieta data».[40] Protagonisti erano gli allievi dei conservatorii, ognuno dei quali riconoscibile per il colore della veste, nonché i maggiori compositori della scuola di ambiente napoletano, come Francesco Provenzale (1624-1704), Cristoforo Caresana (ca. 1640 - 1709), Alessandro Scarlatti e tanti altri.[41] «Non c'è maestro di cappella che non si sia cimentato con musiche destinate ai servizi del Natale ricorrendo a tutti quei modelli stilistici e formali in voga senza dimenticare quell'allure timbrica e strutturale apportatrice di chiare ascendenze pastorali».[42]

Il perimetro educativo di questi musicisti, che magnificavano l'immagine della Chiesa e del Regno di Napoli consacrandone lo status, è circoscritto ai conservatorii napoletani, conventi sorti dal secolo XVI con lo scopo di arginare la povertà attraverso opere di carità. Oggetto dell'assistenza dei frati fu l'infanzia abbandonata. I figli dimenticati di Napoli, grazie alla lungimiranza di un sistema che garantiva loro vitto, alloggio e un'istruzione musicale, sfuggirono all'oblio di un destino già annunciato, per essere consegnati a quella storia di cui ancora oggi leggiamo e che vediamo rappresentata nei medaglioni che adornano la sala Rossini della Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella". Ognuno di essi raffigura un compositore della scuola napoletana o, meglio, della scuola di ambiente napoletano, se si considerano i natali di alcuni nomi (forestieri per nascita, partenopei di formazione). Tutti sono rivolti verso la stessa figura, l'unica che non guarda nessun altro: Alessandro Scarlatti, il padre fondatore. La metamorfosi da allievo a maestro e il

[37] MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

[38] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., pp. 25-26.

[39] MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

[40] *Ibid.*

[41] Cfr. CHIAPPARA, *"Per la nascita del verbo" di Cristoforo Caresana* cit.

[42] MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

passaggio dalla strada alla storia si consumarono attraverso semplici necessità primarie presagite dai frati. Offrire vitto e alloggio aveva, infatti, una scadenza segnata dalla maggiore età degli orfani ai quali occorreva pur dare delle garanzie per il futuro: era necessario trovare un lavoro che garantisse indipendenza ai novelli adulti. E cosa poteva essere migliore dell'attività di musicista in una città come Napoli che pullulava di una fitta committenza? Non solo la formazione dei bambini e l'assistenza alle classi meno abbienti, ma anche il soccorso ospedaliero e, addirittura, la creazione dei primi istituti finanziari che non commerciavano «denaro, come le moderne "banche"», ma offrivano «denaro a tassi dignitosi» e che furono «denominati "banchi"»: tutta la vicenda di un popolo, dalla nascita alla morte, era accompagnata dagli Ordini religiosi e dalle confraternite.[43] Dal centro alle periferie, fino alle provincie interne, queste istituzioni costituirono il veicolo di trasmissione di una tradizione musicale fatta di drammi liturgici e cantate ispirate alle tradizioni natalizie e pasquali, ipostasi sonica del credo controriformato. La Chiesa cattolica, scrollatasi di dosso le ceneri della Riforma luterana, tentava di ricucire brandelli di un'identità che vacillava in tutta Europa: occorreva fidelizzare i popoli fissando simboli esteriori che intrappolassero l'attenzione, rinnovando e continuando quanto fatto in precedenza. Archetipi secolari di origine arcadica e tradizioni popolari penetravano nella pratica di rappresentare il primo dei tre grandi misteri. Il Natale si trasfigurava nelle arti figurative (quella presepiale in particolare) e musicali, in un'osmosi da cui nacque «il motivo pastorale che ancora oggi è alla base di quella letteratura musicale che la Chiesa assurge a simbolo» della Natività.[44]

I contenuti del Cristianesimo presentati nei Vangeli pongono

> la figura di Gesù di Nazareth al centro di una cultura che riassume in sé teologia, sociologia, morale, antropologia. Alla domanda: chi è costui? la risposta viene data dai racconti della sua nascita, in particolare dal Vangelo di Luca. La risposta è che in questo Bambino è presente tutta la divinità e tutta l'umanità. L'intreccio delle due nature provoca la presentazione di tutto quanto, in lui, è umano, ma anche di tutto quanto è divino.[45]

Quanto avvenne in quella notte è inspiegabile. Tuttavia, da sempre, l'uomo ha tentato «di interpretare l'ineffabile» attraverso le arti. «Il linguaggio musicale, poi, più di ogni altro linguaggio artistico, riesce a esprimere il mistero dei sentimenti, tutti, anche cogliendone e "raccontandone" i contrasti e le contraddizioni».[46] La letteratura pastorale per organo nata negli ambienti napoletani coglie un «segmento significativo» di quella notte «proprio perché nata nella cultura di Napoli che alla nascita di Gesù ha dedicato e continua a dedicare un'attività artigianale e artistica unica al mondo: il presepe», di cui la pastorale costituisce la colonna sonora, in quanto ipostasi sonica della Natività.[47] Tale musica, «nella singolarissima storia degli strumenti musicali creata dal cristianesimo, viene interpretata da tutti gli strumenti, in particolare quelli di origine nomade e della vita

---

[43] V. DE GREGORIO, *Prefazione* a LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 8.

[44] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 31.

[45] V. DE GREGORIO, note allegate al CD *Ninno bello* cit.

[46] *Ibid.*

[47] *Ibid.*

Fig. 2 – Organo Antonio Domenico Rossi (1785), chiesa dell'Immacolata Concezione, Guastalla (RE).

dei campi e degli armenti».[48] Nel caso della pastorale organistica, è la «'macchina' organo, però, proprio perché macchina che riesce a inventare impreviste sonorità grazie alle invenzioni creative dei costruttori, è diventata la privilegiata "sinfonia" che racconta quella notte così speciale nella quale il cielo si congiunge con la terra».[49]

Parallelamente alla nascita di questo repertorio si sviluppa l'arte organaria che, nella Napoli barocca, si caratterizza per i suoi positivi, organi dalle piccole dimensioni la cui pratica costruttiva si estende fino all'Ottocento. Questi strumenti erano caratterizzati dal fatto di essere dotati di un solo manuale di 45 tasti, con la prima ottava corta ed erano spesso privi della pedaliera che, laddove presente, era anch'essa strutturata secondo l'antico metodo di assegnare i tasti. I registri, pochi, si componevano delle file del Ripieno e, in altri casi, con l'aggiunta della Voce umana e del Flauto in quinta (cfr. la Fig. 2).

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*

Nel caso della letteratura oggetto del nostro studio, è interessante evidenziare che esistevano, inoltre, dei registri-effetti, definiti "accessori", ovvero l'Uccelliera e la Zampogna. A oggi non conosciamo quale fosse l'impiego dell'Uccelliera, mentre abbiamo diverse, seppur non numerose, testimonianze circa l'utilizzo della Zampogna nelle pastorali, la cui presenza negli organi «è documentata già a partire dal secolo XVII e permane fino a tutto il secolo XIX».[50] Volendo considerare le fonti citate all'inizio presente contributo, si tenga conto che nella *Pastorale* di Francesco Recupero è presente una precisa indicazione circa l'uso della Zampogna (cfr. la Fig. 3 e l'Es. mus. 1 in APPENDICE, qui alle pp. 151-152): il compositore, infatti, ne prescrive l'inserimento nella prima sezione, sin dalla batt. 1, in corrispondenza del lungo pedale di Fa che termina alla batt. 26.

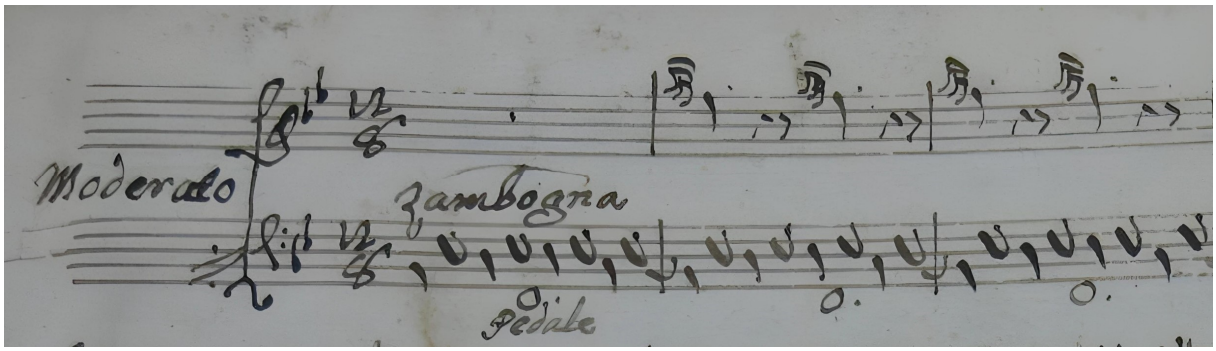


Fig. 3 – F. RECUPERO, *Pastorale*, batt. 1-3, manoscritto con indicazione del registro di Zampogna.

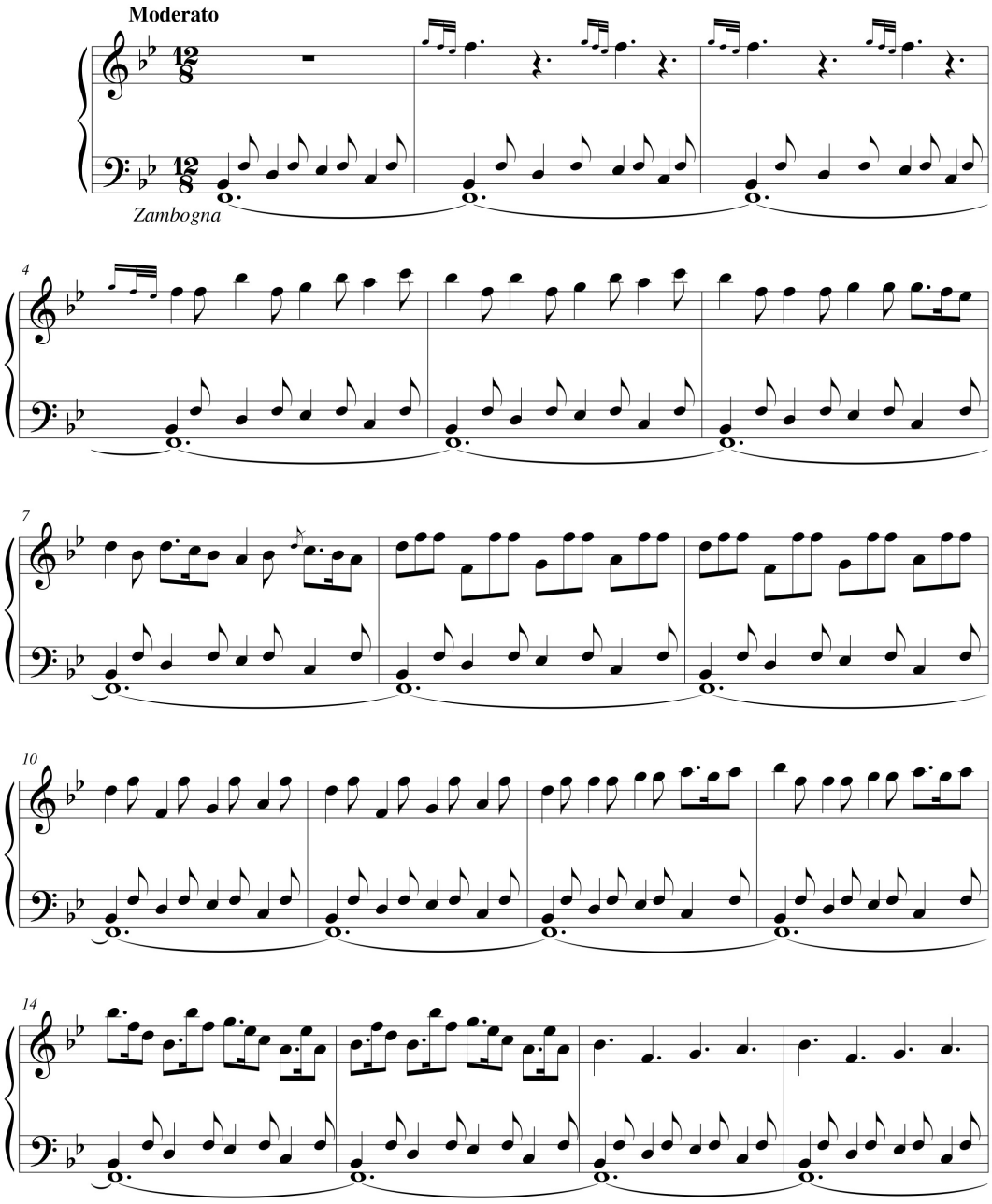
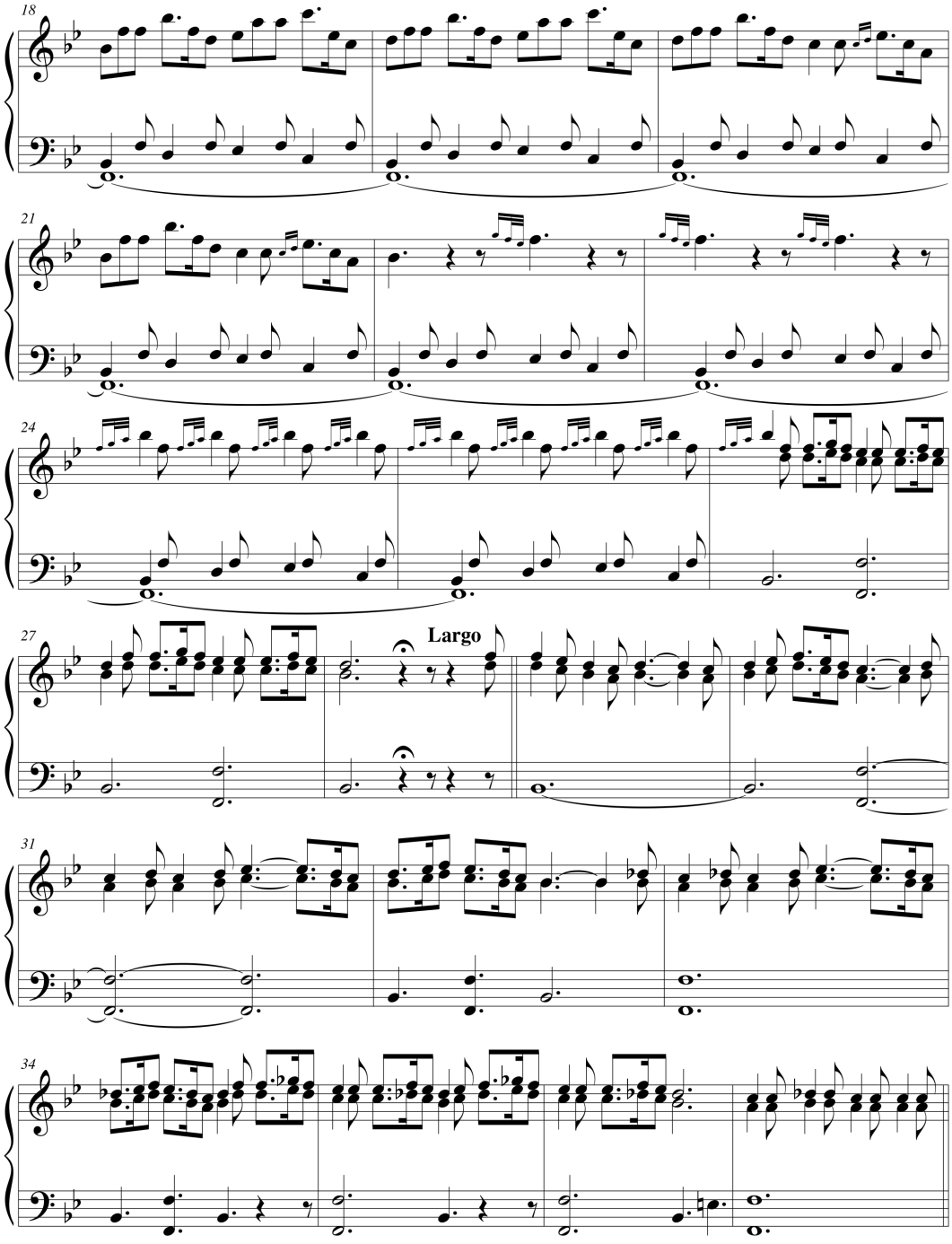
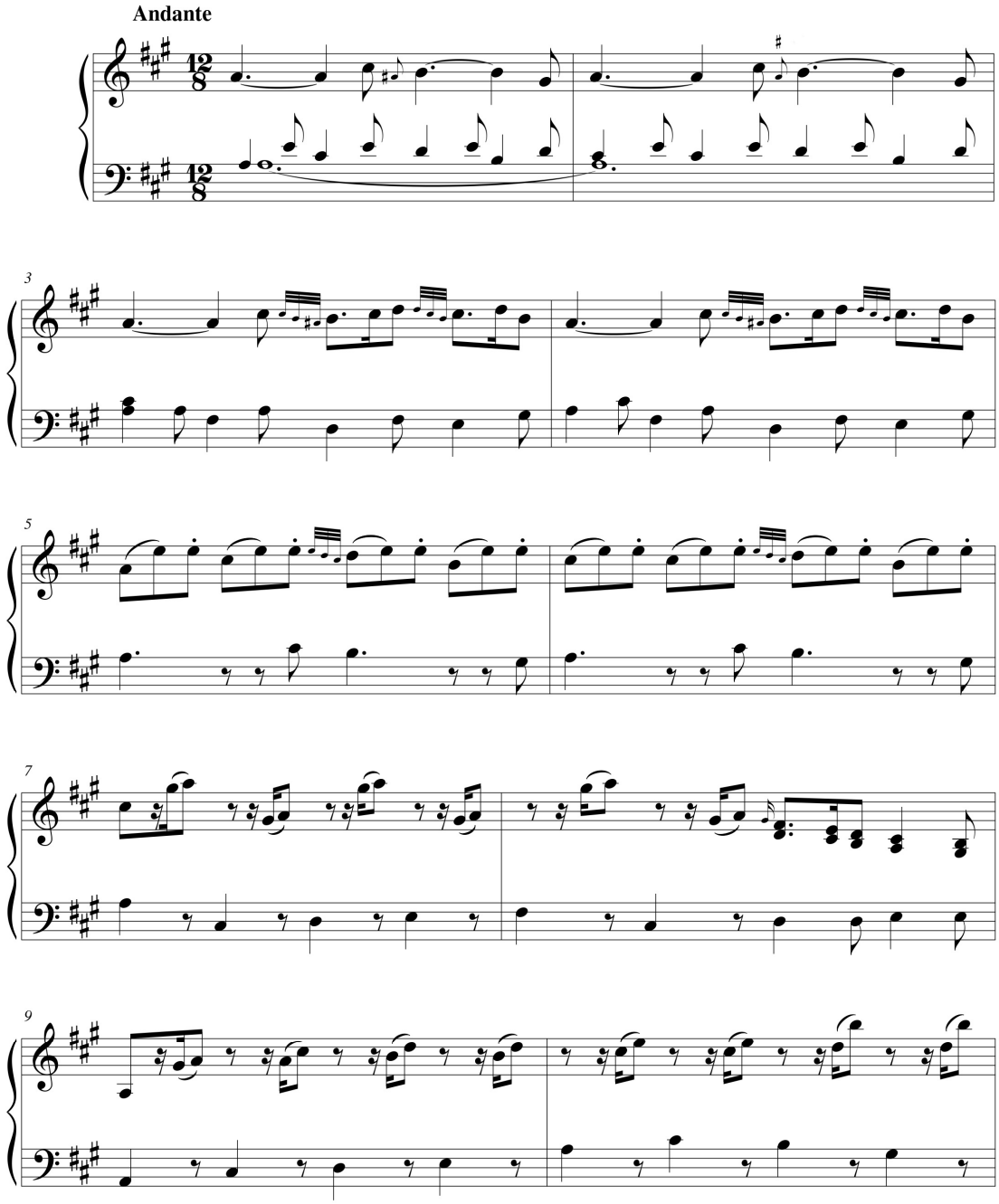
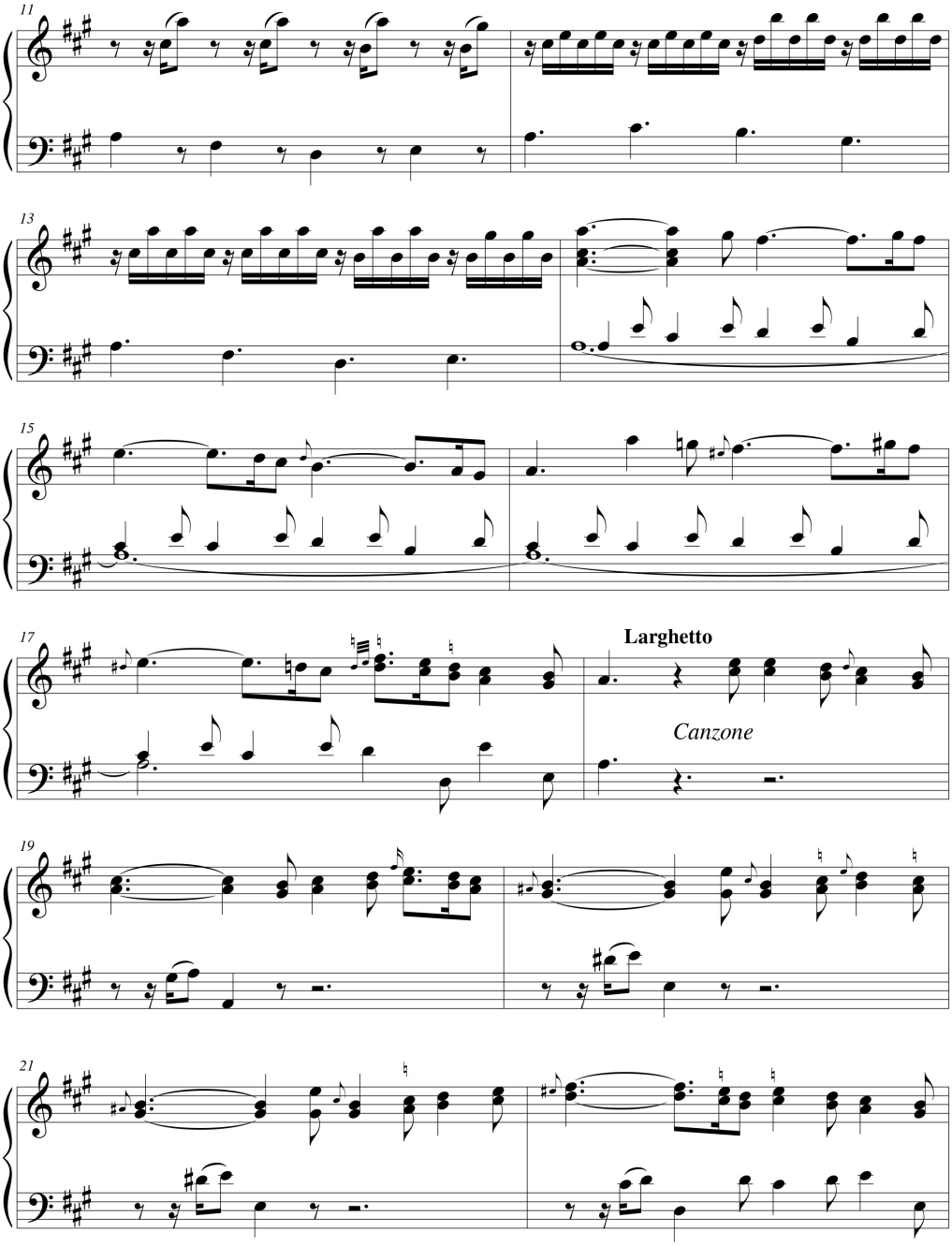
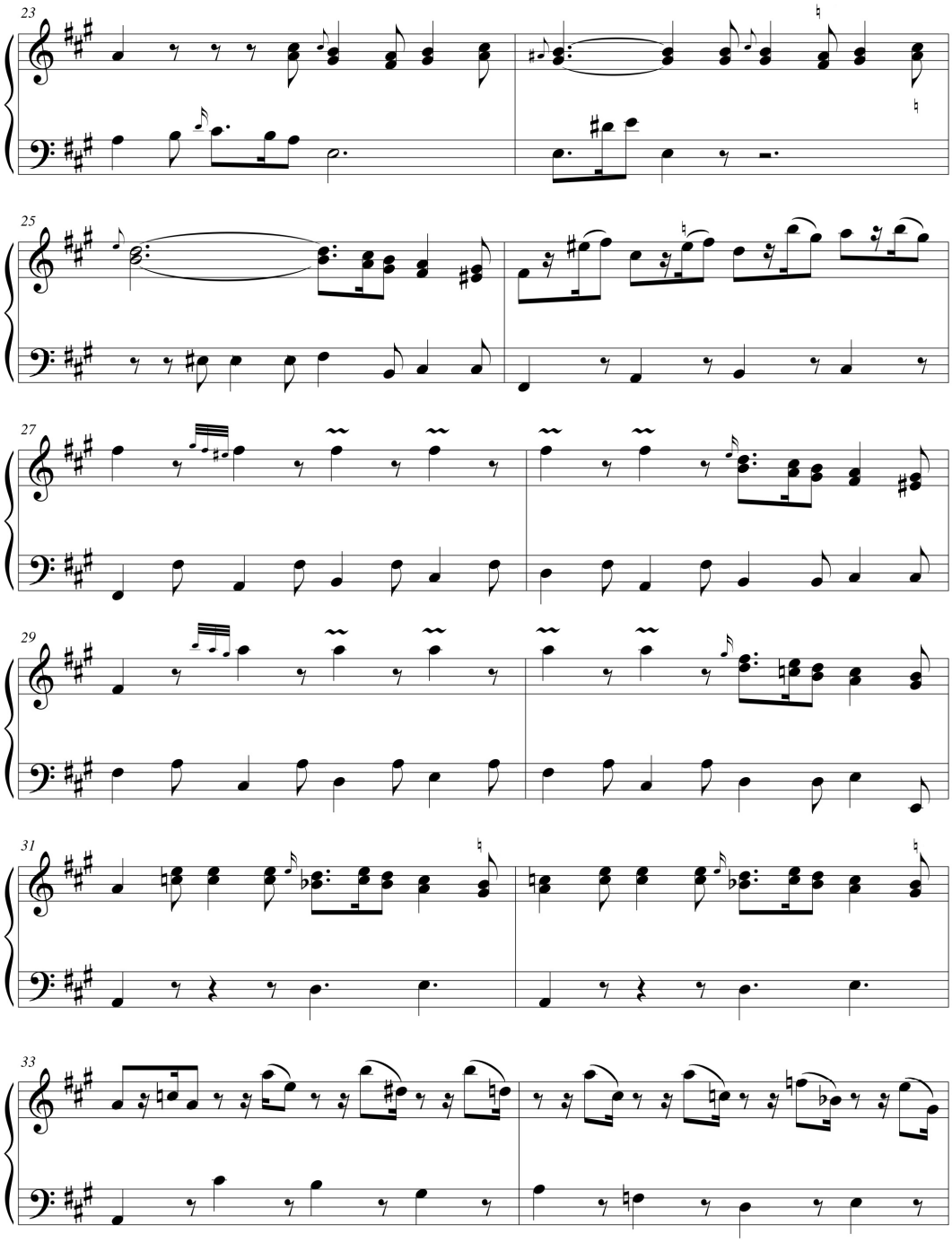
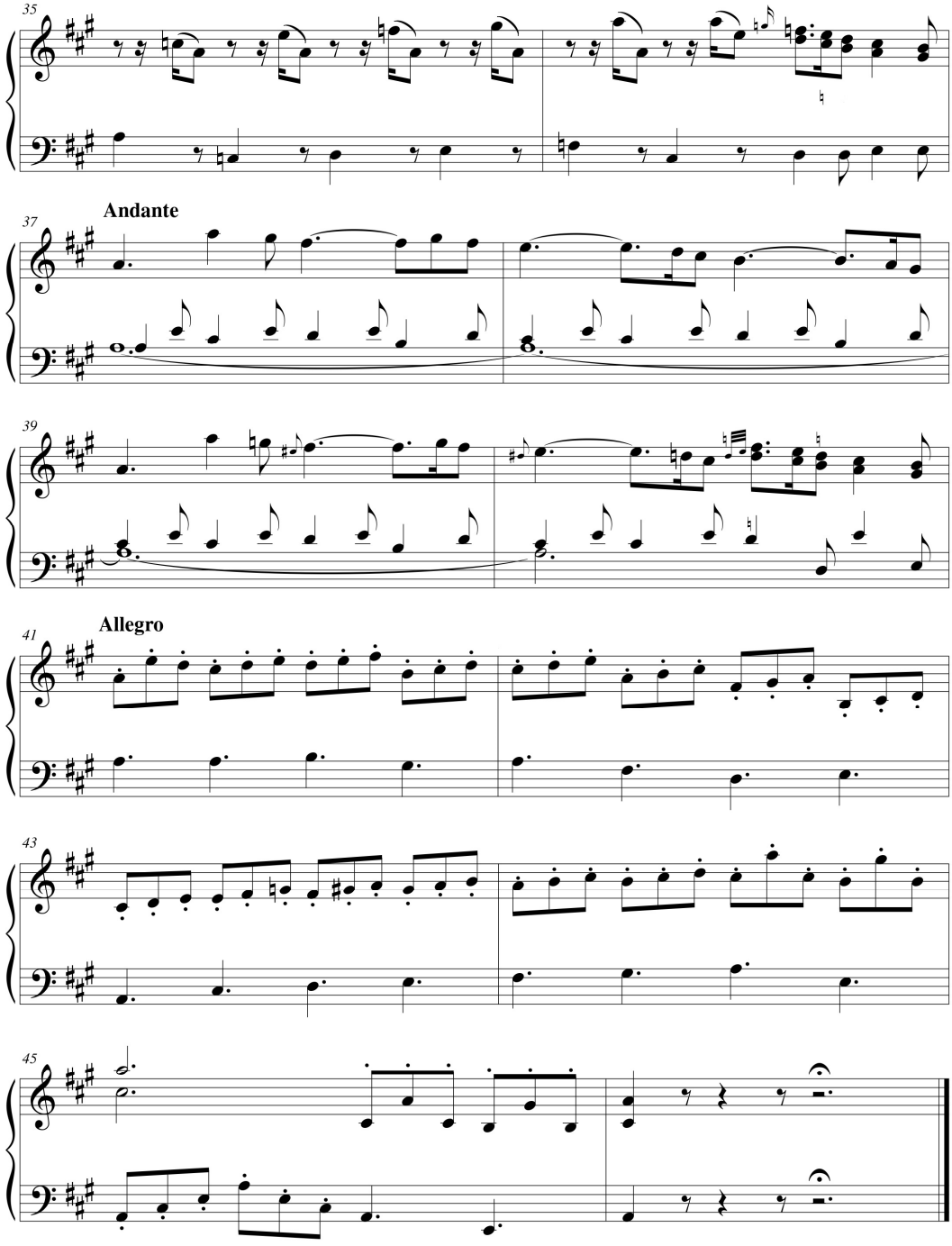
Si osservi ora la *Pastorale per organo o cembalo* di Antonio Amicone (cfr. l'Es. mus. 2 in APPENDICE, qui alle pp. 153-156). Scritta nella tonalità di La maggiore, in 12/8, è ripartita in quattro sezioni cui corrispondono altrettante indicazioni di tempo: Andante (batt. 1-18), Larghetto (batt. 18-36), Andante (batt. 37-40), Allegro (batt. 41-46). Nella prima sezione una melodia semplice, fatta di note lunghe, incisi ribattuti e ritmi puntati e anacrusici, vivacizzata da appoggiature ed effetti di tremolo, si dipana su un tessuto armonico di accompagnamento che insiste sui gradi principali della tonalità di impianto, tanto è che a cavaliere di ogni battuta figura sempre una cadenza V-I, fatta eccezione per le batt. 7-8 (cadenza V-VI). Alle batt. 1-2 e 14-17 un pedale di tonica sostiene la linea del basso che, fatta eccezione per le batt. 37-40 dove è presente un ulteriore pedale di tonica, si muove sempre a una voce. Lo stesso dicasi per la melodia affidata alla mano destra che procede quasi sempre monodicamente. Fanno eccezione le batt. 8 e 17, in cui essa si muove per terze, e batt. 14, in cui il gioco di tremolo delle batt. 12-13 trova la sua conclusione in un accordo di La. L'andamento camminato della prima sezione trova un punto di riposo nella *Canzone*, che ha inizio sul levare del secondo movimento di batt. 18. In questa sezione Amicone impiega il moto per terze che aveva accennato nella prima sezione per enunciare un motivo dal carattere cullante che ricorda il tema della celeberrima canzoncina alfonsiana. La melodia è sorretta da una linea di basso che si muove con il ritmo anacrusico già presente nell'Andante. A batt. 25 l'alterazione del Mi al basso conduce l'assetto armonico nella relativa minore (Fa♯). Segue un'ulteriore modulazione in La minore (batt. 31), evidenziata dalla sesta napoletana (batt. 31-32) che perdura fino al principio della terza sezione, un breve Andante (di quattro battute) nella tonalità d'impianto, strutturato su un pedale di tonica in cui sono ripresi gli elementi ritmici della pri-

[50] LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 12.

ma sezione. Una cadenza IV-V-I conduce alla quarta e ultima sezione (di otto battute). Qui frammenti di scale ascendenti di crome puntate si muovono veloci su una semplice linea di basso che, a ogni battuta, si chiude con una cadenza che dalla dominante conduce alla tonica.

La breve descrizione della *Pastorale* di Amicone vuole essere uno spunto di riflessione sulla retorica di questa musica. Molti dei testimoni da noi considerati ne ripropongono gli stilemi e, laddove le pastorali non sono divise in sezioni chiaramente indicate o semplicemente alluse, sono proposte in coppia con brevi e delicate nonne (ninna-nanne). Una letteratura, quella pastorale per organo, che appare, se analizzata su carta, come proposto poco sopra, semplice, quasi banale, ripetitiva se si tiene conto della comunanza dei tratti distintivi. Una musica scritta in serie come gli organi su cui veniva eseguita, i piccoli positivi che mantengono le loro dimensioni e caratteristiche costruttive fin oltre il Settecento, organi che nel tempo di Natale suonano come zampogne grazie al particolare timbro ad ancia fissa, emesso senza che l'organista debba premere tasto o pedale alcuno e che consente di realizzare un bordone fisso molto simile a quello dei pastori suonatori di zampogna. Su questo suono tenuto, tipico delle pastorali, si dipanano melopee in ritmi perlopiù composti, armonizzate sui gradi fondamentali e che procedono per gradi congiunti e piccoli salti o anche per terze in un *range* abbastanza limitato: il tutto alternando sezioni lente che si muovono come al dondolio della culla, ad altre più mosse, a mo' di corsa. L'avvicendamento di ritmi e andamenti diversi, così come pure le rare incursioni nel modo minore all'interno di brani concepiti quasi tutti in tonalità maggiori – tra le fonti qui considerate soltanto una delle due pastorali di Gaetano Greco è scritta in Mi minore –, sono la rievocazione in musica del racconto del Natale che, nella Napoli barocca, trova il suo archetipo nella letteratura non ufficiale, intingendosi di elementi arcadico-popolari. È la narrazione in musica di quel percorso a tappe che vediamo rappresentato nel presepe napoletano: è la corsa degli ultimi, un percorso che va di scena in scena, che per un attimo cede alle lusinghe del vizio (modo minore), per poi dirigersi alla scena ultima. Ai piedi della culla i pastori, uomini semplici quanto volgari, metafora dell'umanità peccatrice, si ricompongono nell'atto di adorazione. La musica si placa, poi riprende. Chi ascolta e crede rivive in quei pastori: vede il Dio incarnato, lo contempla e, avendo toccato con mano il mistero, lo annuncia al mondo. È il racconto che Giovanni descrive nella sua Prima lettera: «Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita […] noi lo annunziamo anche a voi» (*1 Ep. Io.* 1, 1-3). Vedere, contemplare, toccare, annunciare: un climax ascendente che racchiude in sé la verità teologica del Dio fattosi uomo. La pastorale organistica parla il «linguaggio dell'incarnazione» ed esprime «con gli elementi della materia Colui che "si è degnato di abitare nella materia e operare la nostra salvezza attraverso la materia"».[51] È sostanza umana che guarda all'ineffabile, lo coglie e lo fissa.

[51] GIOVANNI PAOLO II, *Lettera apostolica "Duodecimum saeculum"*, 4 dicembre 1987.

APPENDICE

Es. mus. 1 – F. RECUPERO/RICUPERO, *Pastorale* (I-Nc, 20.3.22/21 m.s. 8062): batt. 1-26, prima sezione con pedale di dominante e Zampogna.

Es. mus. 1 – *(fine)*.

Es. mus. 2 – A. AMICONE/AMICONI (*fl.* 1740-1790), *Pastorale per organo o cembalo* (I-Nc, m.s. 8/78; *olim* 46a.1.8).

Es. mus. 2 – *(segue)*.

Es. mus. 2 – *(segue)*.

Es. mus. 2 – *(fine)*.

OLGA LAUDONIA è docente di Musicologia sistematica nel Conservatorio "S. Giacomantonio" di Cosenza, dove è anche caporedattore della rivista «auditoriuM» e vicecoordinatore della scuola di Dottorato. È membro del Comitato di redazione della «Rivista di analisi e teoria musicale» ed *executive editor* della collana «Unpublished Naples» di Pizzicato Verlag Helvetia.

OLGA LAUDONIA is a professor of Systematic Musicology at the Conservatory "S. Giacomantonio" of Cosenza, where she also serves as Editor-in-chief of the journal «auditoriuM» and Deputy coordinator of the Doctoral School. She is a member of the editorial board for «Rivista di analisi e teoria musicale» and executive editor of the «Unpublished Naples» series by Pizzicato Verlag Helvetia.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8470

ILARIA GRIPPAUDO*
Università di Palermo

LO SPETTACOLO CLAUSTRALE: MUSICA, SPAZIO, LITURGIA NEI MONASTERI FEMMINILI PALERMITANI

RIASSUNTO – Fra i secoli XVII e XVIII il contributo dei monasteri femminili al panorama musicale palermitano si caratterizzava per la promozione di eventi che per magnificenza e splendore attiravano un gran numero di fedeli. Le liturgie si distinguevano per sfarzo e solennità, nel quadro di sontuosi apparati, di sfavillanti luminarie, di cibi e decorazioni, nonché delle musiche con cui le monache impreziosivano le celebrazioni. Per le feste più importanti le istituzioni si avvalevano di musici esterni, affiliati alla Cattedrale o alla Cappella reale; tuttavia, in quelle stesse occasioni le monache cantavano e suonavano in prima persona. La considerazione degli spazi claustrali giocava il suo ruolo nella scelta delle soluzioni performative, ricoprendo una funzione rilevante nell'organizzazione delle celebrazioni, oltre che nel rinsaldare i legami con il territorio; tutto questo a dispetto delle prescrizioni ufficiali, che tentavano inutilmente di limitare l'impiego della musica. L'analisi delle costituzioni, così come di cronache e libretti, serve come punto di partenza per comprendere le usanze sonore dei monasteri palermitani, confermando come la presenza della musica fosse in grado di conferire rilievo a liturgie sia locali sia di più ampia diffusione.

PAROLE-CHIAVE: Palermo; monasteri femminili; *historical soundscape*; musica cerimoniale; monacazioni

Cloistered performance: Music, space, and liturgy in Palermo's female convents

ABSTRACT – Between the 17th and 18th centuries, convents contributed to Palermo's musical scene by organising events the magnificence and *grandeur* of which attracted large numbers of the faithful. Liturgies were characterised by pomp and solemnity, in the context of the sumptuous apparatuses, glittering illuminations, food, decorations, and also music the nuns used to embellish their celebrations. For the most important feasts, female institutions hired external musicians affiliated with the Cathedral or Royal Chapel; on those same occasions, however, the nuns themselves sang and played. A consideration of cloistered spaces played its part in choices about kinds of performances, fulfilling an important role in both organising festivities and strengthening ties with the local area. This practice represented a challenge to official prescriptions that unsuccessfully sought to limit the use of music. An analysis of the constitutions, as well as chronicles and librettos, serves here as a starting point for understanding the sound-related customs of Palermo's convents, confirming that the presence of music had the power to grant prominence to both local and more widespread liturgies.

KEYWORDS: Palermo; female convents; historical soundscape; ceremonial music, professions

* ✉ ilaria.grippaudo@unipa.it; https://orcid.org/0000-0002-4924-073X

Copyright © 2025 Ilaria Grippaudo
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Nell'Europa moderna apparentemente non esiste luogo più "chiuso" di un monastero femminile, ambiente preposto alla preghiera e *hortus conclusus* destinato ad accogliere le giovani che per ragioni famigliari non potevano accedere al matrimonio. Al contrario i monasteri si presentavano come edifici estremamente permeabili all'esterno, operanti all'interno di una complessa rete di relazioni sociali, religiose e culturali.[1] Lungi dunque dall'essere comunità chiuse, i chiostri femminili segnavano il contesto urbano non soltanto fisicamente, attraverso l'elemento visivo e architettonico, ma anche simbolicamente, attraverso la musica.[2] Nonostante questo, l'attività musicale pra-

Il presente contributo è stato realizzato con il supporto dell'Unione Europea – FSE REACT-EU, PON Ricerca e Innovazione 2014-2020 DM 1062/2021 nell'àmbito del progetto *Il paesaggio sonoro della Palermo barocca: mapping interattivo per la valorizzazione delle fonti storico-musicali e del territorio*. – Queste le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-PLa = Palermo, Archivio di Stato; V-CVaav = Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano. – Le Fig. 2-4 a corredo del saggio sono pubblicate su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana, e compaiono nel volume *Frontespizi parlanti. Musica, luoghi, potere*, a cura di M. Perez, M. Alfano e G. Cucco, Palermo, Regione siciliana - Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana - Dipartimento dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, 2024.

[1] Assai nutrita è la bibliografia sull'argomento, sempre più orientata negli ultimi anni a mettere in risalto l'importanza dei monasteri in età moderna, sottolineandone il rapporto con il contesto urbano ed evidenziandone l'incidenza sul piano culturale. Fra i contributi più rappresentativi in tal senso si segnalano gli studi di G. Zarri, in particolare *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali*, IX: *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 357-429; *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000; *Figure di donne in età moderna. Modelli e storie*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, nonché i volumi *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1996; *Il monachesimo femminile in Italia dall'Alto Medioevo al secolo XVII a confronto con l'oggi*, a cura di G. Zarri, S. Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 1997; *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di G. Pomata e G. Zarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005; *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Roma-Bari, Laterza, 2009. Accanto ai precedenti, numerosi sono gli studi di taglio più o meno generale, tra i quali *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990; R. CANOSA, *Il velo e il cappuccio. Monacazioni forzate e sessualità nei conventi femminili in Italia tra Quattrocento e Settecento*, Roma, Sapere 2000, 1991; G. PAOLIN, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1996; S. EVANGELISTI, *Wives, Widows, and Brides of Christ: Marriage and the Convent in the Historiography of Early Modern Italy*, «Historical Journal», XLIII, 2000, pp. 233-247; K. J. P. LOWE, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; E. NOVI CHAVARRIA, *Sacro, pubblico e privato. Donne nei secoli XV-XVIII*, Napoli, Guida, 2009; S. MANTIONI, *Monacazioni forzate e spazi di auto-affermazione femminile. Norma e prassi nel Serenissimo Dominio di età moderna*, Roma, Gangemi, 2017. Una rassegna storiografica abbastanza recente è inoltre presente nella sezione conclusiva di E. NOVI CHAVARRIA, *Monasteri e paesaggio urbano. Una prospettiva "ambientalista" per la storia del monachesimo femminile*, in *Scritture carismi istituzioni. Percorsi di vita religiosa in età moderna. Studi per Gabriella Zarri*, a cura di C. Bianca e A. Scattigno, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018, pp. 561-576.

[2] Su musica e teatro negli istituti monastici femminili del Nord e Centro Italia si rimanda a CR. A. MONSON, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, University of California Press, 1995; R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon, 1996; C. REARDON, *Holy Concord within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575-1700*,

ticata e promossa dalle comunità femminili del Sud Italia costituisce ancora un àmbito poco studiato, sebbene esistano diverse attestazioni che ne confermano la centralità.[3] La musica, infatti, si proponeva quale elemento di contatto tra interno ed esterno, contribuendo alla rappresentazione di uno *status* distintivo al quale novizie e monache non intendevano rinunciare.

Anche nei monasteri presenti in Sicilia la promozione di eventi musicali costituiva una preziosa opportunità di dialogo con lo spazio circostante e di ridefinizione dei confini idealmente esistenti, concretizzandosi nell'impiego di forze interne o nell'ingaggio di esecutori chiamati dall'esterno. Nel delicato equilibrio tra rito, devozione e spettacolarità, le istituzioni religiose riuscivano ad articolare la propria identità sonora, offrendo cerimonie all'insegna di lusso e fastosità. I documenti d'archivio confermano, inoltre, che nelle istituzioni femminili le iniziative musicali erano incoraggiate non soltanto dalle monache, ma anche da committenti esterni, nella maggior parte dei casi nobildonne palermitane.[4] Alla luce dell'importanza che la musica rivestiva nella quotidianità, in diversi casi le «dilettissime spose» coltivavano in prima persona il canto figurato e la pratica strumentale, replicando tra le mura claustrali il tenore di vita dell'ambiente sociale di provenienza.

Sebbene poca attenzione sia stata riservata alla situazione siciliana, ciò non toglie che soprattutto a Palermo fossero numerose le connessioni fra comunità femminili, componente spaziale, musica e liturgia. È, infatti, fuor di dubbio che anche nella capitale del Viceregno i monasteri costituissero una presenza importante nel territorio urbano, imponenti *insule* architettoniche da cui si dipanavano complesse reti di relazioni tra donne, e tra donne e uomini.[5] Gli scambi musicali tra

---

London - New York, Oxford University Press, 2002; E. B. WEAVER, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; EAD., *The Wise and Foolish Virgins in Tuscan Convent Theatre*, in *Female Monasticism in Early Modern Europe: An Interdisciplinary View*, a cura di C. van Wyhe, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 125-140; S. RONCROFFI, «*Psallite sapienter*». *Codici musicali delle Domenicane bolognesi*, Firenze, Olschki, 2009; CR. A. MONSON, *Nuns Behaving Badly: Tales of Music, Magic, Art, and Arson in the Convents of Italy*, Chicago, Chicago University Press, 2010; J. E. GLIXON, *Mirrors of Heaven or Worldly Theaters?: Venetian Nunneries and Their Music*, New York, Oxford University Press, 2017. Su musica e monachesimo femminile si vedano anche *Soror mea, sponsa mea. Arte e musica nei conventi femminili in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Sirk e C. Smith, Padova, Il poligrafo, 2009; *Celesti sirene. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di A. Bonsante e R. M. Pasquandrea, Foggia, Grenzi, 2010; *Celesti sirene II. Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di A. Bonsante e R. M. Pasquandrea, Barletta, Cafagna, 2015.

[3] Riguardo al contesto meridionale fanno eccezione gli studi di Annamaria Bonsante, Maria Grazia Melucci e Angela Morgese sulle attività musicali delle Benedettine di S. Severo (cfr. A. BONSANTE, *Musica e clausura in Antico regime: uno sguardo al caso delle Benedettine di San Severo*, in *Celesti sirene II* cit., pp. XIV-XXII; *Il fondo musicale del monastero delle Benedettine di San Severo*, a cura di M. G. Melucci e A. Morgese, San Severo, Gerni, 1993) e gli studi di Angela Fiore sui monasteri napoletani, confluiti in particolare nella monografia *«Non senza scandalo delli convicini»: pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli, 1650-1750*, Bern, Lang, 2017. Su Napoli, si veda anche E. NOVI CHAVARRIA, *Il teatro "delle" e "per" le monache (Napoli, secolo XVIII)*, «Italica Wratislaviensia», X, 2019, pp. 119-133.

[4] Il ruolo delle donne nella committenza musicale legata a conventi e monasteri palermitani, sia maschili sia femminili, è affrontato in I. GRIPPAUDO, *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Celesti sirene II* cit., pp. 429-470.

[5] Gli studi finora condotti sui monasteri femminili palermitani hanno sottolineato la ricchezza delle dinamiche sociali, religiose e culturali al centro delle quali si collocavano. Per il Medioevo cfr. in particola-

le monache e la comunità laica aumentavano in particolar modo durante le celebrazioni festive e in corrispondenza delle occasioni di maggior rilievo. In questi casi i documenti d'archivio registrano in modo puntuale la collaborazione con musici esterni professionisti, quando erano richieste esecuzioni di livello e le comunità facevano a gara per ingaggiare i migliori interpreti, spesso aggregati alle più prestigiose cappelle musicali cittadine, in particolare alla Cappella Reale (detta anche Palatina) e alla Cattedrale.[6]

Ma in che modo e a che livello le monache praticavano in prima persona la musica? Relativamente a questo aspetto, l'ingaggio di maestri di canto e strumento – spesso nomi di rilievo in àmbito cittadino – e i relativi pagamenti nei libri di conto dimostrano quanto un'appropriata formazione musicale fosse di assoluta importanza per le monache. Infatti, le comunità femminili più in vista richiedevano l'apporto di valenti musici chiamati espressamente per trasmettere il loro sapere e preparare al meglio le monache, in modo tale da offrire servizi musicali adeguati alle diverse occasioni, legate o meno alla liturgia. Tuttavia, i libri contabili da soli non bastano per valutare in modo esaustivo il contributo diretto delle religiose alla pratica sonora. Per approfondire questo aspetto è necessario che i registri di conto siano integrati da altre tipologie di fonti, fra cui cronache, libretti, relazioni, e in particolare i decreti e le costituzioni sinodali, che come sappiamo acquisirono un ruolo di rilievo in epoca postconciliare, includendo un buon numero di riferimenti alla situazione musicale dei monasteri fra i secoli XVII e XVIII.

Allo scopo di fare emergere le molteplici "reti" sonore messe in atto fra Sei e Settecento dalle comunità religiose femminili, il mio contributo si incentrerà sui legami fra istituzioni palermitane, promozione della musica e dimensione spaziale partendo proprio dai tentativi di controllo sugli ambienti monastici, per poi spostarmi ad analizzare i rapporti tra espressioni sonore e spazi in specifiche istituzioni (in particolare nei monasteri di S. Caterina e S. Maria delle Vergini) e infine soffermarmi sull'impiego della musica in alcune occasioni di rilievo, in particolare nelle cerimonie per monacazione. Tramite gli esempi proposti, metterò così in risalto come il patrocinio e l'esercizio della musica costituissero un importante strumento di affermazione di identità femminile, oltre che mezzo di consolidamento del prestigio delle comunità religiose e delle famiglie di appartenenza in àmbito pubblico e cittadino.

---

re P. SARDINA, *Per gli antichi chiostri. Monache e badesse nella Palermo medievale*, Palermo, Palermo University Press, 2020.

[6] Le attività musicali nella Cattedrale risultano difficilmente ricostruibili a causa della dispersione della documentazione relativa. Di conseguenza ad oggi non esistono studi che ne abbiano indagato in modo sistematico il profilo musicale. Diversa la situazione della Cappella Reale, con notizie analizzate in O. TIBY, *La musica nella Real Cappella Palatina di Palermo*, «Anuario musical», VII, 1952, pp. 177-192; A. TEDESCO, *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo, Flaccovio, 1992, pp. 36-55; I. GRIPPAUDO, *Fra Palermo e Napoli. Attività musicali presso la Reale Cappella Palatina di Palermo*, «Studi pergolesiani», X, 2015, pp. 15-61; EAD., *Le cappelle musicali a Palermo tra Cinque e Seicento: nuovi documenti sulla Palatina*, «Drammaturgia musicale e altri studi», V, 2017, pp. 11-36; EAD., *La Cappella Reale di Palermo all'incrocio tra fede e potere. Musica, cerimonia e musicisti durante il viceregno spagnolo (secc. XVII-XVIII)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXIII, 2021 (disponibile *online* all'indirizzo https://doi.org/10.4000/mefrim.11089); A. FIORE - I. GRIPPAUDO, *Musica nelle istituzioni religiose del meridione d'Italia: ipotesi di confronto fra le Cappelle Reali di Napoli e Palermo*, «Quadrivium. Revista digital de Musicologia», VII, 2016, pp. 84-106.

1. *Tentativi di controllo: i sinodi diocesani e le "Ordinationi" (1636) di Giannettino Doria*

A partire dalla seconda metà del Cinquecento i sinodi costituirono il principale strumento di controllo e di riforma da parte delle autorità ecclesiastiche, in quanto diretta espressione dei dettami del Concilio di Trento, conclusosi com'è noto nel 1563. I punti affrontati nelle singole assemblee sinodali, che spesso confluivano nella pubblicazione dei relativi atti, riguardavano ogni aspetto della vita religiosa, interessando tanto il clero secolare quanto gli Ordini religiosi. Il controllo era pure rivolto alle pratiche sonore, spesso oggetto di interventi specifici da parte dei vescovi, soprattutto in seguito alle visite pastorali effettuate nelle istituzioni presenti nel territorio. Tuttavia, è ormai assodato che la presenza di tali ingiunzioni vada valutata al di là dei contenuti o delle intenzioni di correzione dei comportamenti ritenuti scorretti. Al contrario, le restrizioni sulla musica ci aiutano a certificare la diffusione di quelle stesse consuetudini che le ingiunzioni tentavano di arginare, evidentemente con scarsi risultati, dal momento che i divieti venivano reiterati nel corso degli anni.

È opportuno premettere che nel corso dei secoli XVI e XVII si tennero a Palermo soltanto nove sinodi, un numero inferiore rispetto alla media delle altre città italiane.[7] Per comprenderne le ragioni bisogna rammentare le vicissitudini storiche della monarchia siciliana. Infatti, sin dal periodo normanno i re di Sicilia godettero del titolo di *legato apostolico*, privilegio secondo il quale la corona non veniva conferita dal pontefice, ma direttamente da Dio.[8] Forte del mandato divino, il sovrano poteva costituire le diocesi e nominare i vescovi, esercitando nell'isola lo stesso potere del papa. Nel caso dei sinodi, l'applicazione del privilegio risultava ancor più rigorosa, dal momento che non solo la convocazione, ma anche l'autorizzazione dei decreti era sottoposta all'approvazione regia. Ciò spiega la limitata frequenza di sinodi siciliani: l'idea stessa della corte reale come centro del potere spirituale sembrò, infatti, rimanere immutata nel corso dei secoli, nonostante i reiterati tentativi delle autorità ecclesiastiche di esercitare un più stretto controllo sulle comunità religiose.

A conferma di quanto detto, si può osservare che a Palermo le uniche costituzioni sinodali pubblicate nel secolo XVI furono quelle emanate nel 1565 da Ottaviano Preconio[9] e successivamente, nel 1587, da Cesare Marullo,[10] ecclesiastico di origine messinese, designato arcivescovo

---

[7] Questo aspetto è sottolineato da A. LONGHITANO, *Vescovi e sinodi nella Sicilia del '500. Le costituzioni sinodali edite*, «Synaxis», XIX, 2001, pp. 249-279: 259-261. Un confronto fra i dati della Sicilia e quelli della penisola è inoltre presente in S. MARINO, *Sinodi siciliani e italiani nel '500*, «Synaxis», XIX, 2001, pp. 281-285. Per un quadro generale sui sinodi siciliani si veda F. G. SAVAGNONE, *Concili e sinodi di Sicilia*, Palermo, Stabilimento tipo-litografico dell'Impresa generale d'affissione e pubblicità, 1910.

[8] Sull'istituto della legazia apostolica, concessa tramite bolla del 1098 da papa Urbano II a Ruggero I d'Altavilla e al suo successore, cfr., fra gli altri, G. CATALANO, *Studi sulla legazia apostolica di Sicilia*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 1973; S. FODALE, *L'apostolica legazia e altri studi su Stato e Chiesa*, Messina, Sicania, 1991; *La legazia apostolica. Chiesa, potere e società in età medievale e moderna*, a cura di S. Vacca, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2000.

[9] Cfr. *Decreta habita et acceptata in Congregatione diocesana in Cathedrali ecclesia huius foelicis urbis Panormi per illustriss. et reverendiss. dominum fratrem Octavianum de Precone archiepiscopum dictae diocesanae congregationis*, Palermo, Matteo Mayda, 1565.

[10] Cfr. *Constitutiones illstr.mi et reveren.mi dni D. Caesaris Marulli, archiepiscopi panor.mi, in dioecesana synodo promulgatae die XIII iunii anno MDLXXXVI*, Palermo, Giovanni Francesco Carrara, 1587.

l'11 settembre 1577. Oltre a ristampare i decreti di Preconio, nel 1586 Marullo indisse un nuovo sinodo che si pose in continuità con il precedente, e quindi a sua volta con il Concilio di Trento. Di conseguenza, le costituzioni di Marullo sembrano seguire un modello ideale che nell'attenersi fedelmente alle indicazioni tridentine finivano per allontanarsi dalla realtà concreta, mancando di rispecchiare la situazione effettiva della diocesi.[11] Una prova di ciò si trova proprio nella sezione relativa alle monache e alle istituzioni femminili. In questa parte, infatti, Marullo si limitava a confermare i canoni conciliari relativi alla vita conventuale. Per esempio, l'Arcivescovo rinnovava la clausura obbligatoria per le monache, stabilendo un'età minima per prendere i voti e vietando agli estranei di entrare nel chiostro senza permesso speciale.[12] Non vi è invece alcun riferimento né al canto né alla musica, ad eccezione della generica condanna contro la musica lasciva, indirizzata indistintamente a tutti i regolari.[13]

Nel Seicento la situazione appare diversa. La prima metà del secolo è dominata dalla figura del cardinale Giannettino Doria, appartenente alla celebre dinastia genovese e nominato arcivescovo il 31 luglio 1608.[14] Doria fu protagonista di una vera e propria "tridentinizzazione" dell'arcidiocesi palermitana, sfociata in una serie di attività riformatrici che interessarono il suo lungo episcopato, protrattosi nell'arco di quasi 35 anni, fino al 1642. In particolare, l'azione pastorale dell'Arcivescovo si ispirò ai decreti tridentini come mezzo per affermare la sua autorità nei confronti dei poteri temporali ed ecclesiastici concorrenti.[15] Tale fermento riformistico sfociò nei tre sinodi da lui indetti, celebrati tra il 1615 e il '33, con la pubblicazione dei relativi atti.[16] Riguardo alla musica, accanto alle consuete disposizioni conciliari, troviamo indicazioni maggiormente

---

[11] Cfr. LONGHITANO, *Vescovi e sinodi nella Sicilia del '500* cit., pp. 275-276; SAVAGNONE, *Concili e sinodi di Sicilia* cit., pp. 154-157. In particolare Savagnone evidenzia l'importanza del sinodo di Marullo, che costituì un modello insuperato e prototipo per i sinodi successivi.

[12] Cfr. *Constitutiones illstr.mi et reveren.mi dni D. Caesaris Marulli* cit., pp. 169-181.

[13] «Quae de ecclesiarum disciplina ac reverentia de lascivis concentibus ac sonis ab organo et choro arcendis, de vanis ac profanis colloquiis, deambulationibus, strepitu, clamore cohibendis in Concilio Tridentino sancita sunt, ad unguem servanda sibi omnino meminerint»: *ivi*, pp. 166-167.

[14] Cfr. F. D'AVENIA, *Giannettino Doria. Cardinale della Corona spagnola (1573-1642)*, Roma, Viella, 2021. Un approfondimento circa i rapporti tra Giannettino Doria e la musica è in I. GRIPPAUDO, *Territorio, potere, riforma. Cardinali e musica a Palermo (sec. XVII-XVIII)*, in *Les cardinaux et l'innovation musicale à l'époque moderne*, a cura di J. Morales, Paris, Garnier, 2024, pp. 271-298.

[15] Sull'azione riformatrice, cfr. F. D'AVENIA, *Political Appointment and Tridentine Reforms: Giannettino Doria, Cardinal Archbishop of Palermo (1608-1642)*, in *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545-1700)*, a cura di W. François e V. Soen, II, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, pp. 297-320.

[16] I tre sinodi furono celebrati nel 1615, nel '22 e nel '33. Il secondo si limitò a riconfermare le costituzioni del '15, aggiungendone poche altre relative al rito e al calendario festivo, che confluirono nella *Appendix ad praecedentem synodum dioecesanam, constitutionum aliquot editarum in secunda synodo celebrata Panormi*, Palermo, Angelo Orlandi, 1622. Anche i decreti relativi al terzo sinodo, stampati nel '34 (cfr. *Synodus dioecesana tertia celebrata ab eminentiss. & reverendiss. D. D. Ioannettino Doria S.R.E. presbyt. cardinale & archiepiscopo panormitano. Anno Domini 1633*, Palermo, Decio Cirillo, 1634), appaiono perfettamente ricalcati su quelli del '15. Cfr. SAVAGNONE, *Concili e sinodi di Sicilia* cit., pp. 169 e 171.

calate nella realtà locale, fra cui il decreto XXV del capitolo V *De monialibus* che riguarda la limitazione della musica durante le cerimonie di vestizione e professione:[17]

Tam in habitu suscipiendo, quam in professione emittenda, is ecclesiis ornatus adhibeatur, quo spiritualis laetitiae signa manifestentur; et ea prorsus evellantur quae celebrandis nuptiis, hominum vitio et corruptela irrepserunt. Quapropter ad huiusmodi occasiones tollendas, caveant abbatissae ne eo die templa aulaeis exornentur, aut cantus musici, caeteraeque modulationes adhibeantur; nec liceat nisi eos, qui novitiae sunt consanguinitate aut affinitate coniuncti accersere et evocare. Si praefecta id facere neglexerit, Archiepiscopi arbitratu severe puniatur.

Il decreto viene ripreso quasi alla lettera negli atti dei sinodi indetti nel secolo XVII dagli arcivescovi successivi, ovvero Martín de León y Cárdenas nel 1652 e Jaime de Palafox y Cardona nel 1679, confermando come la situazione fosse rimasta immutata fino a fine secolo e anche oltre.[18]

L'impegno di Doria nella riforma dei monasteri femminili andò ben oltre lo spazio tradizionale riservato ai sinodi. A tale impegno si ricollega l'istituzione del Tribunale della visita, organismo di controllo delle istituzioni religiose, volto soprattutto a monitorare il rispetto delle regole in conventi e monasteri.[19] Diretta emanazione delle ispezioni furono le *Ordinationi per le monache regolari della città di Palermo*, pubblicate a Palermo nel 1636 (cfr. la Fig. 1, qui alla p. 166).[20] In queste è possibile individuare diversi decreti che riguardano la musica. Per esempio si rammentava che gli abusi relativi al gioco, al travestimento e all'impiego di specifici strumenti (quali tamburelli, chitarre, tiorbe e liuti) non potevano essere in alcun modo tollerati, così come recitare o assistere a spettacoli, indossare abiti secolari nonché portare maschere o fazzoletti che nascondessero il volto delle religiose.[21] Peraltro, sulla partecipazione delle monache alle rappresentazioni teatrali le ordinanze secentesche ritornarono diverse volte, come si legge nelle costituzioni del 1664 di Pietro Antonio Tornamira indirizzate alle Oblate benedettine, in cui si ribadiva il divieto di suonare

[17] *Synodus dioecesana, celebrata ab illustrissimo et reverendissimo domino D. Ioannettino Doria S. R. E. cardinale & archiepiscopo panormitano*, Palermo, Angelo Orlandi e Decio Cirillo, 1615, p. 153.

[18] La questione emerse nuovamente a metà Settecento, quando il dibattito si riaccese a suon di pamphlet circa il lusso e gli eccessi delle monacazioni. Sulle dinamiche della controversia, cfr. I. GRIPPAUDO, *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile nei monasteri palermitani (secc. XVII-XVIII)*, in *Puta/Putana. Donne musica teatro tra XVI e XVIII secolo*, a cura di M. P. Altese e P. Cangemi, Palermo, Il palindromo, 2016, pp. 43-55: 49-51.

[19] Sul Tribunale della visita si veda in particolare M. MESSINA, *Gli archivi dei due uffici della Magna Curia Archiepiscopalis di Palermo: l'Offizio della Gran Corte Arcivescovile e il Tribunale della visita*, in *Storia & arte nella scrittura. L'Archivio storico diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, a cura di G. Travagliato, Santa Flavia, Centro studi Aurora, 2008, pp. 201-245.

[20] *Ordinationi per le monache regolari della città di Palermo e sua diocesi, fatte per comandamento dell'eminentissimo e reverendissimo signor D. Giannettino Doria cardinale di S. Chiesa & arcivescovo di Palermo*, Palermo, Alfonzo dell'Isola, 1536 [*recte* 1636].

[21] «Si proibisce a tutte le persone commoranti ne' monasteri di suonare chitarre, tamborelli, liuti e tiorbe, e di giuocare a giuochi non convenevoli a luoghi religiosi, sotto pena di fare una disciplina publica […] Si proibiscono parimente tutte le sorti di comedie, tragedie e rappresentazioni, vestimenti secolareschi, maschere o faccioletti in faccia, né che sopra l'abito della religione possano mettervi sorte veruna di veste secolare o altra sorte di panno» (*ivi*, p. 12).

strumenti e l'obbligo di fuggire «le nozze, li balli e canti et altri dissoluti e vani conviti», che pure includevano «comedie, giostre, mascherate».[22]

ORDINATIONI
PER LE MONACHE REGOLARI
DELLA CITTA DI PALERMO,
E SVA DIOCESI.
FATTE
PER COMANDAMENTO
Dell'Eminentiſsimo, e Reuerendiſsimo Signor
D. GIANNETTINO
DORIA
CARDINALE DI S. CHIESA,
& Arciueſcouo di PALERMO.

Fig. 1 – Frontespizio delle *Ordinationi per le monache regolari della città di Palermo e sua diocesi, fatte per comandamento dell'eminentissimo e reverendissimo signor D. Giannettino Doria cardinale di S. Chiesa & arcivescovo di Palermo*, Palermo, Alfonzo dell'Isola, 1536 [*recte* 1636].

Relativamente alla prassi musicale, le direttive di Doria sembrano porsi in linea con quanto previsto nelle altre diocesi dai vescovi in carica, solitamente inflessibili nel vietare le attività musicali. Tuttavia, a un'analisi più attenta, il Cardinale sembra essere più indulgente e consapevole delle necessità delle comunità femminili. Se, infatti, da un lato veniva proibito alle abitanti dei chiostri di eseguire canti profani durante le cosiddette *ricreazioni*, in quanto considerati non idonei alla condizione e al ruolo delle religiose, dall'altro si consentivano le canzoni spirituali, purché accompagnate da strumenti non proibiti, quali spinette e cembali.[23] Nella pratica consuetudinaria

[22] P. A. TORNAMIRA, *Origine e progressi delle Monache oblate dell'Ordine del patriarca S. Benedetto*, Palermo, Giuseppe Bisagni, 1664, p. 160.

[23] «Né che in occasione di ricreazione si cantino canzone profane o aliene dalla condizione e professione di monache, ma spirituali, con istromenti non proibiti, ma o con cimbali o con spinette, et in luoghi appartati e leciti, acciò non siano intesi fuori da' secolari»: *Ordinationi per le monache regolari* cit., p. 12.

l'Arcivescovo, dunque, ammetteva le private ricreazioni musicali, ma a patto che non divenissero un mero pretesto per eseguire o ascoltare musica profana, un punto che viene ribadito dalle singole regole pubblicate in quegli anni, dove anzi il decreto fu a volte recepito in forma più restrittiva. Ciò accade, per esempio, nella regola carmelitana del monastero di S. Maria di Valverde, che accanto a precise indicazioni sulla postura, sui movimenti del corpo, sulla compostezza e modestia, imponeva un assoluto divieto degli strumenti nel corso delle ricreazioni:[24]

Reggino il corpo ne' suoi movimenti con gravità religiosa. Non siano facili e leggieri nel caminare, correndo immodestamente per la casa, in camera ed in letto osservino una decente composizione di corpo, e tutte le loro azioni, così interne come esterne, l'accompagnino con maturità non affettata, ma schietta e religiosa. E se bene se le concede ordinariamente alcuna ricreazione, non pensin sotto questo pretesto che sia lor permesso cantate [*sic*!] o sentire alcuna cosa lasciva, né a tal effetto ammettano istrumento veruno, e molto meno in alcun tempo mascherarsi.

La questione della presenza di contributi musicali durante le feste costituisce una tematica più complessa. Infatti, le occasioni in cui era ammessa l'esecuzione di «vespri e messa cantata con musica» erano le feste principali dell'istituzione, vale a dire la festa del titolo, del fondatore o del patrono principale dell'Ordine, oltre alle celebrazioni finanziate da donazioni e lasciti. Al contrario, le solennità in onore del Signore e della Beata Vergine, così come altre importanti festività locali (tutti i santi, san Giovanni Battista, apostoli e le solennità dedicate alle cinque vergini protettrici di Palermo) dovevano essere interamente celebrate «senza musica di forestieri», ma contrappuntate esclusivamente dal canto delle monache:[25]

Non si faccino ne' monasteri altre feste fuor che del santo patriarca e fondatore della Religione, del santo titolare della chiesa e quelle che sono lasciate per legati; in chiesa si permettono apparati, vespri e messa cantata con musica, invito di messe basse, ma non di damme e cavalieri; l'istesso si concede per il santo fundatore della Religione nel giorno della sua morte solamente. Alle feste lasciate per legati si permettono le cose disposte solo dal testatore; né si concede solennizzare altre feste. Nelle solennità di Nostro Signore e della Vergine santissima si può cantar messa dalle stesse monache, senza musica di forestieri, il medesimo si permette nelle festività di tutti santi, di san Giovanni Battista, dell'apostoli e delle sante vergini padrone della città, cioè santa Cristina, santa Ninfa, sant'Agata, sant'Oliva e santa Rosalia.

Anche le istruzioni da seguire durante l'ottava del Corpus Domini appaiono piuttosto precise. Era consentita una sola processione, che doveva svolgersi di mattina all'interno della chiesa. Nessuna dama né gentiluomo poteva essere invitato, né si potevano allestire sedie o panche in chiesa, ad eccezione di quelle destinate a chi doveva cantare la messa. Tamburini, trombettieri,

[24] *Regola delle monache di Nostra Signora del Carmine con alcune costituzioni approvate da molti sommi pontefici, stampate per ordine del reverendiss. ed eminentiss. sig. card. Doria arcivescovo di Palermo nell'anno 1615*, Palermo, Stefano Amato, 1779, p. 15. Come si legge dal frontespizio, la regola fu pubblicata per ordine di Doria nel 1615 e ristampata nel 1779 su istanza di Maria Emanuela Ciafaglione «abbadessa del venerabile monastero di S. Maria di Valverde di detta città, chiamato di S. Lucia».

[25] *Ordinationi per le monache regolari* cit., pp. 22-23.

ballarini, così come altri suonatori di strumenti musicali, non potevano intervenire nel corso della processione, e la stessa regola doveva essere osservata nelle altre occasioni:[26]

Nell'ottava del Santissimo Sagramento non si faccia più d'una processione per la chiesa senza uscire le porte di essa, e che sia la mattina; il Santissimo Sagramento stia esposto per tutta l'ottava la mattina solamente, mentre dureranno le messe, eccettuando però il giorno della processione, nel quale starà sino alla sera. Non si facci invito di cavalieri, né di damme. Nella chiesa non si metta apparato nissuno fuori dell'ordinario, né meno vi si mettano sedie o banchi, eccetto per quelli che canteranno la messa solenne. Nella processione non siano più di quaranta torce in tutto. L'aste del baldacchino siano portate o da sacerdoti o da chierici e non da secolari. La mattina della processione non s'invitino più di trenta messe oltre dell'ordinarie. Nella processione non intervenghino in essa tamburi, trombe, ballarini, né altre sorte di stromenti o demostrazioni; il che anco s'osservi in altre occorrenze. In nissun caso, né per qualsivoglia persona si dia rinfresco, né cose di zuccaro, né acqua da bere: et il tutto si debba osservare inviolabilmente, sotto pena alla superiore di suspensione d'officio et altre pene arbitrarie.

La devozione delle quarantore merita un discorso a parte. Infatti, nel panorama della Palermo di Sei-Settecento, fra le celebrazioni che richiedevano un incremento significativo delle attività musicali spiccava senza dubbio la solennità delle quarantore, caratterizzata da sontuose esibizioni musicali che si svolgevano pubblicamente. Nel corso degli anni si susseguirono diversi editti finalizzati a controllare, se non in alcuni casi a limitare o a vietare la presenza della musica durante queste cerimonie, pubblicati fino almeno alla metà dell'Ottocento.[27] Nonostante questo, la devozione divenne ben presto una delle espressioni liturgiche più importanti della Controriforma, trasformandosi in vero e proprio evento di richiamo. È forse per questo che le *Ordinationi* di Doria sembrano essere più tolleranti nei confronti della questione:[28]

Per le 40 ore che occorrono della città, s'osservi quest'ordine, s'appari solamente la tribuna e cappella maggiore dove s'averà da esporre il Santissimo Sagramento, gli altri altari stiano accomodati con lumi et altri ornamenti convenienti ad altari. La musica per trattenimento del popolo si permette tutto il giorno, ma non lascino in modo alcuno cantare cose volgari, canzone siciliane, arie, né tuoni di cose volgari, tutto che

[26] *Ivi*, pp. 24-25.

[27] Ancora nel 1834 si proibivano «non solo i dialoghi, ma ogni sorta di musica, ancorché fossero spirituali ed in lingua latina, sì con istrumenti che senza di essi: nemmeno sinfonia, a riserva della musica per la messa solenne del primo giorno per l'esposizione, e nella ultima sera per la deposizione: permettendosi per gli altri tre giorni il canto gregoriano per la messa solenne»: *Istruzioni ed ordinazioni da osservarsi per l'orazione interrotta delle quarant'ore*, Palermo, Bernardo Virzì, 1835, pp. 6-7. Sulle musiche per le quarantore a Palermo, cfr. I. GRIPPAUDO, *Musica e devozione nella «città felicissima». Ordini religiosi e pratiche sonore a Palermo tra Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki, 2022, pp. 229-234.

[28] *Ordinationi per le monache regolari* cit., pp. 23-24. L'Arcivescovo diede particolare incentivo alla devozione eucaristica, sia regolamentando la processione del Corpus Domini sia, soprattutto, spingendo la pratica delle quarantore che «va ogni dì crescendo maggiormente, esponendosi la Sacratissima Ostia con molta solennità e splendori d'apparati di lumi, musiche et altri ornamenti ecclesiastici per eccitare la gente devota a maggior devozione e riverenza»: *Relationes ad limina Panormitan.*, V-CVaav, Congr. Concilio, Relat. Dioec., b. 617/A, c. 548*r*; cit. in R. MANDUCA, *Appunti per una storia dell'episcopato siciliano fra Cinque e Seicento*, in *In charitate pax*, a cura di F. Armetta e M. Naro, Palermo, Facoltà Teologica di Sicilia, 1999, pp. 737-768: 751 e 767.

siano voltate con parole spirituali, ma siano parole della Sagra Scrittura, overo inni o antifone ecclesiastici. Dopo pranzo si concede un sermone il giorno, il quale s'abbi da dire nell'altare del Santissimo Sagramento, e non al pulpito, fatto però o dalli Padri giesuiti o teatini, o da quelli di Santa Teresia, e non da altri. Potranno invitare sacerdoti per dir messe, purché non trapassino il numero di quaranta il giorno. Nel rimanente s'osservino l'*Instruttioni* stampate per ordine di Sua Eminenza. Né possino fare processione fuori della chiesa, quantunque avessero ad uscire da una porta et entrare per l'altra. Le torcie che darà il monastero per la processione non siano più di quaranta. E prima che si esponghi il Santissimo et in tutti l'altri giorni che si esporrà, il Regio Deputato averà pensiero di far'osservare il tutto puntualmente: avertendo che il letterino delli musici si accommodi sotto quello delle monache. Per la chiesa non stiano banchi, né sedie; e mentre dureranno le 40 ore, tutte le grade de' parlatori e della chiesa stiano serrate.

Come si può leggere nel passo riportato, l'Arcivescovo ammetteva la musica «per trattenimento del popolo» durante l'intera giornata, ma vietava il canto di testi in volgare, le canzoni siciliane e ogni aria o melodia profana, anche quando "travestita" da parole spirituali. Era consentita soltanto musica sacra, per esempio inni o antifone eseguiti dai musici su un palco appositamente eretto per l'occasione, che doveva essere collocato sotto il *letterino* delle monache. In tal modo, le "virtuose sorelle" potevano ascoltare la musica, ma non potevano vedere i musicisti, né tanto meno essere viste da loro. Lo stesso riguardava i fedeli presenti alla cerimonia, dal momento che si ricordava che tutte le grate della chiesa e dei parlatoi dovevano rimanere serrate per l'intera durata della celebrazione.

2. *Armonie nel chiostro: spazi, suoni e riforma nei monasteri femminili*

Da quanto detto risulta chiaro che la musica legata alle istituzioni femminili era sostanzialmente di due tipi: quella pubblica, eseguita in chiesa, e quella privata, eseguita all'interno delle mura del convento. Da un lato, l'impiego dei musicisti nelle chiese annesse ai monasteri era così diffuso e radicato che nessuna restrizione poteva contenerlo o controllarlo, sebbene il rapporto esistente tra la musica "esterna" e quella "interna" delle monache sia ancora tutto da chiarire. Viceversa, la musica legata alle ricreazioni o eseguita per devozione privata era concessa, purché si trattasse di musica sacra e il chiostro non venisse "sonoramente" violato, ovvero che non si udisse alcun suono al di fuori del monastero. Il decreto presente nelle *Ordinationi* di Doria era quindi per lo più orientato a bloccare la diffusione di determinati strumenti, nonché a ribadire l'opportunità che le esecuzioni avvenissero in «luoghi appartati e leciti», per evitare che la musica potesse essere udita dai secolari all'esterno degli edifici monastici. Quest'ultima considerazione risulta importante per valutare il ruolo della musica come potente strumento di comunicazione tra dimensione interna ed esterna, un aspetto che invece di essere limitato fu proprio accentuato dall'imposizione della clausura.[29]

È noto che a partire dalla seconda metà del Cinquecento l'adeguamento alle norme conciliari comportò una precisa ridefinizione degli spazi claustrali, sia interni sia esterni. Anche qui un ruolo di riferimento venne ricoperto da Doria.[30] Quest'ultimo, infatti, operò per rinnovare le architettu-

[29] Ricordiamo che, anche se introdotta nel 1298, la clausura per i monasteri femminili fu concretamente applicata soltanto tre anni dopo il Concilio di Trento, tramite la bolla *Circa pastoralis* (1566) di papa Pio V, diventando caratteristica peculiare alla condizione monastica femminile.

[30] Non a caso uno dei primi atti da arcivescovo fu l'emanazione dell'editto che ribadiva l'obbligo della clausura, ovvero che nessuno fosse autorizzato a parlare con le monache, sotto pena pecuniaria o addirit-

re dei complessi monastici, introducendo dormitorii, parlatoi e altri ambienti in comune allo scopo di smantellare il sistema delle celle su cui si basava la quotidianità delle religiose. Tuttavia, nei monasteri più prestigiosi i legami di parentela continuarono a essere spazialmente e fisicamente mantenuti, come per esempio nel monastero di S. Caterina, dove almeno fino agli inizi del secolo XVIII risultano attestati i *quartini*, veri e propri appartamenti (divisi in stanze da letto private, locali in comune e terrazze) riccamente decorati dalle più alte maestranze cittadine e occupati dalle monache provenienti dalle medesime famiglie.[31] All'interno di essi le religiose replicavano il tenore di vita delle famiglie di origine, conservando il proprio status e i non pochi privilegi che si esprimevano nella sontuosità degli arredi, fra cui non mancavano strumenti musicali di vario genere.[32]

È comunque indubbio che il Concilio di Trento avesse dato inizio al controllo di quello spazio che segnava il confine, ovvero la sfumata linea di separazione tra il monastero e lo spazio esterno. Come conseguenza di ciò, numerosi elementi architettonici di varia forma e tipologia (griglie, sbarre, serrature, feritoie) vennero introdotti allo scopo di isolare i complessi monastici dal mondo secolare, così come per ridefinire gli spazi interni dell'edificio e per separarli gli uni dagli altri.[33] Come ha sottolineato Helen Hills riferendosi alle istituzioni femminili nell'Italia meridionale, la componente architettonica può essere considerata come una metafora del velo che permetteva alle monache di vedere senza essere viste.[34] Tuttavia, la musica era in grado di andare

---

tura, a seconda dei casi, di incarcerazione: cfr. F. D'AVENIA, *Lealtà alla prova: "casa", monarchia, Chiesa. La carriera politica del cardinale Giannettino Doria (1573-1642)*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», II, 2015, pp. 45-72: 54. L'impegno di Doria nel contrastare «gli abusi introdottisi nei chiostri delle monache» è messo in evidenza da diversi commentatori, a partire da R. PIRRI, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, a cura di A. Mongitore e V. M. Amico, I, Palermo, eredi Pietro Coppola, 1733, col. 223, e G. E. DI BLASI, *Storia cronologica de' viceré, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, II, Palermo, Solli, 1791, p. 45.

[31] Sul sistema dei quartini, cfr. S. MANALI, *L'archivio del monastero di Santa Caterina d'Alessandria di Palermo. Inventario*, Palermo, Soprintendenza archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo, 2020, pp. 26-27.

[32] Eloquente quanto indicato nella relazione *ad limina* del 1620, a proposito della configurazione spaziale del monastero: «Essendo sì grande et il sito del monastero delli maggiori di Palermo, non era però nissun luoco a proposito per il commune d'essi se non la chiesa, coro et contracoro. Le monichi non abitavano in luoco commune per tutti se non in certi casetti e stanzi separati le uni dall'altri che parevano star più tosto in quali di cortiglio che in monastero. Da qui nasceva che alcune più potenti e de' parenti più richi, le quali sono molti per star in questo monastero la maggior parti della nobiltà di Palermo, fabricavano stanzi sontuosi, più per secolari chi per monachi, restando le altri che non tenevano tanta commodità in abitazioni incommoda e molto disuguali. Solevano parimenti vender l'uni all'altre queste stanzi, o quando alcuna moriva la lasciava in testamento a un'altra monaca parenti o amica, senza che si facessi caso né di povertà né di antichità né di superiori dell'abitare»: *Relationes ad limina Panormitan.* cit., cc. 172*v*-173*r*; cit. in MANDUCA, *Appunti per una storia* cit., p. 756.

[33] La situazione dei monasteri femminili fu discussa nella *sessio* XXV, cap. V (*De regularis et monialibus*) del Concilio, allo scopo di contrastare gli eccessi ormai indiscriminati e, come già detto, di ripristinarne la clausura. I riferimenti ai decreti di tale sessione sono continui nelle relazioni *ad limina* effettuate agli inizi del secolo XVII. Su queste, cfr. MANDUCA, *Appunti per una storia* cit., pp. 753-760.

[34] Su questo particolare aspetto, cfr. H. HILLS, *The Veiled Body: Within the Folds of Early Modern Neapolitan Convent Architecture*, «Oxford Art Journal», XXVII, 2004, pp. 269-290; EAD., *The Veiling of Architecture*, in

oltre le divisioni architettoniche e di dissolvere i confini convenzionali dello spazio, attirando così l'attenzione su ciò che il velo cercava di celare, ma senza svelarlo completamente. In tal modo, attraverso la promozione della musica, le monache non erano più figure invisibili, ma diventavano presenze concrete, consolidando l'immagine istituzionale delle comunità e delle famiglie di appartenenza.

Per chiarire questo punto, Hills propone anche esempi palermitani, soffermandosi in particolare su S. Caterina, su S. Maria della Pietà e sull'Immacolata Concezione. All'interno delle chiese annesse, le monache erano relegate dietro le grate delle *gelosie* che punteggiavano in gran numero le pareti interne e tradivano la presenza delle "dilette spose" nei loro soppalchi. In questo senso, l'architettura monastica non soltanto divideva fisicamente lo spazio sacro dall'esterno mediante inferriate e portoni, ma pure riorganizzava simbolicamente gli ambienti interni dell'edificio, soprattutto durante le feste, quando i fedeli si radunavano in chiesa e la musica risuonava attraverso le pareti. In tal modo, nel corso delle funzioni religiose, le monache potevano vedere senza essere viste, ma allo stesso tempo potevano ascoltare la musica e farsi ascoltare. Gli stessi accorgimenti architettonici che nascondevano le religiose permettevano alle loro voci di essere udite dalla comunità laica, consentendo loro di esprimere la loro identità e di acquisire in tal modo una visibilità ancor più intrigante.[35]

L'importanza di considerare l'aspetto architettonico e il rapporto con il contesto urbano appare essenziale anche per quegli edifici che sono andati distrutti, ma che comunque possono essere analizzati sulla base di descrizioni, di cronache, di documenti d'archivio. Uno dei casi più interessanti, sia a livello architettonico sia musicale, era il monastero benedettino di S. Maria delle Vergini, abbattuto dai bombardamenti del 1943, durante la seconda guerra mondiale. L'istituto era stato fondato nel secolo XIV da Preziosa Abbate, vedova di Garsiolo de Yvar di Navarra, che nel 1366 aveva dotato il monastero di importanti beni e proprietà. Sin dal suo insediamento nel quartiere del Cassaro, l'istituzione venne sostenuta dalle più prestigiose famiglie palermitane, nonché in determinati periodi perfino dai sovrani siciliani. Inoltre, nel corso degli anni aveva ricevuto beni mobili e immobili, importanti somme di denaro e oggetti preziosi, dati in dono da fedeli appartenenti a diverse classi sociali. Tutto ciò testimonia l'esistenza di una fitta rete di dinamiche relazionali che smentiscono l'immagine di una vita reclusa o separata dalla realtà.[36]

Peraltro, era proprio la particolare conformazione del monastero a evidenziare questa apertura verso l'esterno, alla quale la musica contribuiva in modo significativo. Com'è noto dalla tradizione erudita, il monastero venne edificato sui resti dell'antica moschea situata nei pressi di Porta Oscura, che nel secolo X prendeva il nome di Porta della Salute dalla vicina Fonte della Salute (conosciuta anche come Fonte della Guarigione). Questa sorgente proveniva dal fiume Papireto e dal lato della contrada Conceria penetrava all'interno della parte bassa del monastero.[37] Come ri-

---

Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo - prima età moderna, a cura di M. G. Muzzarelli, M. G. Nico Ottaviani e G. Zarri, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 345-365.

[35] EAD., *Veiling the Voice of Architecture*, in *Hearing the City in Early Modern Europe*, a cura di T. Knighton e A. Mazuela-Anguita, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 117-131.

[36] Cfr. P. SARDINA, *Tra chiostro e secolo: le Benedettine di S. Maria delle Vergini nella Palermo medievale*, «Mediaeval Sophia», XXI, 2019, pp. 65-83.

[37] Tali informazioni, per esempio, sono desunte da V. DI GIOVANNI, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, I, Palermo, Tipografia e legatoria del boccone del povero, 1889, pp. 416-417.

porta Gaspare Palermo, il corso d'acqua «freddo l'estate e caldo l'inverno» permetteva la navigazione ed era capace di «sostenere una barchetta, della quale si servono le monache per loro diporto».[38] Tuttavia, le imbarcazioni dovevano essere più di una. Altre fonti, infatti, fanno riferimento a uno specchio d'acqua o propriamente a una *peschiera* che abbelliva il giardino del complesso ed era attraversata da un certo numero di barche, attestate sino almeno alla fine dell'Ottocento. Pertanto, le monache utilizzavano il lago non soltanto come lavatoio, ma anche come «vivaio di delizie», in un contesto ulteriormente impreziosito dagli affreschi che adornavano il luogo.[39]

È certo che questo suggestivo scenario faceva da sfondo alle esibizioni musicali delle monache. A tale proposito una testimonianza interessante proviene dai diari di Francesco Emanuele Gaetani, marchese di Villabianca, in riferimento a tre delle sue figlie, Cassandra Maria, Dorotea e Rosalia. Fu il 26 luglio 1775, durante la visita della viceregina Giulia d'Avalos, principessa di Stigliano e moglie del viceré Marcantonio Colonna, che le tre fanciulle – tutte monache in S. Maria delle Vergini – furono applaudite per le loro esibizioni musicali, mostrando ciascuna la propria specifica area di eccellenza (la prima in canto e cembalo, la seconda in canto, cembalo e salterio, la terza in violetta d'amore e violino). Il marchese si sofferma sulla particolarità del contesto esecutivo, sottolineando la presenza del lago e delle imbarcazioni, area di svago e di diletto che costituiva uno dei tanti motivi di vanto del monastero. Difatti, secondo la relazione, la principessa si divertì moltissimo non soltanto per le delizie della fonte, ma anche per la «scelta musica» che per l'occasione venne offerta da quelle «buone dilettanti religiose».[40]

---

[38] G. PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano che dal forestiere tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, I, Palermo, Reale stamperia, 1816, p. 147.

[39] Si legga quanto scrive il Marchese di Villabianca a tale proposito: «Sorgente copiosa d'acqua, che manda fuori più bocche di vive selci dentro una caverna in un punto centrale della città, anzi nel cuore di essa, comeché molto vicino all'Ottangolo. In essa al presente consiste un de' pregi del monastero delle nobili signore di S. Maria delle Vergini, siccome compresa nel loro chiostro, dove anzi le monache la dicon fiume. Costa della quantità di una zappa d'acqua: ma per disgrazia nel punto stesso in cui ha origine, ivi nell'istesso punto subitamente perisce. *Dum oritur occidit*. Tutta di fatti di là va a perdersi, comeché bassa di situazione, nel sotterraneo corso del fiume Papireto e della Conceria, per le bocche degli acquedotti, che vi sono di contro. Laonde rendesi inetta a provvedere le fonti delle case o de' luoghi pubblici della città. Serve dunque al monastero soltanto per uso di lavatoio e di vivaio per delizia. Per uso di lavatoio intanto non può esser migliore, perché sempre vi scorre acqua novella, e, quel ch'è più piacevole, vi son delle pietre, su cui li panni passano a premersi, e similmente vi schizzano acque. Per peschiera poi può dirsi essere al sommo deliziosa, avvegnaché consigliatamente dagli antichi fu fatta cotanto estesa e cavata nel suolo così profonda, in quanto che, formandovi un picciol mare, vi potesse remigar sopra largamente una barchetta, qualora si piacessero farla da naviganti le claustrali signore. Il luogo poi è tenuto dalle moniali con qualche decenza e vedesi ornato di pitture a fresco» (F. M. EMANUELE E GAETANI marchese di VILLABIANCA, *Palermo d'oggigiorno*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane, pubblicate su' manoscritti della Biblioteca Comunale*, a cura di G. Di Marzo, XVI [V della s. II], Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1874, pp. 268-269).

[40] ID., *Continuazione del "Diario palermitano" del marchese di Villabianca da ottobre 1773 a dicembre 1775 da' manoscritti della Biblioteca Comunale di Palermo a' segni Qq D 99-100,* in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati su' manoscritti della Biblioteca Comunale*, a cura di G. Di Marzo, XXI [XVI della prima serie], Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1875, p. 334. Cfr. GRIPPAUDO, *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile* cit., pp. 48-49.

L'episodio, insieme ad altri, conferma che la vita conventuale della capitale del viceregno non era caratterizzata da clausura stretta. Proprio le Benedettine di S. Maria delle Vergini sembravano tra le più insofferenti alle restrizioni. Non a caso, oltre alle «delizie» della Fonte della Salute, nel 1674 le monache avevano fatto costruire un lungo passaggio sotterraneo (poi sostituito da un cavalcavia) che portava a una loggia rialzata dalla quale era possibile godere della vista sull'arteria principale della città – la Strada Toledo, volgarmente detta "il Cassaro" – e soprattutto sulle celebrazioni che vi si svolgevano.[41] La struttura di questa *veduta* (vera e propria sopraelevazione, utilizzata come "belvedere" protetto da grate) arrivò a crollare rovinosamente durante il terremoto del 1693.[42] Tuttavia è certo che venne subito ricostruita. Infatti, fino almeno alla seconda metà dell'Ottocento folle di monache si affacciavano dalle inferriate sul Cassaro per potere assistere alle processioni, e soprattutto seguire il percorso dei carri gremiti di musici che caratterizzavano i cortei, le cerimonie e i festeggiamenti annuali (o *festini*) in onore della patrona principale di Palermo, santa Rosalia.[43]

All'interno dell'istituzione, la pratica diretta della musica da parte delle monache è comunque attestata più di un secolo prima della visita di Giulia d'Avalos grazie a un'annotazione del 30 aprile 1653 che riporta una lista di spesa per l'esecuzione dei *Passi* della settimana santa e per i «musici della messa del giovedì, stante che le sorelle musici quel giorno erano ammalate».[44] È certo che a metà Seicento, anche in altre comunità, le monache offrivano direttamente il loro contributo alle celebrazioni liturgiche, sia sul piano vocale sia su quello strumentale. Tale contributo è testimoniato per il monastero domenicano di S. Caterina, uno dei più antichi e più ricchi della città, con una rendita annuale di più di 3.000 onze (corrispondenti a circa 10.000 ducati).[45] Attraverso le fonti di Sei e Set-

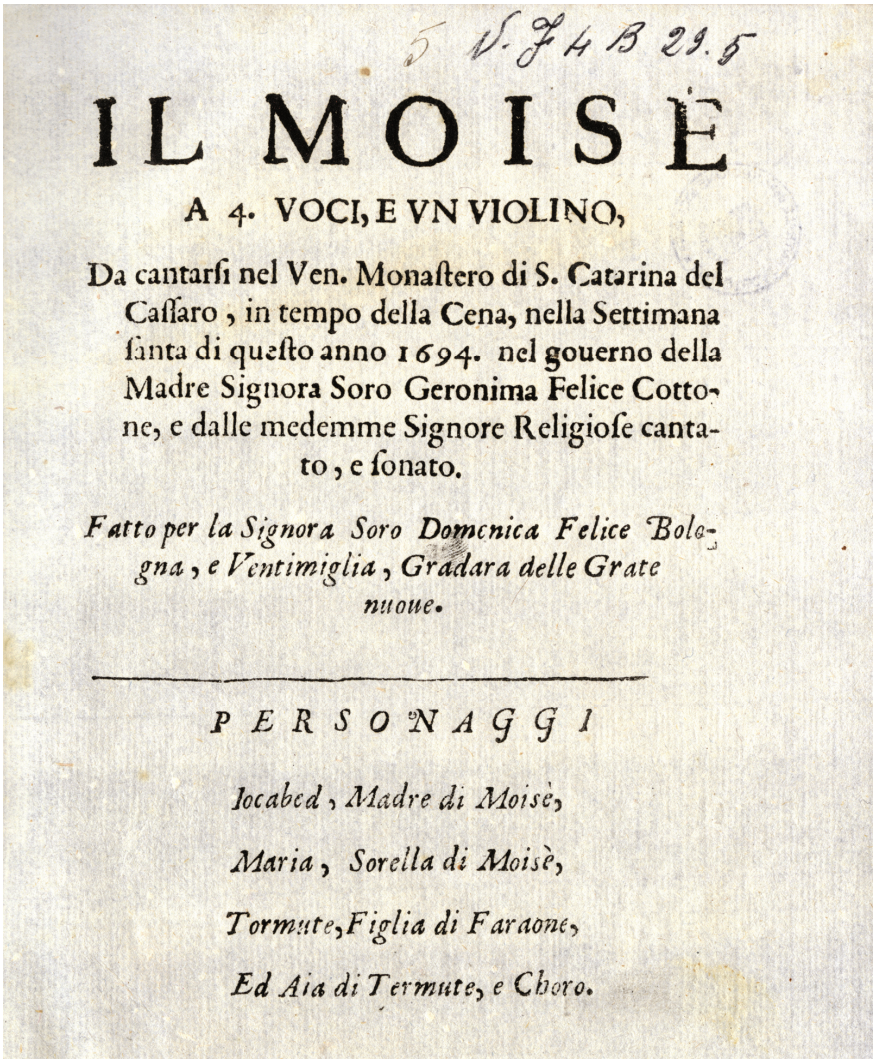
[41] L'esigenza di costruire logge rialzate e *vedute* lungo il Cassaro fu condivisa da molti monasteri palermitani, che tra i secoli XVII e XVIII si dotarono di sopraelevazioni di vario tipo per assicurarsi una visuale sul mondo esterno. Su questo fenomeno e sulle sue ricadute architettonico-urbanistiche, cfr. G. FATTA, *Dietro una grata. Le logge delle monache lungo il Cassaro di Palermo*, Palermo, Caracol, 2021.

[42] Su questa specifica *veduta* e sulle sue vicende costruttive, cfr. *ivi*, pp. 43-48.

[43] Sul ruolo che la musica rivestiva nelle celebrazioni per santa Rosalia rimandiamo a G. COLLISANI, *Occasioni di musica nella Palermo barocca*, «I quaderni del Conservatorio», I, 1988, pp. 37-73; G. COLLISANI - F. TURANO, *Santa Rosalia nella musica colta*, in *La rosa dell'Ercta. 1196-1991. Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazion*e, a cura di A. Gerbino, Palermo, Dorica, 1991, pp. 285-296; A. TEDESCO, *La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo de la edad moderna*, in *Música y cultura urbana en la edad moderna*, a cura di A. Bombi, J. J. Carreras e M. A. Marín, Valencia, Universitat de València - IVM, 2005, pp. 219-242: 232-235.

[44] I-PLa, Corporazioni religiose soppresse, Monastero delle Vergini, vol. 266, c. [80*v*]. Cfr. GRIPPAUDO, *Donne e musica* cit., pp. 434-435; EAD., *Attività musicale, patrocinio e condizione femminile* cit., pp. 45-46.

[45] Sul monastero di S. Caterina, cfr. G. LANZA TOMASI, *Il monastero di Santa Caterina del Cassaro*, in *Castelli e monasteri siciliani*, a cura di G. Lanza Tomasi ed E. Sellerio, Palermo, IRES, 1968, pp. 177-207; P. SARDINA, *Il monastero di Santa Caterina e la città di Palermo (secoli XIV e XV)*, Palermo, Mediterranea, 2016; *Santa Caterina al Cassaro. Il monastero delle Domenicane a Palermo*, a cura di S. Lo Giudice, Palermo, Torri del vento, 2018; MANALI, *L'archivio del monastero di Santa Caterina* cit., pp. 3-51.



5 V. J 4 B 29. 5

IL MOISÈ

A 4. VOCI, E VN VIOLINO,

Da cantarsi nel Ven. Monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della Cena, nella Settimana santa di questo anno 1694. nel gouerno della Madre Signora Soro Geronima Felice Cottone, e dalle medemme Signore Religiose cantato, e sonato.

Fatto per la Signora Soro Domenica Felice Bologna, e Ventimiglia, Gradara delle Grate nuoue.

PERSONAGGI

Iocabed, Madre di Moisè,

Maria, Sorella di Moisè,

Termute, Figlia di Faraone,

Ed Aia di Termute, e Choro.

Fig. 2 – Frontespizio del *Moisè a 4 voci e un violino, da cantarsi nel ven. monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della cena, nella settimana santa di questo anno 1694 nel governo della madre signora soro Geronima Felice Cottone, e dalle medemme signore religiose cantato e sonato. Fatto per la signora soro Domenica Felice Bologna e Ventimiglia, Gradara delle Grate nuove*, Palermo, s.e., 1694. Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana.

tecento veniamo a sapere che le religiose dell'istituzione partecipavano attivamente all'ideazione delle macchine trionfali, alla composizione dei testi poetici e, soprattutto, che si esibivano, sia cantando sia suonando strumenti musicali. Sui frontespizi dei libretti troviamo riferimenti in tal senso, come si evince dalla copia del *Moisè* (cfr. la Fig. 2),[46] composizione a quattro voci e un violino, cantata e suonata dalle domenicane, pure questa in occasione del giovedì santo del 1694.[47]

[46] *Il Moisè a 4 voci e un violino, da cantarsi nel ven. monastero di S. Catarina del Cassaro, in tempo della cena, nella settimana santa di questo anno 1694 nel governo della madre signora soro Geronima Felice Cottone, e dalle medemme signore religiose cantato e sonato. Fatto per la signora soro Domenica Felice Bologna e Ventimiglia, Gradara delle Grate nuove*,

3. *Passatempi sonori: feste, musiche, monacazioni*

Fra i secoli XVI e XVII l'imponente circuito monastico femminile presente a Palermo contava in tutto 23 monasteri e 18 conservatorii, accogliendo una popolazione complessiva che nella relazione *ad limina* del 1627 era pari a 1.584 unità fra monache, novizie, educande e converse.[48] Considerando la ricchezza di tale realtà, non stupisce che fossero numerose e svariate le occasioni in cui il canto e la musica prodotti dalle religiose erano fruiti in vario modo dalla cittadinanza.

Alcuni degli eventi più importanti raggiungevano un tale livello di sfarzosità da lasciare evidente traccia nella memoria dei commentatori. Un esempio fra i tanti è offerto dai festeggiamenti organizzati nel 1727 dal monastero carmelitano di S. Teresa alla Kalsa per la canonizzazione di san Giovanni della Croce. In questo caso ci rimane il libretto della composizione *Il portento di amore mostro di penitenza*, cantata a tre voci messa in musica da Pietro Pizzolo, maestro di cappella dell'istituzione (cfr. la Fig. 3, qui alla p. 176).[49] Musicista fra i più attestati nei libretti palermitani della prima metà del secolo XVIII, il palermitano diede un contributo significativo al panorama del periodo, esprimendosi in una produzione di rilievo e articolata su più fronti.[50] Alla sua perizia compositiva si dovette la buona riuscita dell'evento, a tal punto da trovare opportuno spazio nelle cronache palermitane:[51]

A 9 ottobre [1727]. Si cantò solennemente il *Te Deum laudamus* nella chiesa di S. Teresa di Carmelitane scalze, per darsi principio ad un triduo da celebrarsi in onore di s. Giovanni della Croce, novellamente canonizato e ciò con più cori di musica, superbo apparato e coll'assistenza del Senato e sparo di mortaretti e artegliaria del vicino baluardo Vega.

Palermo, s.e., 1694. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, IV, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 165, n. 15783.

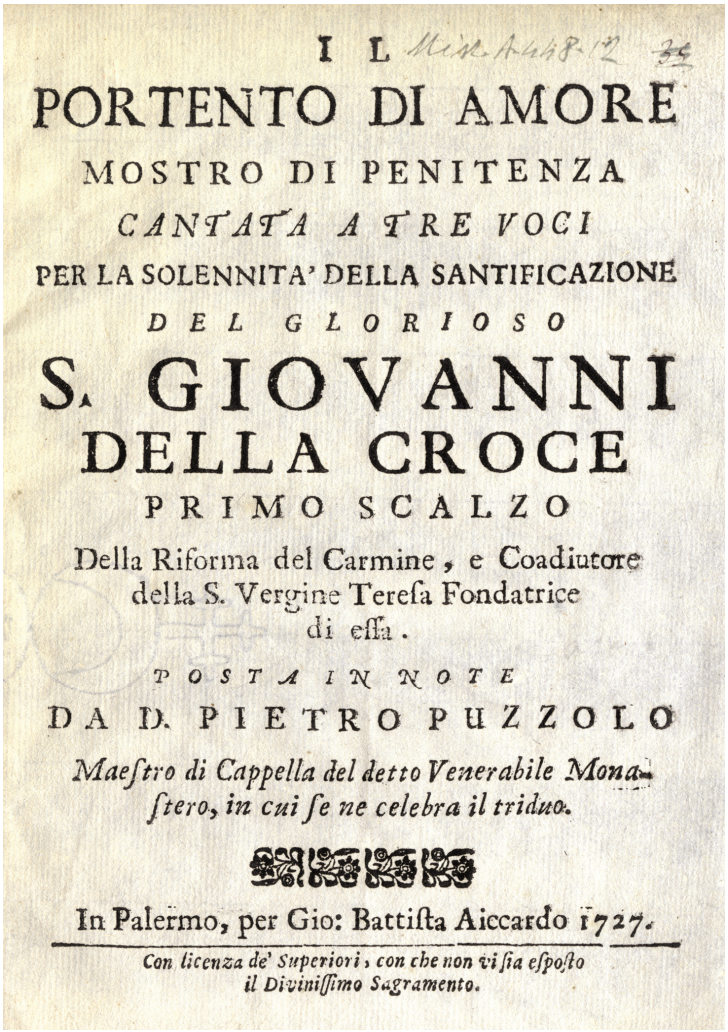
[47] La celebrazione della cena del giovedì santo comportava particolare profusione di sontuosi apparati, di decorazioni e quindi anche di musiche, con spese eccessive e spesso fuori controllo. Ne sono prova sia il capitolo 51 delle *Ordinationi* di Doria, che raccomandava morigeratezza nei festeggiamenti, sia gli editti pubblicati successivamente, fra cui quello del 1654 di León y Cárdenas che ancora ricordava che «la cena del giovedì santo si faccia con semplicità religiosa senza sfoggio o apparati, ma in tutto si conformino con le rubriche e ordinazioni della santa Chiesa»: cit. in H. HILLS, *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-century Neapolitan Convents*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 210.

[48] Tale è la stima che troviamo in A. LEANTI, *Lo stato presente della Sicilia, o sia breve e distinta descrizione di essa*, I, Palermo, Francesco Valenza, 1761, p. 52. Nel 1798 il Marchese di Villabianca ne elencava 44 (EMANUELE E GAETANI, *Palermo d'oggigiorno* cit., XIII, 1873, pp. 235-313).

[49] *Il portento di amore mostro di penitenza. Cantata a tre voci per la solennità della santificazione del glorioso s. Giovanni della Croce, primo scalzo della riforma del Carmine e coadiutore della s. vergine Teresa, fondatrice di essa. Posta in note da D. Pietro Puzzolo, maestro di cappella del detto venerabile monastero, in cui se ne celebra il triduo*, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo, 1727.

[50] Su Pizzolo, cfr. A. TEDESCO, *La cappella de' militari spagnoli di Nostra Signora della Soledad di Palermo*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp. 199-254: 229-230.

[51] A. MONGITORE, *Diario palermitano delle cose più memorabili accadute nella città di Palermo dal 1° gennaio del 1720 al 23 dicembre del 1736*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia* cit., IX: *Diari della città di Palermo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1871, pp. 1-349: 127.



I L
PORTENTO DI AMORE
MOSTRO DI PENITENZA
CANTATA A TRE VOCI
PER LA SOLENNITA' DELLA SANTIFICAZIONE
DEL GLORIOSO
S. GIOVANNI
DELLA CROCE
PRIMO SCALZO
Della Riforma del Carmine, e Coadiutore
della S. Vergine Teresa Fondatrice
di essa.
POSTA IN NOTE
DA D. PIETRO PUZZOLO
Maestro di Cappella del detto Venerabile Mona-
stero, in cui se ne celebra il triduo.
In Palermo, per Gio: Battista Aiccardo 1727.
Con licenza de' Superiori, con che non vi sia esposto
il Divinissimo Sagramento.

Fig. 3 – Frontespizio del *Portento di amore mostro di penitenza. Cantata a tre voci per la solennità della santificazione del glorioso s. Giovanni della Croce, primo scalzo della riforma del Carmine e coadiutore della s. vergine Teresa, fondatrice di essa. Posta in note da D. Pietro Puzzolo, maestro di cappella del detto venerabile monastero, in cui se ne celebra il triduo*, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo, 1727. Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana.

Il grande "apparato et concorso" raggiungeva livelli elevati in corrispondenza di quegli eventi che coinvolgevano l'intera città e nei quali le monache spesso riuscivano a ritagliarsi un ruolo di rilievo. Ne è prova la serie di festeggiamenti promossi ancora nel 1727 dai Padri gesuiti in onore della canonizzazione di Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka.[52] La relazione che ci rimane evidenzia

[52] Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka furono canonizzati il 31 dicembre 1726 da Benedetto XIII e a distanza di sei mesi, il 23 giugno 1727, i Gesuiti di Palermo organizzarono un solenne ottavario per celebrare adeguatamente l'evento, con «magnifico apparato» e con «maniera […] migliore e la più splendida […] per dimostrare il godimento della Religione ed eccitare il popolo alla divozione de' due novelli santifi-

la partecipazione di diversi monasteri e, in particolare, di S. Caterina, nella cui chiesa fu previsto il passaggio della processione delle reliquie. In questo caso il prestigio dell'istituzione si rifletteva nella ricchezza degli apparati e nello specifico riferimento alle musiche, proposte in corrispondenza dell'arrivo del corteo, dove pure non mancavano diversi contributi sonori:[53]

> Sboccata poi nella strada Machera [*sic*!], o sia strada nuova, [la processione] salì per dietro al Palazzo senatorio, dove per parte delle monache di S. Caterina fu ricevuta da 24 preti, quasi tutti dottori, e colla insegna dottorale: quattro di questi si staccavano dagli altri per ogni stendardo che veniva e l'accompagnavano sino alla porta della chiesa di detto monistero di S. Caterina: sulla porta maggiore il signor Principe di Mezzo-Iuso, fratello della reverenda Madre Priora di detto monistero, ricevette lo stendardo de' cavalieri e quello de' padri, li quali parimenti furono poi innanzi all'altare di santa Caterina incenzati da un sacerdote vestito di piviale. Venuta finalmente la machinetta portatile al luogo dove stavano fermati li 24 preti già detti, questi, insieme con 4 paggi che buttavano fiori ed acque odorose, l'accompagnarono fino alla chiesa del monistero, la quale era apparata e ricchissima di lumi, specialmente nell'altare di santa Caterina, nel quale si vedevano le imagini de' nuovi santi: innanzi ad essi si fermò la machinetta e vi furon incenzate le sagre reliquie dal medesimo sacerdote con piviale; mentre un coro di sceltissima musica faceva varii trattenimenti, come aveva fatto per tutto il tempo che era passata la processione.

Non è un caso che la descrizione sottolinei i legami di parentela tra uno dei protagonisti della processione, Blasco Corvino Migliaccio, principe di Mezzojuso, e la priora del monastero, in quegli anni Pietra Vittoria Corvino. Questo dato potrebbe spiegare la partecipazione delle Domenicane ai festeggiamenti del 1727, nonché il fatto che la processione avesse previsto una specifica deviazione nella chiesa del monastero, con la proposta di diversi «trattenimenti» musicali. Peraltro, dalle fonti che ci rimangono sembrerebbe che la Corvino si interessasse in prima persona alle attività di promozione culturale del monastero, rivelandosi committente di un certo peso, sia durante gli anni del suo priorato sia nel periodo precedente. Lo dimostrano la sua presenza fra le ideatrici della macchina trionfale del 1700 per la festa di santa Caterina, ispirata al tema del *gaudio dell'universo* (cfr. la Fig. 4, qui alla p. 178),[54] oltre a vari interventi finalizzati ad aumentare la dotazione artistica dell'istituzione.[55]

---

cati»: *Relazione delle feste celebrate in Palermo da' PP. della Compagnia di Gesù per la santificazione de' BB. Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka della medesima Compagnia, dedicata al molto reverendo padre Pietro Maria Reggio, provinciale di essa in questo Regno di Sicilia da D. Tomaso Antonio de Laredo y Sertucha, segretario del Tribunale della ss. Inquisizione*, Palermo, Stefano Amato, 1727, pp. 1-2.

[53] *Ivi*, pp. 30-31.

[54] *Il gaudio dell'universo, ideato nell'invenzione posta nella pomposissima machina eretta nell'altare della vergine e martire s. Catarina per la solennità dell'anno 1700 dalle signore sagrestane suor Angela Colomba Rivalora, suoro Maria Serafina Mastrilli, suoro Pietra Vittoria Corvino*, Palermo, Agostino Epiro, 1700.

[55] Nel giugno 1735 gli scultori Pietro Marino e Michele d'Orlando si obbligavano con Pietra Vittoria Corvino per realizzare i due angeli per l'altare maggiore della chiesa: cfr. I-PLa, Fondo notai defunti – Stanza IV, vol. 2098, cc. 617*r*-617*v*; cit. in C. G. LI CHIAVI, *Un contributo sulla scultura lignea della prima metà del secolo XVIII in Sicilia. Note documentarie inedite ed alcune precisazioni sull'attività di Pietro Marino «sculptor lignaminis»*, in *Conoscere il territorio. Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino*, a cura di G. Marino e R. Termotto, Cefalù, Associazione culturale "N. Marino", 2021, pp. 41-56. Alcuni mesi dopo, il 18 settembre 1735, la Corvino ne richiedeva anche la doratura: cfr. M. REGINELLA, *Arredi sacri e preziosi del monastero domenicano di Santa Caterina a Palermo*, in *Sacra et pretiosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo capitale*, a cura di L.

N. J H. B. 29. 14

IL GAUDIO
DELL' UNIVERSO,
Ideato nell' Invenzione posta nella pom-
posissima Machina eretta nell' Altare
DELLA VERGINE, E MARTIRE
S. CATARINA
PER LA SOLENNITA DELL' ANNO 1700.
dalle Signore Sagreſtane
SUOR' ANGELA COLOMBA RIVALORA,
SUORO MARIA SERAFINA MASTRILLI,
SUORO PIETRA VITTORIA CORVINO.

CAPVCCINOR PANORMI

CAPVCCINOR PANORMI

In Palermo nella Regia Stamparia d'Agoſtino Epiro 1700.
Imp. Sidoti V. G.)(Imp. Giuſinus P.

Fig. 4 – Frontespizio del *Gaudio dell'universo, ideato nell'invenzione posta nella pomposissima machina eretta nell'altare della vergine e martire S. Catarina per la solennità dell'anno 1700, dalle signore sagrestane suor Angela Colomba Rivalora, suoro Maria Serafina Mastrilli, suoro Pietra Vittoria Corvino*, Palermo, Agostino Epiro, 1700. Su concessione dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento Beni culturali e dell'Identità siciliana.

L'importanza che i legami familiari giocavano nel condizionare le dinamiche di visibilità musicale delle comunità femminili emerge non soltanto nelle feste ufficiali, ma soprattutto va valutata in relazione al vissuto quotidiano delle monache e ai due principali momenti della loro esperienza religiosa: la cerimonia di vestizione e la professione dei voti. Nel capitolo 49 delle *Ordinationi*, uno dei più corposi e dettagliati dell'opuscolo, l'arcivescovo Doria continuava a ribadire il divieto di allestire rappresentazioni teatrali, di proporre trattenimenti in musica e di suonare strumenti musicali. Unica eccezione era costituita dalla messa cantata, durante la quale era ammessa la musica, ma soltanto alla presenza dei parenti più stretti:[56]

Bellanca, M. C. Di Natale, S. Intorre e M. Reginella, Palermo, Palermo University Press, 2019, pp. 43-56: 45 e 55.

[56] *Ordinationi per le monache regolari* cit., pp. 25-27.

Nel giorno che si darà l'abito ad alcuna giovane per monacarsi, o vero farà professione, non si appari chiesa, né tribuna, né cappella maggiore, né altra cappella o altare della chiesa, ma si permettono solamente sei candele accese nell'altar maggiore et, occorrendo che la chiesa si ritrovasse apparata per alcuna festa del giorno precedente, in tal caso si debba prima sparare e poi farsi cerimonia dell'abito o della professione. Per la chiesa non si butti mortella, né vi stiano sedie o banchi. La mattina non si dichino altre messe dell'ordinarie, né vi sia trattenimento di musica, né stromenti musicali, fuor che nella messa cantata, dove interverranno li parenti solo della monaca in primo, secondo e terzo grado, e nissun'altra persona forestiera di qualunque stato, grado e condizione si sia. La cerimonia di dare l'abito o della professione si farà il giorno dopo pranso, nel qual tempo vi si concede un sermone alla grada, purché non v'intervenghino altre persone fuor delli parenti in primo e secondo grado solamente con le porte della chiesa serrate. E finalmente, le spese che per tal causa si faranno così dentro come fuori del monastero non possano eccedere la somma di onze quaranta. Però Sua Eminenza comanda che tutte queste ordinazioni s'abbino da osservare inviolabilmente e che la superiore del monastero sia obligata avvisare o leggere alcuni giorni prima le presenti ordinazioni alli parenti di detta monaca, sotto pena di suspenzione d'officio. E nel giorno di tal monacato o professione, vedendo la superiore che in tutto o in parte non si osservassero o che v'intervenissero altre persone oltre li parenti ne' gradi assegnati, in tal caso abbi per quel giorno da lasciare tal cerimonia e farne subito parte a Sua Eminenza o suo visitatore.

I non pochi inconvenienti causati dalle monacazioni erano stati già evidenziati in occasione della visita pastorale del 1615, allorché l'Arcivescovo aveva sottolineato gli abusi indiscriminati connessi a questo tipo di cerimonie, prescrivendo maggiore sobrietà sul piano sonoro:[57]

E perché al tempo di pigliar l'abito e doppo al far la professione era un abuso di far gran spesi et prevenzioni soverchi di convitar genti, conciar le chiese et anco di mangiari in essi di modo che molte volte era maggiori la spesa chi si faceva in questa vanità chi la doti che si dava al monastero, et molti li inconvenienti che nascevano di tanto concorso, commandai chi per simili atti non si invitassero se non i parenti della monaca sino al quarto grado, così uomini come donne, et nella chiesa non si facessi maggior apparato d'una messa cantata con musica et sermoni, proibendo sotto gravi pene il mangiare nella chiesa e che non si facessi maggior spesa di cento scudi al più.

Nonostante i ripetuti divieti, le celebrazioni continuarono a essere caratterizzate da dissolutezza e lusso sfrenato. Infatti, i documenti d'archivio e altre fonti dimostrano come le cerimonie di accoglienza delle monache e della loro professione fossero caratterizzate da azioni rituali specifiche, nonché da esibizioni musicali di rilievo.

Anche in questo caso l'interazione tra musica e spazio architettonico merita un'attenzione particolare. Infatti, per l'occasione gli spazi conventuali erano ridefiniti e concepiti come un vero e proprio teatro destinato all'ammirazione pubblica. Le fonti di Sei e Settecento spesso vi si riferiscono in questi termini, sottolineando l'eliminazione di ogni divisione spaziale. Inoltre, in molte istituzioni era comune celebrare il primo ingresso di una monaca attraverso rappresentazioni teatrali, spesso accompagnate da musica e caratterizzate da sfarzo di apparati. Ma erano soprattutto le cerimonie di vestizione e le professioni ad apparire particolarmente spettacolari. Infatti, durante queste "profane solennità" tavole e banchi venivano collocati nei parlatorii, e da questi si dispensavano pubblicamente diversi rinfreschi, non diversamente da quanto accadeva nei teatri cittadini. Inoltre, dopo la cerimonia, gli invitati si trattenevano fino a tarda notte, chiacchierando, scher-

[57] *Relationes ad limina panormitan.* cit., cc. 179*r*-179*v*; cit. in MANDUCA, *Appunti per una storia* cit., p. 759.

zando e gustando le prelibatezze preparate dalle monache.[58] In tal modo, il matrimonio mistico diventava a tutti gli effetti un evento mondano, sia per lo sfarzo delle più ricche decorazioni, sia per l'ostentata illuminazione della cera, sia per la raffinata musica che era possibile ascoltare nelle chiese.[59]

Dalla seconda metà del Seicento si assiste al moltiplicarsi di opere in musica espressamente composte per le suddette occasioni e affidate ai più rinomati maestri disponibili sulla piazza palermitana. Di questa fiorente attività rimane traccia nel consistente numero di libretti superstiti, pubblicati sino alla fine del secolo successivo. Sui frontespizi tali opere assumevano nomi diversi, ma con la prevalenza del termine *dialogo*, ricorrente nella musica sacra siciliana del periodo. A musicare le *azioni* per le monacazioni, spesso uniche e quindi di rado riprese in altre occasioni, erano chiamati i maestri più noti del panorama musicale cittadino, molti dei quali intrattennero rapporti continuativi con i monasteri palermitani. Fra questi Bonaventura Rubino, Francesco Italia, Bonaventura Aliotti, Ignazio Pulici, Bartolomeo Provenzale, Girolamo Sbacchi, Fabrizio La Rocca, Pietro Pizzolo, Francesco Baiada. È inoltre nel corso del Settecento che si rinsaldano i legami con Roma e Napoli, come testimonia la presenza di musiche composte da autori attivi in altri contesti: Nicolò Filomena, Antonino D'Accardo, Virgilio Cimapani, Domenico Severino, Gaetano Signorile, Gennaro Manna, Panuzio Gigli, fino a nomi del calibro di Niccolò Jommelli e David Perez.

La maggior parte dei libretti rimanda ancora una volta alla fiorente attività musicale promossa dal monastero di S. Caterina. Il ricorrere dei medesimi nomi, riconducibili alle famiglie più nobili della città, conferma il carattere elitario e per lo più privato del cenobio, nel quale la vita delle fanciulle sembrava proseguire all'insegna degli stessi agi cui erano abituate. La stessa carica di priora era spesso considerata trasmissibile e inalienabile, analogamente ai già discussi spazi residenziali che caratterizzavano il chiostro e che confermano ulteriormente il peso che le ingerenze del mondo esterno esercitavano sulle dinamiche di gestione patrimoniale e culturale del monastero.[60] Ciò a volte si rifletteva nei titoli stessi delle composizioni musicali, che nell'alludere al cognome della monacanda costituivano un ulteriore omaggio al prestigio del suo casato. Accadeva così che per la monacazione nel 1707 di Felice Giuseppa Lanza si proponesse l'esecuzione della *Nuova lancia dolce feritrice del cor di Cristo*, cantata a tre voci e strumenti.[61] In questo caso la celebrazione ebbe luogo sotto il governo della priora Paola Blasca, altra esponente della famiglia Corvino, figlia di don Blasco, primo principe di Mezzojuso, e prozia dei già citati Pietra Vittoria e Blasco Corvino Migliaccio.[62]

---

[58] Cfr. *Ragguaglio delle contraddizioni sostenute dalla pastorale vigilanza di monsignore D. Marcello Papiniano Cusani, arcivescovo di Palermo*, Lucca, s.e., 1759, pp. 30-31.

[59] Cfr. LEANTI, *Lo stato presente della Sicilia* cit., p. 44.

[60] Sulle priore di S. Caterina nel secolo XIV si veda il capitolo *Donne al comando: priore, vicarie e badesse* in SARDINA, *Il monastero di Santa Caterina e la città di Palermo* cit., pp. 47-67.

[61] *La nuova lancia dolce feritrice del cor di Cristo. Cantata a 3 voci e più stromenti. Da farsi in occasione del monacato della signora suor Felice Giuseppa Lanza nel monistero di S. Caterina del Cassaro di Palermo l'anno 1707. Sotto il governo della m. r. madre priora suor Paola Blasca Corvino. Consecrata al merito della signora D. Emmanuela Marchesa Lanza, duchessa di Brolo, marchesa della Ficarra, baronessa del Regio Demanio e Pittari e prima baronessa di questo Regno &c.*, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo, 1707. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., IV, p. 263, n. 16822.

[62] Cfr. I. GATTUSO, *I Corvino*, Palermo, Tumminelli, 1973, pp. 35-40.

Non è chiara la natura dell'apporto musicale che le religiose offrivano a tali occasioni. Già in altra sede ho avanzato l'ipotesi che durante la cerimonia la stessa monacanda venisse coinvolta in esecuzioni più o meno complesse, come suggerisce il libretto di *Tre palme da un sol cimento* (1711), dialogo a sette voci composto da Francesco Baiada per la monacazione a S. Caterina di Francesca Maddalena Platamone.[63] Alla fine del libretto è presente un *mottetto alla grada*, molto simile a un breve dialogo, e probabilmente così chiamato per il luogo in prossimità del quale veniva eseguito. Anche nel cerimoniale di corte di Napoli (1650-1717) troviamo uno specifico riferimento ai riti di professione nel monastero delle Clarisse di Donnaregina, in particolare al momento durante il quale il vicario del cardinale si avvicinava alle inferriate dietro le quali era presente la monaca, per benedire l'abito e passarlo attraverso la grata, mentre la fanciulla intonava qualche mottetto.[64]

Il coinvolgimento delle monache in esecuzioni di una certa complessità richiedeva in ogni caso una specifica istruzione sul piano musicale, spesso antecedente all'ingresso in comunità. Tale istruzione riguardava sia le figlie dell'alta nobiltà cittadina, accolte nei cenobi di maggiore prestigio, sia le fanciulle appartenenti ai ceti meno abbienti, che convergevano in più modeste case monastiche. Quest'ultime venivano addestrate in àmbito domestico o nei conservatorii cittadini, dove non era improbabile che si coltivasse lo studio del canto e della musica.[65] Nei monasteri più influenti era comunque consuetudine avvalersi di maestri di rilievo, il cui compito era di provvedere a un'appropriata formazione delle monache. L'apprendimento della musica era infatti considerato imprescindibile per un'adeguata celebrazione dei riti religiosi, il che portava le comunità più in vista ad avvalersi dei musicisti più rinomati nel panorama cittadino.

Tuttavia, la pratica di apprendere l'arte musicale da maestri esterni entrava nuovamente in contrasto con le direttive relative alla disciplina monastica. Infatti, ai diversi istituti si prescriveva di provvedere in modo autonomo alle necessità musicali interne, prevedendo che le monache già istruite nella musica eventualmente impartissero lezione alle altre consorelle. Anche in questo caso molte comunità si rifiutavano di rispettare le direttive ufficiali, tanto che agli inizi del Seicento Antonino de Gualtiero, *cantor* della cattedrale di Agrigento e vicario del vescovo della medesima diocesi Juan de Horozco y Covarrubias (ca. 1545 - 1610), aveva proibito alle monache «d'imparar

[63] *Tre palme da un sol cimento. Dialogo a 7 voci e stromenti da cantarsi nel venerabile monasterio di Santa Caterina, nel professarsi monaca la signora suor Francesca Maddalena Platamone sotto il felice governo della m. r. madre suor Flavia Domenica Colonna, priora di detto venerabile monasterio. Posto in musica dal signor don Francesco Bajada, maestro di cappella del Real Palazzo e del Giesù di Palermo*, Palermo, Antonio Pecora, 1711. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., V, p. 367, n. 23573.

[64] *Cerimoniale del Viceregno spagnolo e austriaco di Napoli. 1650-1717*, a cura di A. Antonelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 243.

[65] Un caso interessante è quello di Angela Sánchez, religiosa in S. Vito, che approfondisco in GRIPPAUDO, *Donne e musica* cit., pp. 446-447, e in EAD., *«Ad serviendum in cantari di musica et sunari di tasto»: contesti e modalità di formazione musicale a Palermo in età moderna*, in *La formazione musicale nel Meridione d'Italia tra Viceregno e Regno*, a cura di R. Cafiero e P. Maione, Napoli, Turchini, 2022, pp. 53-99: 74-76.

musica da magistri alli grati».[66] Di lì a poco lo stesso Horozco ribadirà questo punto nel sinodo indetto probabilmente nel 1602, inasprendo le pene per i cenobi indisciplinati:[67]

Moniales omnes divinis horis in choro decantandis canto firmo et plano, sicuti ad haec tempora laudabiliter observatum est ut plurimum, utantur utque a secularium consuetudine seiuntam vitam vivant monasticam, musicae artem a nemine sive laicus sive clericus existat per cancellos aut aliunde discant, quamvis inter eas magistram habere licentiam a qua edocere possint; sic enim observabunt statuta Sacre Congregationis et abbatissa evitabit suspensionem a suo officio, et moniales ipsae infligenda a nobis penam, et seculares sive clerici penam carzerationis ad nostrum beneplacitum duraturam.

4. *Conclusioni*

All'interno dello stretto legame esistente fra città e monasteri, che così tanto è stato valorizzato nella tradizione storiografica degli ultimi anni, il caso delle istituzioni femminili palermitane risulta esemplificativo e rilevante, sia in chiave di storia economico-sociale sia sul piano artistico e culturale. Le comunità religiose costituite da donne esercitavano, infatti, una forte influenza sul contesto cittadino, articolata su diversi fronti e nutrita di un uso spregiudicato del potere del parentado. Di fronte ai tentativi di riforma, non mancarono le lamentele delle monache che in diversi casi si sentivano private della libertà alla quale erano abituate. Forti dei privilegi goduti e della protezione garantita dalla posizione sociale, le religiose palermitane continuarono a dare scandalo nel mantenere contatti di diverso tipo con il mondo secolare. Anche gli interventi di tipo edilizio e architettonico sugli spazi particolari, attuati allo scopo di modificare l'assetto dei complessi più prestigiosi, non sortirono l'effetto desiderato, sfuggendo al controllo dei superiori.

La musica faceva parte di tali dinamiche, amplificando la vocazione urbana dei monasteri e la stretta connessione tra spazi architettonici, identità istituzionale, devozione e potere. La produzione musicale giocava un ruolo fondamentale nella proiezione sia concreta sia metaforica delle voci delle monache palermitane nel mondo e nella società esterni. Ciò valeva sia per le istituzioni che si distinguevano per la rigida clausura delle suore che ospitavano, ma anche per quei monasteri che quotidianamente mettevano in discussione regole e regolamenti. Tuttavia, l'idea che la musica potesse facilmente corrompere il corpo e lo spirito di una religiosa era ricorrente e difficile da sradicare. Per questo motivo si reputava opportuno che le monache evitassero il più possibile le distrazioni musicali, rispettando la suddivisione degli spazi e partecipando alle celebrazioni senza essere viste. Al contrario, le abitanti dei chiostri usavano la musica come mezzo per negoziare i confini della loro reclusione e riaffermare la loro individualità, al fine di mantenere o rafforzare le connessioni con il mondo esterno. I legami tra istituzioni femminili, mecenatismo musicale e contesto urbano si rafforzavano durante le visite di personalità importanti o per gli eventi più prestigiosi.

I numerosi riferimenti alle esecuzioni in musica durante le vestizioni e professioni monastiche costituiscono un'ulteriore conferma dell'importanza che l'organizzazione di cerimonie son-

[66] V-CVaav, Congr. vescovi e regolari, Positiones, 1601 C-G; cfr. R. MANDUCA, *La Sicilia la Chiesa la storia. Storiografia e vita religiosa in età moderna*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2012, p. 210.

[67] V-CVaav, Congr. Concilio, Relat. Dioec., b. 18/A, cc. 37*v*-38*r*. Tali costituzioni si trovano accluse alla relazione *ad limina* del 1603. Esse sono riportate in MANDUCA, *La Sicilia la Chiesa la storia* cit., pp. 217-233.

tuose, sul piano visivo come su quello sonoro, rivestiva nel panorama del periodo. A dispetto dei numerosi tentativi ufficiali di vietare gli eccessi e gli sprechi musicali, le nobili famiglie palermitane facevano a gara per offrire uno spettacolo degno del loro prestigio. In queste occasioni, l'architettura conventuale si trasformava in un vero e proprio teatro volto a mostrare una "spettacolarità" condivisa per mettere in evidenza l'identità delle monache, nonché sottolineare l'importanza dei loro legami familiari. La musica diventava così partecipe di un orizzonte fortemente rappresentativo che, al di là di ogni tentativo di controllo, esprimeva una logica più legata a esigenze dinastiche e di reputazione sociale che al pedissequo rispetto dei canoni disciplinari.

ILARIA GRIPPAUDO è dottore di ricerca alla "Sapienza" di Roma e ora ricercatrice in Musicologia nell'Università di Palermo. Ha partecipato a diversi progetti di ricerca, collaborando con istituzioni sia italiane sia estere. Nel 2014 le è stato attribuito il premio "Pier Luigi Gaiatto" dalla Fondazione Levi di Venezia. Fra il 2023 e il '24 è stata *visiting scholar* nell'Universitat de València e nell'Universitat Autònoma de Barcelona. I suoi interessi vertono su tematiche che spaziano dalla vita musicale in Sicilia alla storia dell'opera, dallo studio degli *historical soundscapes* alla musica nei monasteri femminili.

ILARIA GRIPPAUDO received her Ph.D. from the "Sapienza" University of Rome and is now Assistant Professor in Musicology at the University of Palermo. She has participated in several research projects, collaborating with institutions both in Italy and abroad. In 2014, she was awarded the "Pier Luigi Gaiatto" Prize by the Fondazione Levi of Venice. In 2023-24 she was a Visiting Scholar at the Universitat de València and Universitat Autònoma de Barcelona. Her research interests range across a broad spectrum of issues, from musical life in Sicily to the history of opera, from historical soundscapes to music in female convents.

Questioni storiche, teoriche ed estetiche

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8471

JEFFREY KURTZMAN*
Washington University, St. Louis, United States

IL *DUO SERAPHIM* DI MONTEVERDI E IL RUOLO DEI MOTTETTI NELLA LITURGIA POSTRIDENTINA

RIASSUNTO – Il *Duo Seraphim*, il terzo dei *sacri concentus* del *Vespro della Beata Vergine* (1610) di Claudio Monteverdi, è stato spesso ritenuto inadatto a una festa mariana, sia in sostituzione di un'antifona sia come mottetto interpolato, a causa del suo testo riferito alla Trinità. Tuttavia, ricerche recenti sulla presenza di testi non canonici nella liturgia conducono a una conclusione contraria: la Trinità è menzionata numerose volte nei vespri, anche in quelli dedicati a Maria, nei testi per la dossologia minore e in altri testi. Il *Duo Seraphim* implicitamente invoca Maria come tramite del passaggio dalla teologia dell'Antico Testamento a quella del Nuovo Testamento; esso risulta quindi affatto idoneo come testo da interpolare in un vespro mariano, come ha fatto Monteverdi.

PAROLE-CHIAVE: Claudio Monteverdi; vespri; Beata Vergine; *sacri concentus*; *Duo Seraphim*

Monteverdi's "Duo Seraphim" and the role of motets in post-Tridentine liturgy

ABSTRACT – *Duo Seraphim,* the third of Claudio Monteverdi's *sacri concentus* in his *Vespro della Beata Vergine* (1610), has frequently been cited, because of its trinitarian text, as inappropriate for inclusion in a Marian vespers service, whether as an antiphon-substitute or simply as an inserted motet. However, recent research on criteria for introducing non-canonical texts into the liturgy illustrate just the opposite conclusion: the Trinity is mentioned multiple times in any vespers service, including those of Mary, through the lesser doxology and other texts. *Duo Seraphim* implicitly invokes Mary as the vehicle for the transition from the theology of the Old Testament to that of the New Testament. *Duo Seraphim* is thus eminently suitable as a text for interpolation into a Marian vespers, as Monteverdi has done.

KEYWORDS: Claudio Monteverdi; vespers; Blessed Virgin; motets; *Duo Seraphim*

* ✉ jgkurtzm@wustl.edu; https://orcid.org/0000-0002-0382-5636

Copyright © 2025 Jeffrey Kurtzman
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Nel 2012 Jonathan Wainwright, scrivendo sull'esecuzione del *Vespro della Beata Vergine* (1610) di Monteverdi nel *Cambridge History of Musical Performance*, si è inserito nel noto dibattito riguardo ai cinque *sacri concentus*: ovvero se il loro ordine fra i salmi sia casuale o se Monteverdi li abbia collocati tra i salmi in sostituzione delle antifone proprie della liturgia vespertina per le feste maggiori della Madonna.

Tab. 1 – C. MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine* (1610): salmi e *sacri concentus* (mottetti).

Dixit Dominus	*Nigra sum*
Laudate pueri	*Pulchra es*
Laetatus sum	*Duo seraphim*
Nisi Dominus	*Audi coelum*
Lauda Jerusalem	*Sonata sopra Sancta Maria*

Riportando la tesi della sostituzione delle antifone con i *sacri concentus*, Wainwright ha scritto: «As always, things are not quite so simple, for it has been noted that *Duo Seraphim*, having a Trinitarian text, is out of place in a Marian Vespers and is unlikely to have replaced a Marian antiphon».[1] Cito un musicologo eccellente e di chiara fama come Wainwright non per sminuirlo, ma perché è solo uno dei tanti studiosi che recentemente hanno espresso obiezioni alla teoria che la stampa del 1610 di Monteverdi fosse stata concepita per fornire un vespro completo, includendo i cinque *sacri concentus*, più comunemente chiamati 'mottetti'. Di fatto, *Duo seraphim*, il terzo dei cinque, è l'unico brano che non nomina Maria né utilizza i testi del *Cantico dei cantici* associati alla Madonna fin dai primi secoli della cristianità, che costituivano le fonti per diverse antifone mariane. A un primo sguardo, quindi, il testo di *Duo seraphim* si pone in contraddizione con la tesi della sostituzione delle antifone, fortemente sostenuta da Steven Bonta nel 1967 e avallata da molte conferme documentarie, che però non tengono in conto l'anomalia apparente relativa al suo testo.[2]

Nondimeno, come scrive Wainwright, le cose non sono così semplici. Infatti, nuove indagini sul ruolo dei mottetti nella liturgia proiettano una luce molto più estesa sulla complicata questione del loro impiego nella liturgia postridentina e sui criteri adottati nella scelta dei testi da inserire nelle celebrazioni delle feste. Vorrei qui riassumere e sintetizzare tali ricerche per confutare definitivamente l'affermazione che il *Duo seraphim* sia fuori posto in un vespro mariano, dimostrando invece la sua coerenza con il contesto.

I mottetti, definiti generalmente come testi sacri latini, spesso senza funzioni liturgiche specifiche, godevano di un'ampia tiratura, fin dalle primissime pubblicazioni a caratteri mobili. La varietà dei testi si rifletteva nella loro versatilità d'impiego: essi venivano infatti adottati in celebrazioni paraliturgiche, negli oratorii, nelle processioni, nelle residenze e cappelle private, nei conviti e in qualsiasi altra circostanza in cui fosse richiesta musica di carattere devozionale.

Sono molto grato a Licia Mari per il suo contributo alla traduzione italiana di questo testo. Queste le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella".

[1] Cfr. J. WAINWRIGHT, *Case Study: Monteverdi, Vespers (1610)*, in *Cambridge History of Musical Performance*, a cura di C. Lawson e R. Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 448-470: 452.

[2] Cfr. S. BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 87-106.

A questi impieghi se ne aggiungeva un altro, più particolare e molto diffuso fino agli anni del Concilio di Trento, ossia tra il 1545 e il '63. Si tratta dell'inserimento di testi non canonici nelle liturgie fissate in aggiunta o in sostituzione di testi ufficiali. Si pensi alle numerose sequenze bandite dalla liturgia da parte dei padri conciliari. Il nuovo *Breviarium romanum* del 1568 e il *Missale romanum* del 1570, pubblicati nel periodo immediatamente successivo alla chiusura del Concilio, avevano lo scopo di standardizzare le celebrazioni liturgiche in versioni autorizzate.[3] Con l'eccezione di liturgie locali più antiche di duecento anni o della liturgia unica della chiesa palatina di S. Barbara a Mantova, approvata ufficialmente solo nel 1583, tutte le deviazioni dai nuovi libri avrebbero dovuto essere approvate dalla Sacra Congregazione dei riti di Roma.

Alcuni anni dopo, nell'anno 1600, la prima edizione del *Caeremoniale episcoporum* fu redatta per regolare nel dettaglio la liturgia ufficiale da parte di vescovi e di altri prelati nelle chiese cattedrali, metropolitane e collegiate.[4] Tuttavia, ancora nella seconda metà del secolo XVII interpolazioni non liturgiche nella messa e nell'ufficio rimanevano un problema per la Chiesa romana. I papi Alessandro VII nel 1657, Innocenzo XI nel 1687 e Innocenzo XII nel 1692 emanarono bolle che prescrivevano che tutte le composizioni eseguite nelle chiese e cappelle di Roma dovessero impiegare soltanto i testi contenuti nel breviario e nel messale, o parole derivate dalle Sacre Scritture o dai santi padri autorizzate dalla Sacra Congregazione dei riti.[5] Innocenzo XII aveva anche ordinato esplicitamente che le antifone dei vespri – recitate prima e dopo ciascun salmo – fossero cantate senza nessuna alterazione.[6] Tali ammonimenti mostrano che le regole non erano sempre seguite, nonostante le severe pene minacciate nelle bolle e nei decreti emessi da singoli vescovi. Se nemmeno i papi riuscivano ad avere il completo controllo della situazione a Roma, cosa dobbiamo pensare delle oltre trecento diocesi in Italia, per non parlare poi degli altri paesi cattolici?

In realtà, l'azione liturgica prescritta e la sua esecuzione pratica erano due fenomeni spesso diversi e distinti, perfino all'interno del Vaticano stesso. La frequenza di tali deviazioni dalla liturgia autorizzata è stata messa in evidenza da studi recenti e da documenti storici. Vorrei ricordare brevemente i principali, al di là delle bolle papali e del saggio di Bonta già citato.

Nel 1981 Anthony Cummings pubblicò un'analisi dei diari della Cappella Sistina nel Cinquecento e primo Seicento nei quali sono indicati i mottetti eseguiti durante le messe all'offertorio, all'elevazione o dopo l'*Ite missa est*.[7] Alcuni testi di questi mottetti erano tratti dall'ufficio per la festa del giorno, ma altri non presentavano alcuna relazione con esso. Secondo Cummings, questi ultimi non sono i più consueti: «for the most part, the texts of the motets clearly pertain to the liturgy of

---

[3] Cfr. *Breviarium romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum Pii V Pont. max. iussu editum*, Romae, apud Paulum Manutium, 1568; *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum Pii V Pont. max. iussu editum*, Roma, eredi di Bartolomeo Faletti, Giovanni Varisco e soci, 1570.

[4] Cfr. *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII Pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus & collegiatis perutile ac necessarium*, Roma, Tipographia linguarum externarum, 1600.

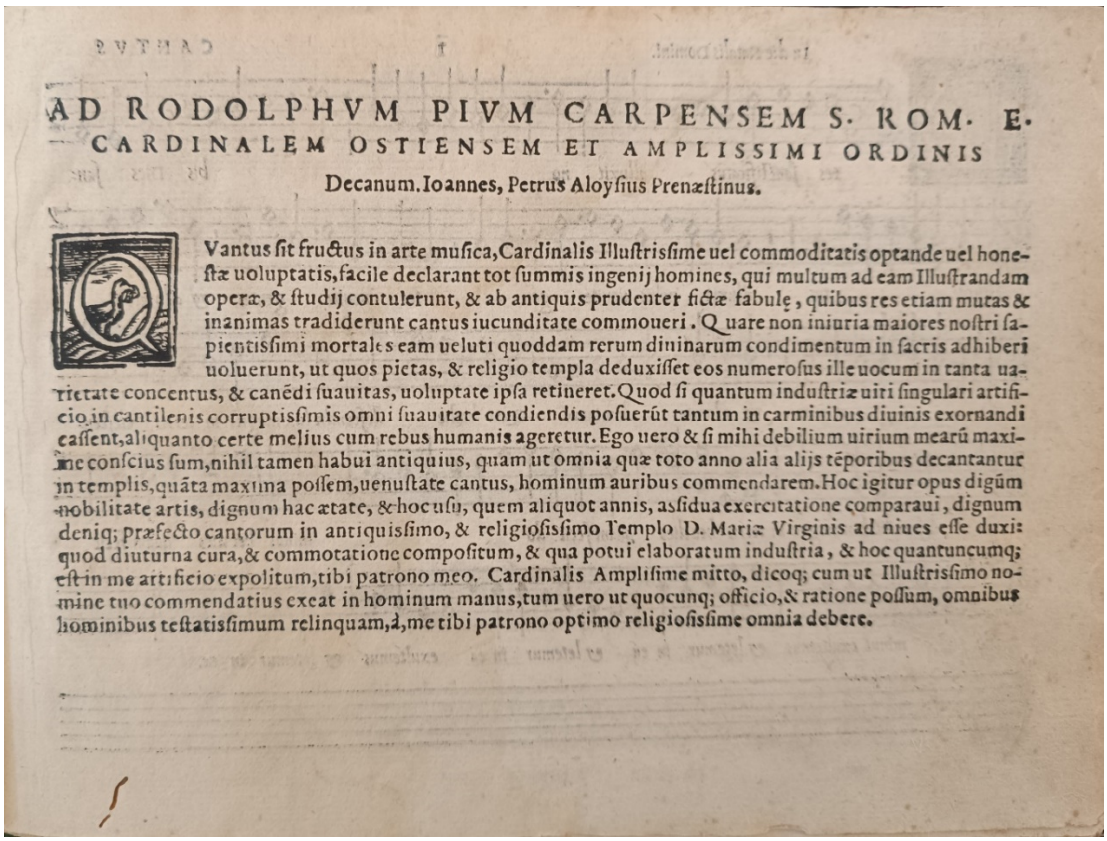
[5] Cfr. R. F. HAYBURN, *Papal Legislation on Sacred Music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville, MN, Liturgical Press, 1979, pp. 76-81.

[6] Cfr. *ivi*, p. 80.

[7] Cfr. A. M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 43-59.

the feast on which they were performed».[8] Nei diari della Cappella Sistina i mottetti sono menzionati solo in riferimento alla messa, non all'ufficio, ma questa limitazione poteva riferirsi solo alla cappella stessa. In ogni caso, l'affermazione secondo la quale i mottetti si riferivano alla liturgia della festa è cruciale, in quanto la festa comprende non solo la messa o il vespro, ma anche tutte le ore dell'ufficio. Quindi, la questione rilevante sul *Duo seraphim* è: «It is truly out of place within a Marian feast, understood in its totality, including the variety of liturgical texts of the mass, all the office hours, and the readings from the evangelist and the epistle of the day?».

Il primo libro di mottetti del Palestrina, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* a quattro voci del 1564, pubblicato subito dopo la conclusione del Concilio di Trento, è uno dei primi, se non il primo, ad accostare a ciascun titolo la festa appropriata.[9] La sola indicazione delle feste, però, non è sufficiente a stabilire l'effettivo impiego nella liturgia del giorno.



AD RODOLPHVM PIVM CARPENSEM S. ROM. E.
CARDINALEM OSTIENSEM ET AMPLISSIMI ORDINIS
Decanum. Ioannes, Petrus Aloysius Prenæstinus.

Vantus sit fructus in arte musica, Cardinalis Illustrisime uel commoditatis optande uel honestæ uoluptatis, facile declarant tot summis ingenij homines, qui multum ad eam Illustrandam operæ, & studij contulerunt, & ab antiquis prudenter fictæ fabulę, quibus res etiam mutas & inanimas tradiderunt cantus iucunditate commoueri. Quare non iniuria maiores nostri sapientissimi mortales eam ueluti quoddam rerum diuinarum condimentum in sacris adhiberi uoluerunt, ut quos pietas, & religio templa deduxisset eos numerosus ille uocum in tanta uarietate concentus, & canēdi suauitas, uoluptate ipsa retineret. Quod si quantum industriæ uiri singulari artificio in cantilenis corruptissimis omni suauitate condiendis posuerūt tantum in carminibus diuinis exornandi cassent, aliquanto certe melius cum rebus humanis ageretur. Ego uero & si mihi debilium uirium mearū maxime conscius sum, nihil tamen habui antiquius, quam ut omnia quæ toto anno alia alijs tēporibus decantantur in templis, quāta maxima possem, uenustate cantus, hominum auribus commendarem. Hoc igitur opus digūm nobilitate artis, dignum hac ætate, & hoc usu, quem aliquot annis, assidua exercitatione comparaui, dignum deniq; præfecto cantorum in antiquissimo, & religiosissimo Templo D. Mariæ Virginis ad niues esse duxi: quod diuturna cura, & commotatione compositum, & qua potui elaboratum industria, & hoc quantuncumq; est in me artificio expolitum, tibi patrono meo. Cardinalis Amplisime mitto, dicoq; cum ut Illustrisimo nomine tuo commendatius exeat in hominum manus, tum uero ut quocunq; officio, & ratione possum, omnibus hominibus testatissimum relinquam, & me tibi patrono optimo religiosissime omnia debere.

Fig. 1 – GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* (1564): lettera dedicatoria.

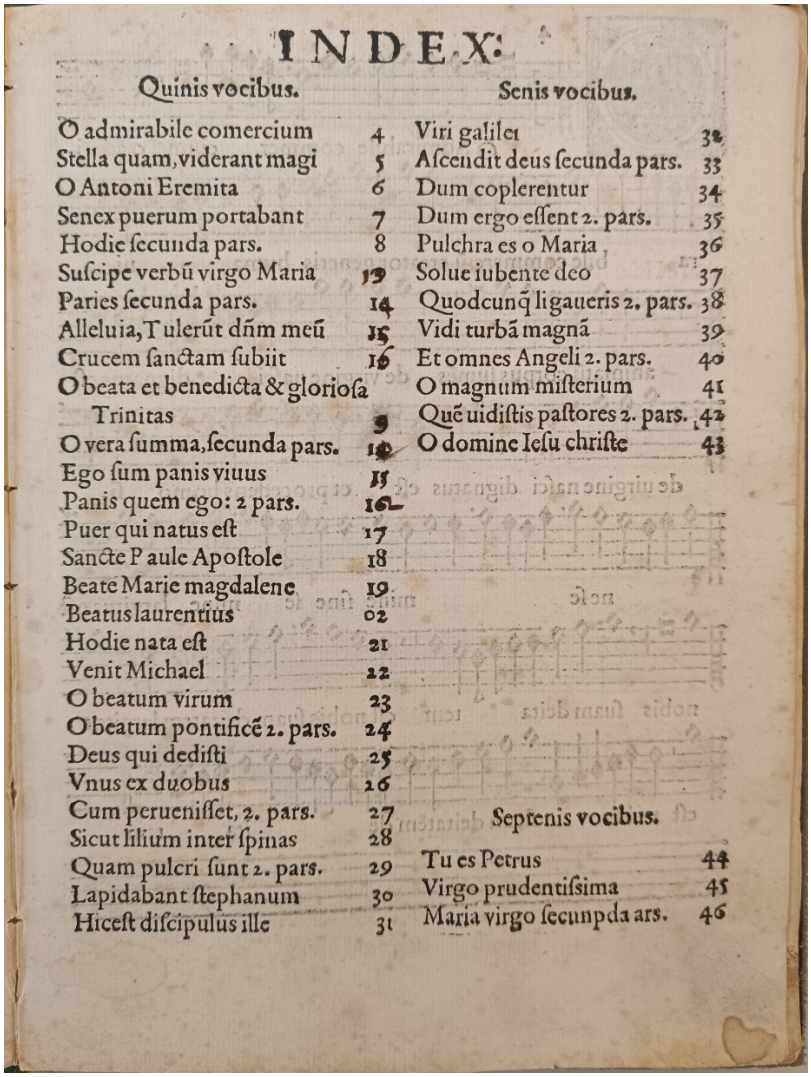
[8] *Ivi*, pp. 57-59.

[9] Cfr. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum […] quaternis vocibus […] liber primus*, Venezia, Antonio Gardano, 1564 (RISM B/I P689). Il libro-parte del Tenore è conservato in I-Nc, ARMADI 39.1.20 (15); l'edizione del 1571 (RISM B/I P690) si trova completa in I-Bc, T.263.

Nella dedica (cfr. la Fig. 1, qui alla p. 190), il Palestrina osserva:

Quare non iniuria maiores nostri sapientissimi mortales eam veluti quoddam rerum divinarum condimentum in sacris adhiberi voluerunt, ut quos pietas et religio in tempia deduxisset, eos numerosus ille vocum in tanta varietate concentus, et canendi suavitas, voluptate ipsa retineret […] Ego vero et si mihi debilium virium mearum maxime conscius sum, nihil tamen habui antiquius, quam ut omnia quae toto anno, alia aliis temporibus decantantur in templis, quanta maxima possem venustate cantus, hominum auribus commendarem.

Questa dichiarazione conferma l'impiego dei motetti nella liturgia, anche se potevano essere cantati fuori dalla chiesa stessa, in ambienti privati o pubblici. Parecchi di questi testi derivano dall'ufficio: in particolare dal mattutino, dalle lodi e dal vespro. L'opera fu ristampata in più di undici edizioni fino al 1622, a testimonianza di una grande diffusione.



INDEX:

Quinis vocibus.

O admirabile comercium 4
Stella quam,viderant magi 5
O Antoni Eremita 6
Senex puerum portabant 7
Hodie ſecunda pars. 8
Suſcipe verbũ virgo Maria 13
Paries ſecunda pars. 14
Alleluia,Tulerũt dñm meũ 15
Crucem ſanctam ſubiit 16
O beata et benedicta & glorioſa Trinitas 9
O vera ſumma,ſecunda pars. 12
Ego ſum panis viuus 11
Panis quem ego: 2 pars. 16
Puer qui natus eſt 17
Sancte P aule Apoſtole 18
Beate Marie magdalene 19
Beatus laurentius 02
Hodie nata eſt 21
Venit Michael 22
O beatum virum 23
O beatum pontificẽ 2. pars. 24
Deus qui dediſti 25
Vnus ex duobus 26
Cum peruenisſet, 2. pars. 27
Sicut lilium inter ſpinas 28
Quam pulcri ſunt 2. pars. 29
Lapidabant ſtephanum 30
Hiceſt diſcipulus ille 31

Senis vocibus.

Viri galilei 32
Aſcendit deus ſecunda pars. 33
Dum coplerentur 34
Dum ergo eſſent 2. pars. 35
Pulchra es o Maria 36
Solue iubente deo 37
Quodcunq̃ ligaueris 2. pars. 38
Vidi turbã magnã 39
Et omnes Angeli 2. pars. 40
O magnum miſterium 41
Quẽ uidiſtis paſtores 2. pars. 42
O domine Ieſu chriſte 43

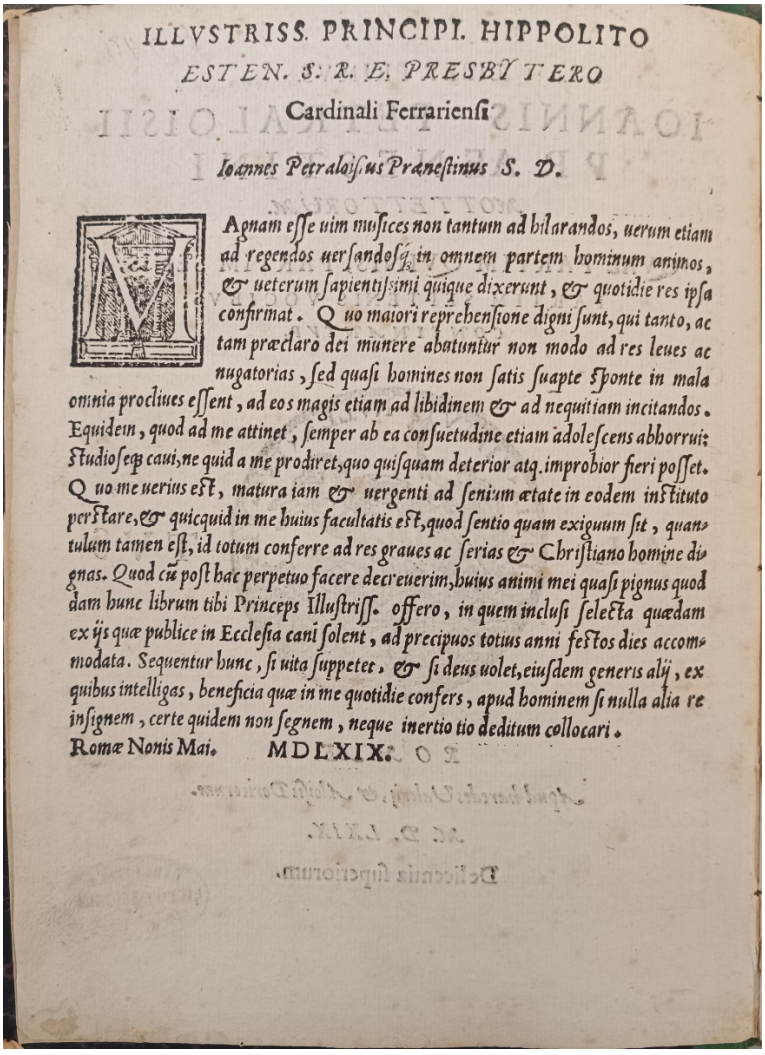
Septenis vocibus.

Tu es Petrus 44
Virgo prudentiſsima 45
Maria virgo ſecunpda ars. 46

Fig. 2 – GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber primus […] mottettorum* (1569): indice.

Il *Liber primus […] mottettorum quae partim quinis, partim senis, partim septnis vocibus concinantur* del Palestrina stesso, edito nel 1569 e ristampato quattro volte fino all'anno 1600,[10] nell'indice non fornisce indicazioni precise sulle feste nelle quali impiegare i brani («ad precipuos totius annis festos dies accommodate»; si veda la Fig. 2, qui alla p. 191); nondimeno, esso è organizzato secondo il calendario liturgico del *Breviarium romanum*.

Nella dedica al cardinale Ippolito d'Este (cfr. Fig. 3), il compositore afferma che alcuni dei mottetti venivano cantati regolarmente nella chiesa («in quem inclusi selecta quaedam ex iis quae publice in ecclesia cani solent»), cioè nelle celebrazioni liturgiche: infatti, la maggior parte dei testi sono antifone per le feste dei santi, quindi adatti in particolare al vespro.



ILLVSTRISS. PRINCIPI. HIPPOLITO
ESTEN. S. R. E. PRESBYTERO
Cardinali Ferrariensi

Ioannes Petraloiſius Præneſtinus S. D.

Magnam eſſe uim muſices non tantum ad hilarandos, uerum etiam ad regendos uerſandoſq; in omnem partem hominum animos, & ueterum ſapientiſsimi quique dixerunt, & quotidie res ipſa confirmat. Quo maiori reprehenſione digni ſunt, qui tanto, ac tam præclaro dei munere abutuntur non modo ad res leues ac nugatorias, ſed quaſi homines non ſatis ſuapte ſponte in mala omnia procliues eſſent, ad eos magis etiam ad libidinem & ad nequitiam incitandos. Equidem, quod ad me attinet, ſemper ab ea conſuetudine etiam adoleſcens abhorrui: ſtudioſeq; caui, ne quid a me prodiret, quo quiſquam deterior atq. improbior fieri poſſet. Quo me uerius eſt, matura iam & uergenti ad ſenium ætate in eodem inſtituto perſtare, & quicquid in me huius facultatis eſt, quod ſentio quam exiguum ſit, quantulum tamen eſt, id totum conferre ad res graues ac ſerias & Chriſtiano homine dignas. Quod cũ poſt hac perpetuo facere decreuerim, huius animi mei quaſi pignus quoddam hunc librum tibi Princeps Illuſtriſſ. offero, in quem inclusi ſelecta quædam ex ijs quæ publice in Eccleſia cani ſolent, ad precipuos totius anni feſtos dies accommodata. Sequentur hunc, ſi uita ſuppetet, & ſi deus uolet, eiuſdem generis alij, ex quibus intelligas, beneficia quæ in me quotidie confers, apud hominem ſi nulla alia re inſignem, certe quidem non ſegnem, neque inertio tio deditum collocari.
Romæ Nonis Mai. MDLXIX.

Fig. 3 – GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber primus […] mottettorum* (1569): lettera dedicatoria.

[10] GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber primus […] mottettorum partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus, concinantur*, Roma, eredi di Valerio e Aloisio Dorico, 1569 (RISM B/I P700).

Nei due libri di mottetti di Tomás Luis de Victoria, il primo del 1572, ristampato cinque volte, e il secondo del 1585, la stragrande maggioranza dei testi proviene da antifone (ai salmi o al *Magnificat*).[11] Antifone polifoniche del vespro sono anche rintracciabili in varie raccolte di mottetti pubblicate nei primi anni del Seicento.[12]

I recenti studi di David Crook sui criteri di selezione dei testi per i mottetti inseriti nella liturgia ufficiale riprendono, con maggiori approfondimenti, la tesi di Anthony Cummings secondo la quale i testi dovrebbero riferirsi alla liturgia del giorno. Il *Tabulaturbuch* del 1583 di Johannes Rühling, pubblicato a Lipsia, riferisce le intavolature per organo di mottetti latini (composti da famosi musicisti) a feste particolari, dichiarando sul frontespizio che i testi originali dei mottetti intavolati si accordano con i Vangeli, le epistole, gli introiti, i responsori, le antifone o gli episodi narrati («mit den Evangeliis, Episteln, Introitibus, Responsoriis, Antiphonis, oder derselben Historien uberein kommen»; si veda la Fig. 4, qui alla p. 194).[13] Rühling sceglie i mottetti intavolati secondo la relazione dei testi con il tema della festa, le vicende del santo ricordato o un testo liturgico incluso nelle ore canoniche, compresi Vangeli ed epistole. Questo e altri studi di Crook mostrano che le connessioni esegetiche del testo di un mottetto a una festa possono essere generate da una serie di associazioni, a volte anche indirette, ma che mantengono un legame (sia pure attraverso un commento) con il significato della festa stessa.[14] A volte una parola singola, una frase o un concetto possono portare all'adattamento liturgico di un mottetto.

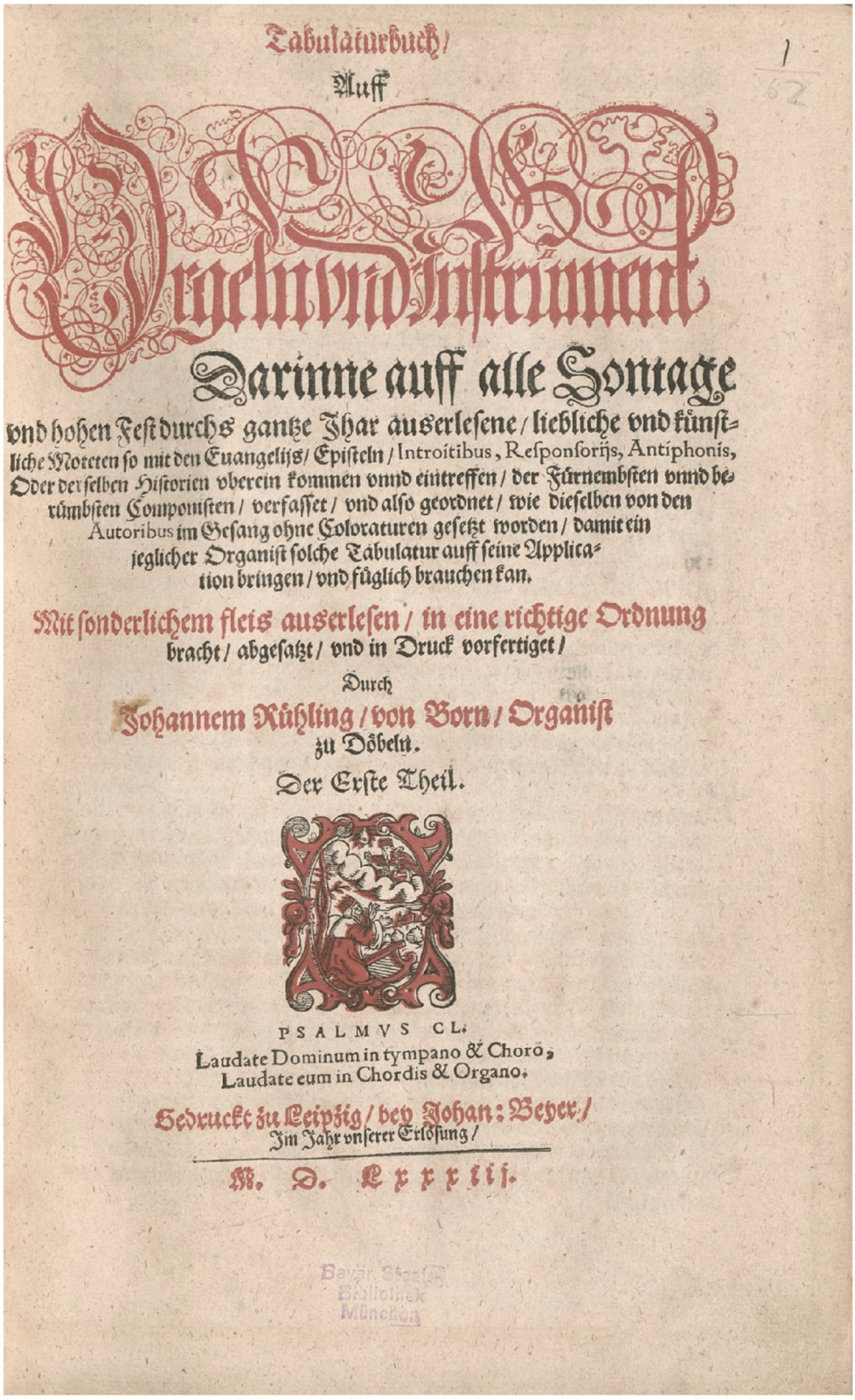
---

[11] TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venezia, figli di Antonio Gardano, 1572 (RISM B/I V1421); ID., *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*, Roma, [Alessandro Gardano] Domenico Basa, 1585 (RISM B/I V1433).

[12] Cfr. J. KURTZMAN, *Polyphonic Psalm and Canticle Antiphons for Vespers, Compline and Lauds Published in Italy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Barocco padano 7*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2012, pp. 581-644, e ID., *Motets, Vespers Antiphons and the Performance of the Post-Tridentine Liturgy in Italy*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, a cura di E. Rodríguez-García e D. V. Filippi, London - New York, Routledge, 2019, pp. 36-56.

[13] Cfr. D. CROOK, *The Exegetical Motet*, «Journal of the American Musicological Society», LXVIII, 2015, pp. 255-316: 257. Sulla frequenza dell'impiego da parte di protestanti e cattolici di mottetti latini, cfr. CHR. T. LEITMEIR, *Beyond the Denominational Paradigm*, in *Mapping the Motet* cit., pp. 154-192.

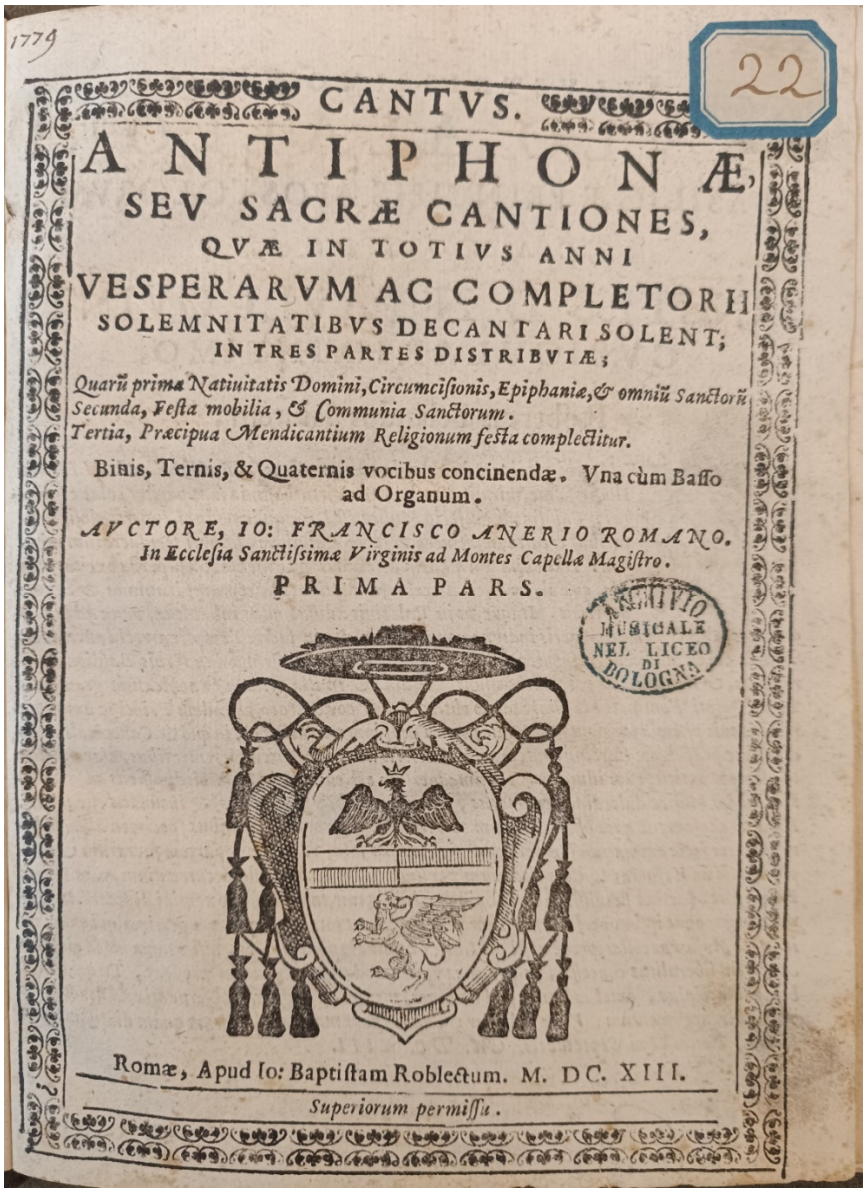
[14] Cfr. D. CROOK, *Proper to the Day: Calendrical Ordering in Post-Tridentine Motet Books*, in *Mapping the Motet* cit., pp. 16-35.



Tabulaturbuch/
Auff
Orgeln vnd Instrument
Darinne auff alle Sontage
vnd hohen Fest durchs gantze Jhar auserlesene/ liebliche vnd künst-
liche Moteten so mit den Euangelijs/ Episteln/ Introitibus, Responsorijs, Antiphonis,
Oder derselben Historien vberein kommen vnnd eintreffen/ der Fürnembsten vnnd be-
rümbsten Componisten/ verfasset/ vnd also geordnet/ wie dieselben von den
Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden/ damit ein
jeglicher Organist solche Tabulatur auff seine Applica-
tion bringen/ vnd füglich brauchen kan.
Mit sonderlichem fleis auserlesen/ in eine richtige Ordnung
bracht/ abgesatzt/ vnd in Druck vorfertiget/
Durch
Johannem Rühling/ von Born/ Organist
zu Döbeln.
Der Erste Theil.
PSALMVS CL.
Laudate Dominum in tympano & Choro,
Laudate eum in Chordis & Organo.
Gedruckt zu Leipzig/ bey Johan: Beyer/
Jm Jahr vnserer Erlösung/
M. D. Lxxxiij.

Fig. 4 – J. RÜHLING, *Tabulaturbuch* (1583): frontespizio.

Numerose sono le stampe del Seicento che forniscono un ciclo annuale di antifone polifoniche,[15] ma ritengo che la più significativa sia rappresentata dalle *Antiphonae seu sacrae cantiones* del 1613 di Giovanni Francesco Anerio (cfr. la Fig. 5). La raccolta fu pubblicata a Roma in tre tomi, uno dei quali è dedicato a Paolo Alaleona, maestro di cerimonie nella Cappella Sistina e diarista del papa Paolo V; quest'ultimo è altresì il dedicatario della messa e vespro di Monteverdi del 1610 in cui figura il *Duo seraphim*.


1774

22

CANTVS.

ANTIPHONÆ,
SEV SACRÆ CANTIONES,
QVÆ IN TOTIVS ANNI
VESPERARVM AC COMPLETORII
SOLEMNITATIBVS DECANTARI SOLENT;
IN TRES PARTES DISTRIBVTÆ;

Quarũ prima Natiuitatis Domini, Circumciſionis, Epiphaniæ, & omniũ Sanctorũ
Secunda, Feſta mobilia, & Communia Sanctorum.
Tertia, Præcipua Mendicantium Religionum feſta complectitur.

Binis, Ternis, & Quaternis vocibus concinendæ. Vna cùm Baſſo ad Organum.

AVCTORE, IO: FRANCISCO ANERIO ROMANO.
In Eccleſia Sanctiſſimæ Virginis ad Montes Capellæ Magiſtro.

PRIMA PARS.

ARCHIVIO MUSICALE NEL LICEO DI BOLOGNA

Romæ, Apud Io: Baptiſtam Roblectum. M. DC. XIII.

Superiorum permiſſu.

Fig. 5 – G. F. ANERIO, *Antiphonae seu sacrae cantiones* (1613): frontespizio.

[15] Cfr. qui la nota 12.

Sebbene il frontespizio descriva la raccolta come *Antiphonae seu sacrae cantiones* (antifone o canti sacri), la dedica di ciascun volume reca solo «antifone». I testi sono raggruppati per la maggior parte in serie di quattro o cinque; ciascun gruppo è assegnato a una festa specifica. Gli studi di James Armstrong sui tre volumi rivelano che dei 244 testi complessivi, 22 non sono antifone del vespro contenute nel *Breviarium romanum* e non si trovano neppure negli altri breviari pubblicati fra 1559 e 1618 da lui consultati;[16] 31 brani comprendono testi basati su antifone del vespro ma modificati o ampliati, 44 contengono testi modificati o ampliati le cui fonti non sono antifone di vespri oppure non sono rintracciabili, e 28 sono antifone canoniche ma con assegnazioni liturgiche diverse da quelle del *Breviarium romanum*. La raccolta di Anerio testimonia l'impiego di mottetti in sostituzione delle antifone nelle celebrazioni del vespro, e anche un approccio più libero nei confronti dei testi canonici e della loro posizione nella liturgia vespertina.

Più tardi, il giovane studente tedesco di composizione Paul Hainlein in due lettere del 1647 segnalò al suo mecenate a Nuremburg di aver sentito, in due diverse chiese di Venezia durante due differenti feste, l'esecuzione di una sonata oppure di un mottetto fra ciascun salmo del vespro.[17] Queste sono solo alcune testimonianze di esecuzioni di mottetti o di musica strumentale dopo i salmi nei vespri.

Quindi, dopo aver stabilito la pratica dell'inserimento dei mottetti nella liturgia del vespro e i principii alla base di tale preatica, cosa possiamo dire riguardo al *Duo seraphim* e alla sua coerenza alla liturgia del vespro mariano di Monteverdi?

Tab. 2 – C. MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine* (1610): *Duo seraphim*.

parte I a 2

Duo seraphim clamabant alter ad alterum:
sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.

parte II a 3

Tres sunt qui testimonium dant in coelo:
Pater, Verbum et Spiritus Sanctus;
et hi tres unum sunt.
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.

[16] Cfr. J. ARMSTRONG, *The "Antiphonae, seu sacrae cantiones" (1613) of Giovanni Francesco Anerio: A Liturgical Study*, «Analecta musicologica», XIV, 1974, pp. 89-150.

[17] «Zwischen einen iedwetern psalm ein sonata oder Motetten gemacht» (lettera dell'11 ottobre); «zwischen jedweter psalm ein Motetten oder Sonata gemacht» (lettera del 13 dicembre). Le lettere sono state pubblicate in D. STEVENS, *Monteverdiana 1993*, «Early Music», XXI, 1993, pp. 565-574: 571-573, e segnalate in J. WHENHAM, *Monteverdi: "Vespers" (1610)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 20. Alcuni estratti erano già stati inclusi, in traduzione inglese, in J. H. MOORE, *Vespers at St. Marks: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, I, Ann Arbor, UMI, 1981, p. 152.

Se affrontiamo i mottetti di Monteverdi dal punto di vista complessivo del quale ho parlato, possiamo capire facilmente la funzione del *Duo seraphim* non solo nella sequenza dei cinque *sacri concentus*, ma anche all'interno del *Vespro della Beata Vergine*. Prima di tutto, i testi riferiti alla Trinità sono quelli più presenti in tutti i vespri della Vergine e in qualsiasi celebrazione vesperale durante l'anno: l'invitatorio *Domine ad adiuvandum*, i salmi e i *Magnificat* concludono con la dossologia minore in cui il compimento del *Verbum*, come predetto da Isaia e altri profeti nel Vecchio Testamento, è nominato come il *Filio* nel Nuovo Testamento. Allo stesso modo, l'inno *Ave, maris stella*, comune a tante feste mariane, nel verso finale onora la Trinità, e la Trinità è menzionata nelle letture dei Vangeli e negli inni di numerose feste dedicate a Maria. Nella messa, la Trinità è fondamentale nel Gloria e nel Credo. Abbiamo visto che una parola o una frase dei Vangeli e delle epistole così come una parte della festa può ispirare un mottetto con un testo che spiega o approfondisce il significato spirituale di quel giorno. Dunque, il riferimento alla Trinità, invece di far risultare poco coerente la presenza del *Duo seraphim* all'interno dei vespri mariani, lo rende assolutamente adatto al contesto.

Questa, però, rappresenta però solo la metà del ragionamento: il *Duo seraphim* è direttamente associato alla figura di Maria, in quanto connesso con il suo fondamentale ruolo nel cosmo divino. La prima parte del mottetto è tratta dall'Antico Testamento (*Is.* 6, 3), dove due serafini proclamano l'uno all'altro: «Santo, santo, santo il Signore degli eserciti! Tutta la terra è piena della sua gloria». L'ultima frase intreccia le due voci in un passo d'imitazione di grande virtuosismo, recando una sonorità viva a questa gloria. Più avanti nel testo di Isaia i riferimenti al «servo del Dio» sono stati interpretati, nell'esegesi cattolica, come preannuncio e compimento del Verbo divino in Gesù Cristo. La seconda parte del mottetto rende esplicito questo concetto, nominando *Pater, Verbum et Spiritum Sanctum* e proclamando «et hi tres unum sunt», dichiarando così il nuovo patto rivelato nel Vangelo, testimoniata nella prima lettera dell'apostolo Giovanni. Monteverdi ripete poi il testo d'Isaia a partire da «Sanctus, Sanctus, Sanctus», ribadendo la gloria del Dio alla luce di questa nuova alleanza, cantata con gli stessi ingredienti musicali ascoltati in precedenza, ma amplificata nelle tre voci della Trinità con ancor più glorioso virtuosismo.

Il tramite del passaggio dalla antica alla nuova alleanza è Maria. È lei che porta a compimento la Parola di Dio per dare vita al Figlio attraverso lo Spirito Santo. Quindi, anche se Maria non è nominata nel testo del *Duo seraphim*, è lei che effettua il passaggio dall'antica alleanza (prima parte del mottetto) alla nuova (seconda parte). Questa è la ragione per cui le feste mariane sono celebrate con grande solennità, come avviene nel *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi. Sono documentate celebrazioni sontuose a Bergamo in S. Maria Maggiore, a Roma e in tante altre chiese, anche dedicate ad altri santi. Dunque, il testo del *Duo seraphim* rappresenta il fulcro sul quale si basa il fondamento logico delle feste della Vergine, e giustifica la posizione centrale del mottetto nel vespro di Monteverdi e le fioriture vocali più elaborate rispetto a tutta l'opera. In questo senso, il *Duo seraphim* costituisce la riflessione più importante su Maria nell'intera raccolta. Inoltre, si collega strettamente al dialogo tratto dal Vangelo di Luca (11, 27-28), contenuto nel mottetto di Nicolas Gombert su cui si fonda la *Missa in illo tempore* contenuta nella stessa raccolta: una testimone al passaggio di Cristo proclama «"Beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti". At ille dixit: "Quinimmo beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud"».

Se mi è permesso riformulare quanto ho scritto all'inizio del mio contributo, direi che il *Duo seraphim*, con il testo che allude al mistero della Trinità ma anche al transito dall'antica alla nuova alleanza, si trova al centro teologico del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi (come affermò anni

fa Silke Leopold, ma senza fornire argomentazioni).[18] Il suo testo, il suo straordinario virtuosismo e la sua bellezza estetica si configurano non solo come aggiunta o sostituzione all'antifona liturgica, ma sono una coerente e importante glossa al significato dell'intera festa. Sono molto lieto che di recente Jonathan Wainwright si sia dichiarato convinto dell'interpretazione qui presentata.

JEFFREY KURTZMAN ha pubblicato libri, articoli ed edizioni su Monteverdi e la musica sacra del Cinquecento e del Seicento. Con Anne Schnoebelen ha pubblicato *online* il *Catalogue of Motets, Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770* (https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/). È *general editor* degli «Opera omnia» di Alessandro Grandi pubblicati dall'American Institute of Musicology, e di un'antologia di musica strumentale italiana nella collana «Web Library of Seventeenth-century Music» (sscm-wlscm.org).

JEFFREY KURTZMAN has published books, articles, and editions on Monteverd and sacred music of the 16th and 17th centuries. Together with Anne Schnoebelen, he has published *A Catalogue of Motets, Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770* online (https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/). He is general editor of the «Opera Omnia» of Alessandri Grandi published by the American Institute of Musicology, and an anthology of Italian instrumental music in the series «Web Library of Seventeenth-Century Music» (sscm-wlscm.org).

[18] Cfr. S. LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1982, p. 175: «*Duo seraphim* ist nicht nur das theologische, sondern auch das virtuose Herzstück der Marienvesper».

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8472

DANIELE SABAINO*
Università di Pavia-Cremona

IL MOTTETTO 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

Copyright © 2025 Daniele Sabaino
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

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 àmbito 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 rito[2] 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 àmbiti 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 Liturgiegeschicthe: Bericht und Besinnung*, Bonn, Peter-Henstein, 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 II[11] –, 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 solemnis 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, frammista 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 exsecutionem 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 cultuali 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 àmbito 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 cultuale.[17]

5. La medesima situazione che caratterizza il repertorio polifonico della grande stagione rinascimentale pare osservarsi, al principio del Seicento, anche nell'àmbito 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. Cazzati*, 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	*Expurgate vetus fermentum*	Resp. 2 in Feria 6 post Pascha, ℟ [CAO 6699]	
1602/2	*Cantabo Domino in vita mea*		*Ps.* 103, 33-34
1602/3	*Si bona suscepimus*	Dom. 1. Septembris, Resp. 1, ℟ [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, *Disimbodied 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 divote" 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 marciana 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 ricreatione" (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'interezza 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	*Ego sum pauper et dolens*		*Ps.* 68, 30-31
1602/5	*Exultate Deo adiutori nostro*		*Ps.* 80, 2-4
1602/6	*Confitebor tibi, Domine Deus*	Feria 6 post Dom. 2 post Epiphaniam, Resp. 1 [CAO 6317]	
1602/7	*Illumina oculos meos*		*Ps.* 12, 4b-6
1602/8	*Non turbetur cor vestrum*	in Ascensione Domini, Resp. 5, ℟ [non in CAO]	
1602/9	*Caeli enarrant gloriam Dei*		*Ps.* 18, 2-5
1602/10	*O Domine Iesu Christe, pastor bone*	*nessuna corrispondenza*	
1614/1	*Domine, ne in furore tuo arguas me*		*Ps.* 37, 2-3
1614/2	*Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me*		*Ps.* 29, 2-5
1614/3	*Sanctissima Maria, sis advocata me*	*nessuna corrispondenza*	
1614/4	*Ierusalem, plantabis vineam in montibus tuis*	Dom. 2. Adventus, Resp. 6, ℟-℣ [CAO 7033]	
1614/5	*Apparuit benignitas et humanitas Salvatoris nostri*		*Ep. Tit.* 3, 4-5a
1614/6	*Ecce quam bonum et quam iucundum*		*Ps.* 132
1614/7	*Agimus tibi gratias*	*nessuna corrispondenza*	
1614/8	*O salutaris hostia*	Hymn. *Verbum supernum prodiens*, str. 5-6	
1614/9	*Viri Galilaei, quid statis aspicientes in caelum?*	cfr. in Ascensione Domini, Intr	
1614/10	*Beatus vir, qui inventus est sine macula*		*Eccl.* 31, 8-9
1614/11	*Iam non dicam vos servos*	Feria 2. post Dom. Pentecostes, Resp. 1, ℟ [CAO 7.30]	
1614/12	*Regnum mundi et omnem ornatum saeculi*	Commune nec Virg. nec Mart., Resp. 8, ℟-℣ [CAO 75249]	
1614/13	*Cantate Domino canticum novum*		*Ps.* 93, 1b-3
1614/14	*Suavissime Iesu, splendor aeterni Patris*	*nessuna corrispondenza*	
1614/15	*Ave, Maria*	antifona mariana	
1614/16	*Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me?*		*Ps.* 3
1614/17	*Nocte surgentes vigilemus omnes*	inno di epoca carolingia [AH 51,26]	
1614/18	*Audi, Domine, hymnum et orationem*	Feria 2. post Dom. 3. post Pentecosten, Resp. 3, ℟-℣	
1614/19	*O Domine Iesu Christe, adoro te*	*nessuna corrispondenza*	
1614/20	*Coenantibus illis, accepit Iesum panem*	in Festo Corporis Christi, Resp. 4, ℟-℣ [non in CAO]	
1614/21	*Christus resurgens ex mortuis iam non moritur*	Sabbato in Albis, Resp. 1, ℟ e prima parte ℣ [non in CAO]	
1614/22	*Salve, regina*	antifona mariana	
1614/23	*Dixit angelus ad Iacob*	Dom. 2 Quadragesimae, resp. 7, ℟-℣ [CAO 6465]	
1614/24	*O stupor et gaudium*	in festo s. Francisci Assisiensis, I vesp., Ant. 3	
1614/25	*O gloriosa Domina*	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 rinviano ad altre

parti dell'ufficio (uno, *O stupor et gaudium*, a un'antifona dei vespri 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 fuoco[25] – 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;
ignea 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 Hymnem des 5.-11. Jahrhunderts und die Irisch-Keltuche Hymnodie*, a cura di C. Blume, Leipzig, Reisland, 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 Signore[30] e godono di una tradizione che, per il secondo testo, affonda le radici sino all'intonazione di Josquin nei *MottettiB*,[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 *Apparuit benignitas*
	1614/13 *Cantate Domino*
Pasqua	1614/21 *Christus resurgens ex mortuis*
	1602/1 *Expurgate vetus fermentum*
Ascensione	1602/8 *Non turbetur cor vestrum*
	1602/9 *Caeli enarrant gloriam Dei*
	1614/9 *Viri Galilaei*
	1614/11 *Iam non dicam vos servos*
san Francesco	1614/24 *O stupor et gaudium*
	mottetti "caratteristici"
Avvento	1614/4 *Ierusalem, plantabis vineam*
Quaresima	1614/23 *Dixit angelus ad Iacob*
B. V. Maria	1614/3 *Sanctissima Maria*
	1614/15 *Ave, Maria*

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 iustifica, 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* (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 1503[1]), cc. 2*v*-6*r*, *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 *Salve, regina*
	1614/25 *O gloriosa Domina*
santi	1614/10 *Beatus vir*
	1614/12 *Regnum mundi*
	mottetti "comuni"
Passione	1602/7 *Illumina oculos meos*
	1602/10 *O Domine Iesu Christe, pastor bone*
	1614/14 *Suavissime Iesu*
	1614/19 *O Domine Iesu Christe, adoro te*
ss. Sacramento	1614/8 *O salutaris hostia*
	1614/20 *Coenantibus illis*
feste solenni	1602/5 *Exultate Deo adiutori nostro*
defunti	1602/3 *Si bona suscepimus*
	mottetti "polivalenti"
	1602/2 *Cantabo Domino in vita mea*
	1602/4 *Ego sum pauper et dolens*
	1602/6 *Confitebor tibi, Domine Deus*
	1614/1 *Domine, ne in furore tuo*
	1614/2 *Exaltabo te, Domine*
	1614/6 *Ecce quam bonum*
	1614/7 *Agimus tibi gratias*
	1614/16 *Domine, quid multiplicati sunt*
	1614/17 *Nocte surgentes*
	1614/18 *Audi, Domine*

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 litaniis 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 Ferdinandaeus in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili, et divina, ludunt 1, 2, 3, 4, 5 vocum*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615 (1615[13]; 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 àmbito 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, iubilate 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 (1618[4]; 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 (1625[2]; 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 impassibile‹m› resurrexisse,
sis consolatrix animae meae.

Quaerite Dominum dum inveniri potest; invocate 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 concenti 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; *Scielta 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 (1645[3]; 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, *Acclamationi divote 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 (1670[1]; 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 iubilate,
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 avventurosità 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'apoftegma, 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 Grignion 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 composizione analoghe:

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

Salve, tremendum cunctis maiestatibus caput Domini nostri Iesu Christi,
pro nobis spinis coronatus, et arundine percussum;
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 pauperculae 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 secura, 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 postridentina 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 postridentina, 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 (1692[1]; 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 quatro 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, *Disimbodied Voices* cit. e di KENDRICK, *Celestial Sirens* cit.

amor care, reducis me.
O vos chori ardentes, ex vestro amante pectore ad me volet fax,
ex inflammato corde currat amoris incendium;
ah, si magis arderem in amore, quantum gauderem.
Mea flammas 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 saepe poenando
vel multum amando
cor meum delirat,
excusa tu me;
da flammas, ardores,
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 offizii 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 offizii 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), 2ª 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, Cinisello 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.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8473

GALLIANO CILIBERTI*
Conservatorio di musica "N. Rota", Monopoli

"CANTARE IL VANGELO". L'IMPIEGO LITURGICO DEI DIALOGHI IN LATINO NELLA ROMA DEL SEICENTO

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

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

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

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

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

* ✉ ciliberti.galliano@gmail.com

Copyright © 2025 Galliano Ciliberti
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

verso l'ascoltatore. Naturalmente l'intersezione sinestesica tra udito e vista costituiva il modo più arduo per coinvolgere la massa di devoti, rispetto magari a forme più semplici ma maggiormente partecipative praticate nei paesi protestanti come i corali. L'obiettivo finale, ovvero quello di cercare di fornire attraverso la musica «una soluzione al problema della salvezza dell'uomo visto per la prima volta come individuo»,[14] risultava concettualmente simile nei due schieramenti, ma ne era molto diversa la risposta. Perciò la declamazione nei dialoghi di Marazzoli,[15] l'omoritmia policorale in quelli di Ugolini,[16] l'elaborazione delle parti nonché il loro movimento all'interno dei cori in Sacchi[17] e in Domenico Mazzocchi, gli *ensembles* strofici in Graziani[18] rappresentavano quegli espedienti tecnici funzionali non solo a esperienze compositive e stilistiche precipue della cosiddetta "scuola romana" (mai fisse e sempre in trasformazione durante tutto il Seicento), ma rispondevano anche a quell'«ut verba intelligerentur», concetto-base ideologico quanto estremamente generico sul piano della normativa pratica, degli indirizzi controriformistici.[19]

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[23] Cfr. A. ANTONELLI, *Adiuro vos* («a 2, Basso e Soprano. Dialogo»), nelle *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum, binis, ternis quaternisque vocibus concinendae a Fabio Constantino […] collectae, liber primus, opus tertium*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1616 (RISM B/I 1616[1]); stampa descritta in FRANCHI, *Annali* cit., pp. 232-234. Cfr. anche ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio* cit., pp. 247-248; SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 14); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 52.

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

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

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

1627[29]), Romano Micheli (1625),[30] Tullio Cima (1625),[31] Giovanni Battista Stefanini (1626),[32] Francesco Antonelli (1629)[33] e Antonio Molli (1638).[34] E i passi evangelici (cinque da Luca, tre da

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

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

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

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

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

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

[33] Cfr. F. ANTONELLI, *Ascendo ad Patrem* («Dialogo a due Soprani»), nella *Missa ac sacrarum cantionum binis, ternis et quaternis vocibus a trino fratrum germanorum Abundii, Francisci & Angeli Antonelliorum ingenio compositarum, liber quartus*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629 (RISM B/I 1629[6]); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 626-628.

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

I testi evangelici di quattro dialoghi ebbero una notevole diffusione nell'Italia del Seicento: le tentazioni vennero musicate da Ignazio Donati nel 1618;[36] la parabola del padre misericordioso o del figliol prodigo fu messa in musica da Domenico Massenzio nel 1612[37] e da Domenico Mazzocchi nel 1664;[38] il colloquio con la samaritana da Marco Marazzoli (*post* 1651);[39] il dialogo dell'annunciazione ebbe una notevole fortuna e fu composto da Salvatore Sacchi (1607),[40] Severo Bonini (1609),[41] Alessandro Grandi (1610)[42] e Giovanni Francesco Anerio (1619);[43] la parabola del grande banchetto risulta musicata da Tullio Cima nel 1625[44] e da Lorenzo Ratti nel 1628 (ma trattasi di una versione a 8 voci dello stesso brano a 10 voci dello zio Ugolini).[45]

---

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

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

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

[37] Cfr. qui la nota 22.

[38] Cfr. qui la nota 13.

[39] Cfr. qui la nota 15.

[40] Cfr. qui la nota 17.

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

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

[43] Cfr. qui la nota 27.

[44] Cfr. qui la nota 31.

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

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

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

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

Questa chiara ubicazione consente di identificare con precisione il periodo liturgico in cui molti dialoghi – come quelli di Massenzio,[50] Ratti,[51] Graziani,[52] Marazzoli,[53] Domenico Mazzocchi[54] – furono eseguiti. In alcuni casi, ulteriori elementi significativi per la datazione delle fonti consentono di determinare anche il giorno esatto della loro esecuzione, come per i dialoghi di

---

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

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

[47] *Ivi*, p. 273.

[48] *Ivi*, p. 269.

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

[50] *Quanti mercenarii*, Sabbato post dominicam II in quadragesima.

[51] *Homo quidam*, Sabbato post dominicam II in quadragesima.

[52] *Homo quidam*, Sabbato post dominicam II in quadragesima.

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

[54] *Homo quidam*, Sabbato post dominicam II in quadragesima.

Ugolini concepiti per la basilica di S. Pietro[55] o per quelli uditi da Maugars nell'oratorio del SS. Crocifisso.[56]

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

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

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

---

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

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

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

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

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

traendo lemmi nel rispetto, per quanto possibile, dei vocaboli presenti nel testo liturgico origianario. Una comparazione tra i testi utilizzati da diversi compositori, e che ebbero maggiore diffusione, mostra quanto la tensione morale del messaggio neotestamentario, che costituisce anche la forza intrinseca della musica, venga flessa per appagare una devozionalità desiderosa di risposte e di precetti spirituali utili per le urgenze della vita quotidiana. Nel dialogo del figliol prodigo, per esempio, è molto interessante la maniera di elaborare la struttura del Vangelo realizzata nei componimenti di Graziani e di Charpentier[60] in cui molti passi-chiave originari vengono preservati (e in ciò i due componimenti trovano congruenza con quelli di Massenzio, Ugolini e Mazzocchi), ma dove il testo neotestamentario risulta sottoposto nel suo insieme a un processo di ampliamento tipicamente didascalico perché intento a esporre con maggior vigore la spiritualità del racconto quale cammino verso la perfezione. Ambedue i musicisti hanno lavorato in istituzioni ecclesiastiche governate dai Gesuiti, ed è quindi comprensibile la loro vicinanza a quella sensibilità spirituale tutta protesa a insistere sui valori educativi della pietà e della devozione. Questo processo di amplificazione del testo originario decreta però anche il definitivo tramonto del dialogo e la sua trasformazione definitiva in oratorio, forma pensata per un pubblico insaziabile di *exempla* utili per sopportare la dura esistenza quotidiana nonché sostentato e appagato solo dalla meditazione taumaturgica sulle virtù mistiche.

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

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

---

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

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

[62] Cfr. qui la nota 58.

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

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

[65] *Ivi*, p. 276.

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

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

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8474

MARIATERESA DELLABORRA*
Conservatorio di musica "G. Verdi", Milano

DALLA PARTE DEL TEORICO: STILI E TRADIZIONI MUSICALI A CONFRONTO

RIASSUNTO – Tra il 1600 e il 1799 sono oltre 850 i trattati musicali, di cui circa 400 dedicati alla musica sacra. Essi trattano temi come l'insegnamento del canto, le regole compositive e il ruolo liturgico della musica. Nel Settecento, si osserva un'attenzione costante alla corretta pratica liturgica e alla trasmissione del repertorio, spesso idealizzando un passato rigoroso. Trattati come quelli di Magri, Vallara, Illuminato da Torino, Capalti, Riccati, Zulatti e altri mostrano approcci diversi: da posizioni conservatrici a tentativi di semplificare la teoria; alcuni, come Riccati, adottano linguaggi più moderni e un approccio nuovo alla disciplina. Nonostante la varietà, emerge un panorama omogeneo, con esigenze simili in diverse città italiane.

PAROLE-CHIAVE: canto; teoria musicale; prassi esecutiva; armonia

From the Theoretician's Side: Comparing Musical Styles and Traditions

ABSTRACT – Between 1600 and 1799, there were more than 850 musical treatises, approximately 400 of which were devoted to sacred music. They address topics such as teaching singing, compositional rules, and the liturgical role of music. In the 18th century, there was a continuous focus on proper liturgical practice and the transmission of repertoire, often idealizing a rigorous past. Treatises such as those by Magri, Vallara, Illuminato da Torino, Capalti, Riccati, Zulatti and others show different approaches: from conservative positions to attempts to simplify theory; some, like Riccati, adopted more modern languages and a fresh approach to the discipline. Despite this variety, what takes shape is homogeneous landscape showing similar needs in different Italian cities.

KEYWORDS: singing; music theory; performance practice; harmony

* ✉ mariateresadellaborra@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-6052-141X

Copyright © 2025 Mariateresa Dellaborra
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Dalla trattatistica fiorita tra il 1600 e il 1799 sono oltre 850 i trattati che affrontano le questioni più disparate: dall'estetica alla teoria musicale, dalla composizione alla realizzazione del basso continuo, dalla prassi esecutiva all'organologia. Tra questi, stando a una prima ricognizione, quasi 400 sono espressamente concentrati sulla musica sacra, che approcciano da prospettive molto diverse e di cui trattano molteplici aspetti quali, per esempio, la modalità di insegnamento e apprendimento del canto, i precetti compositivi, il gusto e le caratteristiche proprie del repertorio liturgico, i principii pratici a uso dei cantori, le speculazioni sulle antiche liturgie.[1]

Si intende qui mostrare un piccolo squarcio delle tematiche affrontate in questo panorama vastissimo, soffermandosi solo su quelle che paiono più interessanti e relate al tema generale, evidenziando in particolare quegli argomenti più inconsueti o quegli elementi meno battuti e dunque peculiari. Considerata la messe di testi sia a stampa sia manoscritti censiti, l'attenzione si concentrerà sul Settecento.[2]

Ecco l'elenco completo dei testi all'interno dei quali si sono trascelti quelli esaminati:

Tab. 1 – Elenco dei trattati settecenteschi che discutono di musica sacra e che si sono esaminati ai fini del presente lavoro (in calce alla tabella sono indicati i manoscritti per i quali non è disponibile la datazione, con l'indicazione della metà del secolo di riferimento).

anno	AUTORE, *Titolo*, dati editoriali, ovvero natura del documento con relativa collocazione
1700	F. M. VALLARA, *Primizie di canto fermo*, Modena, Antonio Capponi
1701	FRA G. RUFFA, *Introduttorio musicale per ben approfittarsi nel canto figurato, con regole utili a' principianti, comodo e dilettevole a' professori che insegnano. Quarta opera*, Napoli, Novello De Bonis
1702	C. CAPRANICA, *Brevis et accurata totius musicae notitia (quam Caesar Capranica anno 1591, Romae in paradigmate efformavit: anno vero 1700. Panormi a quodam authore variis mendis typis deprompta; quamque S. T. D.) d. Vincentius Navarra […] emendate in lucem editit*, Palermo, Domenico Cortese
1702	D. SCORPIONE, *Istruzioni corali non meno utili che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano […] Opera settima*, Benevento, Stamperia arcivescovile
1703	G. CHITI, *Compendio*, ms, I-Rli, Musica C 9
1703	D. MAGRI, *Notizia de' vocaboli ecclesiastici, con la dichiarazione delle cerimonie & origine delli riti sacri, voci barbare e frasi usate da' santi padri, concili e scrittori ecclesiastici […] sesta impressione*, Venezia, Paolo Baglioni, 1703

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Ac = Assisi, Biblioteca Comunale, Fondo antico; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-LUi = Lugo, Biblioteca dell'Istituto musicale pareggiato "G. e L. Malerbi"; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella"; I-Nn = Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"; I-Pca = Padova, Biblioteca Antoniana; I-Rli = Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana; I-Rn = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

[1] Per una visione circa la produzione trattatistica italiana fiorita tra i secoli XIV e XVIII, si consulti www.itmi.it.

[2] I testi sono indicati in ordine cronologico. I trattati anonimi sono elencati sulla base del titolo. Dei manoscritti si indica la biblioteca di riferimento e la relativa segnatura, quando nota. In generale, nel caso di testi a stampa si fa riferimento solo alla prima edizione coll'eccezione di ristampe rivedute e ampliate che presentino dati oggettivamente diversificati dalla versione originaria.

1707	F. M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi
1708	R. M. BRUGNOLI, *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo*, Bologna, per li Peri all'Insegna dell'angelo custode
1711	A. ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*, Roma, Antonio de' Rossi
1713	G. CHITI, *Ad maiorem Dei gloriam, die XXIX mensis iunii ann. S. MDCCXIII. Hieronymus Chiti Carletti presbiter senensis scribebat Romae, et ex Musurgiae vigliis haec pretiosa collecta Petri Aloysii Praenestini, aliorumque principum musicae scientiae, in hoc libello propizia manu exaravit*, ms, I-Bc, G.7
1713	D. CASIGNOLI, *Regole di canto fermo*, ms autogr., I-Bc, F.88
1715	F. S. SANTORO, *Scola di canto fermo, nella quale s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e componere, non meno utile che necessaria ad ogni ecclesiastico*, Napoli, Novello De Bonis
1717	ANSELMO DA GRECCIO, *Regole di canto fermo*, ms, I-Ac, mss n. 592/1
1719	O. ALESSANDRI, *Modo facilissimo per imparare a cantare e conoscere le regole del canto fermo […] copiato ed accresciuto in qualche parte da don Girolamo Chiti per suo divertimento nelle vacanze autunnali del 1744*, ms, I-Bc, I.46
1721	F. M. VALLARA, *Teorico-prattico del canto gregoriano*, Parma, Giuseppe Rosati
1722	G. FEDELI, *Principii di canto fermo*, Cremona, Marc'Antonio Dal Re
1724	D. A. CASELLI, *Il canto fermo in pratica per uso di qualsivoglia sorte di religiosi e religiose che bramano con un metodo facilissimo e breve imparare il canto gregoriano per il buon concerto e regolamento de' cori*, Roma, Caterina Chracas
1724	F. M. VALLARA, *Primizie di canto fermo […] ristampate, corrette e ridotte in miglior forma da lo stesso autore, con altre addizioni di necessità a chi professa e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*, Parma, Giuseppe Rosati
1726	M. COFERATI, *Scolare addottrinato nelle regole più necessarie a sapersi del canto fermo, estratte dal "Cantore addottrinato" […] Opera data in luce da Jacopo Antonio Mariottini sacerdote fiorentino, con nuova aggiunta e correzione. Sesta impressione*, Firenze, Bernardo Paperini
ca. 1730	G. F. BECATTELLI, *Instruzione dell'organo*, ms, I-Bc, F.8
1732	C. A. PORTA FERRARI, *Il canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, Modena, Bartolomeo Soliani
1733	*Regole di canto fermo, compendio*, ms, I-Nn, 54.3.25
1733	F. A. VALLOTTI, *Trattato de' tuoni modali sì ecclesiastici e corali, che musicali e armoniali*, ms autogr., I-Pca, A.VI.0541
1736	*Compendium regularum generalium cantus ecclesiastici regularis seu plani. Pro instructione novitorum secundum usum ff. Ordinis praedicatorum*, Roma, Geronimo Mainardi
1736	F. VITARINI, *Regole e principii del canto fermo*, Urbino, stamperia della Venerabile Cappella del ss. Sagramento per Girolamo Mainardi
1745-46	G. CHITI, *Principii e regole più necessarie per il canto gregoriano, divisi in due trattati e suoi capitoli*, ms autogr., I-Bc, G.3
1756	D. M. MANNI, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico. Ragionamento*, Firenze, Giovanni Battista Stecchi
1757	G. FEDELI, *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*, Cremona, Pietro Ricchini
1759	G. D. TRITTO, *Libro di canto fermo*, ms autogr., I-Nc, Rari 2.5.25(4)
1761	S. T. BENDINI, *Cantore brevemente istruito nel canto fermo e l'organista nel rispondere al coro*, Firenze, Francesco Moücke

1761	G. SANTARELLI, *Informazione*, Roma, stamperia del Komarek
1779	F. A. VALLOTTI, *Della scienza teorica e pratica della moderna musica libro primo*, Padova, Stamperia del Seminario appresso Giovanni Manfrè
1788	L. V. BELLI, *Dissertazione sopra li preggi del canto gregoriano e la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente pratticarlo ed in esso ancora comporre. Opera diretta alli signori chierici del V. Seminario vescovile tuscolano*, Frascati, nella stamperia del Seminario
1788	I. D. FOGLIETTI, *Il cantore ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il canto fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella ed ampliate*, Pinerolo, Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto
18[1]	*Regole di canto fermo*, ms, I-Rn, MSS musicali
18[1]	*Del canto fermo*, ms, I-Bc, P.137
18[1]	*Avvertimenti per li otto toni nell'organo*, ms, I-Bc, P.124/13
18[2]	*Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.140/4
18[2]	*Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.140/2
18[2]	*Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.134/7
18[2]	*Modo di unir l'organo al coro*, ms, I-Bc, K.21
18[2]	*Intonazioni di canto fermo*, ms, I-Bc, P.134/12
18[2]	*Regole per accompagnare su l'organo*, ms, I-Bc, P.139/7
18[2]	*Trattato di canto fermo*, ms, I-Bc, H.74
18[2]	*Regola per il canto fermo*, ms, I-Bc, I.44
18[2]	*Cantore ecclesiastico*, ms, I-Bc, P.137
18[2]	G. MARTINI, *Regole per sonare sul cembalo o organo*, ms autogr., I-Bc, I.50
18[2]	*Regole per sonare organi*, ms, I-Bc, P.135
18[2]	*Nota de' toni pel canto fermo*, ms, I-Bc, P.138
18[2]	*Regola pel canto fermo*, ms, I-LUi
18[2]	*Regole pel canto fermo gregoriano*, ms, I-Bc, E.27
18[2]	*Regole per intonare li otto toni*, ms, I-Bc, K.80
18[2]	F. DE PULZONI, *Decisione di una difficultà vertente intorno alla musica corale*, ms, I-Bc, E.21

Va evidenziata innanzitutto la varia tipologia di titolazioni dalla quale discende la molteplicità di contenuti dei numerosi testi: semplici regole per imparare bene il canto partendo dai rudimenti della grammatica musicale, con o senza esempi di applicazione; testi che si limitano a spiegare solo i principii teorici senza esercizi esplicativi; dotte dissertazioni, spesso in latino, esclusivamente speculative sul concetto di consonanza e dissonanza; altri libri che, invece, spiegando le regole, si addentrano anche in riflessioni sul significato e sull'uso più confacente del canto, il suo ruolo e l'importanza nella liturgia e nella vita stessa del fedele, manuali di liturgia che tangenzialmente si occupano di aspetti musicali. Pur nell'eterogeneità del materiale, non potrà sfuggire come durante l'intero secolo XVIII si manifesti un costante interesse per la corretta pratica nell'àmbito della liturgia e la trasmissione del repertorio, reiterando precetti e principii e, in generale, commiserando lo stato presente della pratica musicale in confronto a un passato fulgido e più rigoroso, vissuto nel rispetto delle regole.

Nella *Notizia de' vocaboli ecclesiastici* di Domenico Magri, primo in esame perché cronologicamente più arretrato, almeno due lemmi possono interessare il nostro caso. Innanzitutto viene

specificato che *cantus* deve essere termine rigorosamente sacro, senza contaminazioni con parole e forme né profane né strumentali come le sinfonie:[3]

Il concilio tridentino raccomanda con parole molte pesanti il non permettere nelle chiese canti profani, oltre che alcuni autori gravissimi stimano esser peccato mortale il mescolar musiche profane ne' divini offizi […] Ma il male è passato tant'oltre in alcune città che pubblicamente nella messa et offici divini si cantano madrigali volgari con rossore di chi sente, il che accusa la crassa e supina negligenza de' prelati e la poca modestia et ignoranza delli religiosi, che permettono cose tali nelle loro chiese, nelle quali si cantano dialoghi e parole discordanti dall'offizio divino con replicate, indevote e tediose sinfonie. Questo viene espressamente vietato dal cerimoniale con le seguenti parole: «Cavendum autem ne sonus organi sit lascivus aut impudus, nec cum eo proferantur cantus qui ad officium quod agitur non spectent, ne dum profani aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia praeter ipsum organum addantur».

Il riferimento alla tradizione cinquecentesca, a testi autorevoli e strettamente legati al cerimoniale suffraga le affermazioni del teorico, che adduce, come ulteriore esempio, le scelte dei padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma che «mai permettono che nelli divini offici si cantino altre parole se non quelle delle antifone prescritte dalla Chiesa, escludendo ogni sorte di sinfonia con molto decoro et edificazione degli uditori». Inoltre papa Alessandro VII

con una speciale costituzione sotto gravissime pene ordinò alli maestri di cappella che nelle chiese non si cantassero dopo il salmo se non le antifone correnti con più di una sol voce. Il che si osserva rigorosamente in tutte le chiese di Roma. Doverebbono tutti li zelanti prelati ad esempio del Sommo Pastore con censure dar il bando dalle chiese alle ariette profane et alle villanelle mascherate sotto sembianza di salmi.

Il secondo termine su cui porre attenzione è *hoqueta* di antica memoria, che si concretizza nel cattivo uso dei moderni cantori di prediligere canti nuovi o di interrompere o inframmezzare il canto con *hoqueti* e, per così dire, quasi di profanarlo con discanti e mottetti, anziché riprodurlo nell'antica, solenne e severa modalità, determinata da andamenti lenti e valori larghi.[4]

Si fa menzione di questa "voce" nell'Estravagante di Giovanni vigesimo secondo ragionandosi della corruttela de' moderni cantori: «Notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant; adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant […]». Si deriva questo vocabolo dal nome francese *hoquet*, che significa singulto, per denotare il sospiro che fanno i cantori per posare et interrompere la voce.

Dalla *Scuola corale* di Vallara è utile apprendere la divisione della musica in «semplice […], o vero canto piano composto da san Gregorio, san Leone, sant'Ambrogio, sant'Ilario, don Guido», che consiste nella voce d'uno ovvero più cantori che cantano all'unisono, e la composta, che è il

[3] D. MAGRI, "voce" *cantus*, nella sua *Notizia de' vocaboli ecclesiastici, con la dichiarazione delle cerimonie & origine delli riti sacri, voci barbare e frasi usate da' santi padri, concili e scrittori ecclesiastici […] sesta impressione*, Venezia, Paolo Baglioni, 1703, pp. 86-88: 87-88.

[4] MAGRI, "voce" *hoqueta*, nella sua *Notizia de' vocaboli ecclesiastici* cit., pp. 229-230.

canto figurato «per esser composto di varie figure e consonanze».[5] Esso «nasce dall'armonia e concento di più voci differenti». Il testo è molto concentrato sulla spiegazione delle nozioni teoriche, ma non disdegna di fornire alcune prescrizioni per una corretta esecuzione del canto gregoriano nel rispetto della sua sacralità. Ben otto sono gli avvertimenti che dettaglia. Tra i più significativi per il nostro argomento appaiono questi:[6]

si lascino le gorge gutturali, mentre con la loro lentezza rendono tardo e stentato il canto. Si sfuggano i trilli e passaggi, per essere viziosi nel canto fermo ‹e› pratticati solamente nel canto figurato; mentre rendono vano il canto, divertiscono dalla divozione, dando allettamento all'orecchio, non allo spirito. Oltre che alterano il canto fermo, che tale si chiama per la fermezza e gravità che di sua natura tiene e vuole […] Non si contrapunteggi nel cantare la *Salve*, salmi e altri canti: e questo presento come primo precetto del canto fermo.

Illuminato da Torino fornisce invece un vero e proprio repertorio specifico per l'esecuzione dei brani durante la settimana santa, dopo aver precisato che ha diviso gli argomenti in due libri nettamente distinti per cercare di «render facile ciò che sembrava difficile»:[7]

Il primo colle lamentazioni e co' trattati in composizione adattata per coloro che professano *canto fratto*, quali sono parecchie altre religioni, e parechi [*sic*] cori così d'ecclesiastici, come di confraternite secolari; il secondo colle medesime lamentazioni e co' medesimi trattati in puro *canto gregoriano*, già praticato in molti cori, in particolare francescani.

Si evidenzia così una distinzione di opere a seconda dei contesti e degli ambienti culturali, con una predilezione per il mantenimento della tradizione antica da parte di alcuni Ordini più osservanti.

La struttura del *Canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, che Carlo Antonio Porta Ferrari, sacerdote bolognese, mansionario e musico nella Cattedrale di Ferrara e maestro di canto nel seminario, indirizza espressamente al vicario generale monsignor Clemente Righi, ricalca quella più ricorrente dei testi presi in esame.[8] A una parte generale, nella quale sono dichiarate le finalità della compilazione, fanno seguito gli argomenti: il modo di leggere le note, la divisione e la proprietà dei toni, il modo di riconoscerli nei vari brani. Lo scopo di Porta Ferrari è quello di scrivere semplicemente «un metodo non solo agevole e chiaro, ma adatto ancora alla capacità dei giovani studenti» assai più «di quel che farebbe un trattato sublime e profondo, intelligibile soltanto da' professori già provetti, e inutile affatto per coloro che vogliono ammaestrarsi sufficientemente nel canto».[9] Sottolinea di aver tralasciato volutamente di tracciare l'origine e la storia del canto, concentrandosi direttamente sulle sue caratteristiche e sul modo in cui deve essere eseguito, nonché

[5] F. M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707, p. 4.

[6] *Ivi*, pp. 138-139.

[7] ILLUMINATO DA TORINO, *Canto ecclesiastico facile della settimana santa*, Venezia, Giacomo Tomasini, 1729, *Benigno lettore*, p. [6].

[8] Cfr. C. A. PORTA FERRARI, *Il canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1732.

[9] *Ivi*, *Al lettore studente*, pp. VI-VIII: VI.

sul fine della sua istituzione: accrescere le lodi a Dio e nel contempo «eccitare l'animo nostro ad un ardente desiderio di quelle virtù e di que' beni de' quali si fa menzione negl'inni, ne' salmi ecc.».[10] La sua definizione di tono è comune agli altri trattati: «il tuono […] non è altro che una composizione, che in sé contiene un diapason, o sia ottava, cioè otto note, che in sé contengono o racchiudono cinque tuoni e due semituoni minori».[11] Ancora Giacomo Tritto nelle sue *Regole*[12] parlava di *diatessaron* e *diapente* per la formazione dell'ottava e le sue denominazioni sono condivise anche da Porta Ferrari che per descrivere l'intera gamma di suoni distingue un ordine grave, acuto e sovracuto.

Interessante e originale è invece la sua definizione di canto fermo:[13]

> un'armonia che nasce da una semplice ed uguale prolazione dimostrata con alcuni segni che si chiamano note o posizioni, le quali quantunque sieno con varie e diverse figure segnate, devonsi però sempre pronunziare con misura di tempo uguale; e ciò per distinguere il canto fermo dal canto fratto o misto, o figurato, i quali servonsi di diversità di tempo.

E altrettanto importante è il suo avvertimento circa il fatto che il canto

> richiede nella pronunzia delle voci una dimora di tempo che sia corrispondente al senso e all'affetto delle parole che si cantano, acciocché riesca divoto ed attrattivo, perché il fine principale del canto fermo usato nel coro è di onorare, riverire, lodare e ringraziare divotamente Iddio, […] e secondariamente di allettare ed eccitare gli uditori divoti a far lo stesso, affine che Dio Nostro Signore […] sia anche da tutti onorato e lodato.[14]

Poco prima aveva rimarcato che per l'intonazione è necessario adattarsi

> alle voci dell'organo allorché accada l'alternar col medesimo, come usasi nelle messe, negl'inni e ne' cantici, quando l'uffizio è di rito doppio. Per le messe non si può dar regola certa perché in diversi cori cantansi diversamente certe messe […] Per gl'inni si osservi che l'organo deve ripigliare la voce dove termina il coro nella prima strofa e nella stessa deve terminare, sonando sempre per la terza, dove udirà esser il canto del coro, e dalla finale dell'organo si regolerà il cantore per ripigliare la voce nel residuo dell'inno.[15]

Non mancano riferimenti ad altri brani della liturgia e ragguagli sulle modalità di esecuzione:[16]

---

[10] *Ivi*, p. VIII.

[11] *Ivi*, p. 34.

[12] G. D. TRITTO, *Libro di canto fermo*, 1759, c. 7*v*, *Regola per conoscere i tuoni.*

[13] PORTA FERRARI, *Canto fermo ecclesiastico*, p. 1.

[14] *Ivi*, p. 77.

[15] *Ivi*, pp. 72-73.

[16] *Ivi*, p. 73.

Pe' cantici, i quali devonsi sempre non solo nel primo versetto, ma anche in tutti gli altri cantare con tutta l'intonazione, s'osservi ch'essendo primo tuono, l'organo deve sempre sonare per Dsolre con terza minore, anche quando la finale dell'intuonazione termina in Fa di Ffaut.

In relazione a questo specifico aspetto, la sua posizione è diversa da quella presente in altri testi perché le sue spiegazioni riguardano il repertorio in generale e non si addentrano in minuziosi, al limite della pedanteria, esempi legati ai toni. Una riflessione che Porta Ferrari condivide con Giuseppe Santarelli è il riferimento alla eccessiva rapidità di esecuzione dei brani che accompagnano la liturgia, forse caratteristica ricorrente del clero di tutta Italia.[17] Santarelli, infatti, si riferisce agli ecclesiastici romani, mentre Porta Ferrari descrive la situazione in Ferrara.

Come tanti teorici, Domenico Maria Manni ricerca le origini del canto ecclesiastico e fantasiosamente le trova nella

melodia che gli spiriti angelici di continuo vanno facendo in cielo con riferire alternatamente lodi alla maestà dell'Altissimo, manifestata all'uman genere se non altro dalla vision d'Isaia, cui si fecero vedere i serafini vicendevolmente cantare davanti a Dio […] Musica «ars spectabilis et suavis, cuius sonus in coelo et in terra modulis praecipitur».[18]

Traccia quindi la storia del canto e del suo impiego all'interno della liturgia che andava definendosi nella Chiesa. Riferisce anche qualche informazione sul repertorio dei salmi che si cantavano alternatamente, facendo riferimento a sant'Agostino.[19] Scrive infatti: «Confessa di sé medesimo sant'Agostino che sul principio di sua conversione si sentiva maravigliosamente a devozione incitare da' dolci divoti canti ed inni della chiesa. E questi per avventura erano framischiati a' salmi».[20] Fa poi un paragone con la Chiesa alessandrina ammaestrata secondo la disciplina di san Marco evangelista, in cui dice, «com'è noto, cantandosi a vicenda, il salmeggiare era semplice e breve, e più rassomigliante al recitare che al cantare […] Laddove nella chiesa d'Oriente de' salmi e degl'inni si faceva un sonoro concento».[21] Mentre è noto che

la Chiesa di Roma instruisse nella salmodia la chiesa anglicana ed altre, e che non si attenesse del tutto alla semplicità e brevità del canto alessandrino pur ora rammentato, né totalmente al cantar sonoro orientale, ma con bel misto accoppiasse alla dolcezza dell'uno, dell'altro una risonante gravità.

E ben si dice che non si esercitava il canto per tutto in un modo medesimo, e l'autorità per ciò provare anche in poca distanza da Roma è chiara nelle parole di Paolino […] che il sopraddetto vescovo nella chiesa sua milanese [*scil.*, Ambrogio] andò introducendo delle novità nel bel divoto cantare, dando opera che le antifone e i salmi siccome gl'inni *secundum morem orientalium partium canerentur*.[22]

---

[17] Cfr. G. SANTARELLI, *Informazione*, Roma, stamperia del Komarek, 1761.

[18] D. M. MANNI, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico. Ragionamento*, Firenze, Giovanni Battista Stecchi, 1756, p. 6.

[19] *Ivi*, pp. 7-8. Il suo riferimento è ad Agnolo Ricasoli.

[20] *Ivi*, p. 9.

[21] *Ivi*, p. 10.

[22] *Ivi*, pp. 10-11.

Dunque la chiesa milanese si ispirava all'Oriente, mentre «all'affricana chiesa parve proprio il tirare più dalla maniera romana e alessandrina, che dall'oriente dall'orientale […] Sant'Efrem […] trovò il canto ecclesiastico» e san Gregorio Magno «fu il trovatore del canto ecclesiastico piano ed unisono».

Il percorso di Manni nella storia del canto della Chiesa alla ricerca delle figure più rappresentative incontra dapprima Guido d'Arezzo, che «trovò una nuova e più facile maniera di musica per l'ecclesiastico canto»,[23] poi incrocia «due chierici franzesi» che «dopo aver appreso in Roma il cantar che ivi usava, dovessero insegnarlo in Francia per propagarvelo»,[24] e giunge così a documentare «come prese piede il canto ecclesiastico che si ha di presente, il quale (accennasi di passaggio) da Girolamo Mei nostro accademico fiorentino è fatto rassomigliare alla profana musica nel suo principio».[25] Ricorda poi che «nelle antichissime chiese si frapponeva a' salmi qualunque laude o inno di qualsisia maniera di rime e di metri; con eccettuarne soltanto i componimenti d'eretici, che venivano ripudiati»[26] e sottolinea con sicurezza «che nelle ultime età si sono osservati nella Chiesa regolari, che hanno cangiato il lor canto in un tuono più che devoto; come tra gli altri i Cappuccini, i Carmelitani scalzi e i Teatini usano, e poc'anzi facevano gli Agostiniani scalzi».[27]

Come Porta Ferrari, anche don Giuseppe Fedeli è un maestro di coro – come si affretta a dichiarare sul frontespizio della sua opera – e anch'egli intende stendere un testo agile, di uso facile.[28] Parte dalla definizione di canto, lemma «equivoco essendoché ora significa l'arte che insegna a cantare; ora l'azione del cantare; ora il componimento che si canta», e fa seguire una spiegazione dettagliata delle tre tipologie, ognuna delle quali abbinata a una ben individuata personalità: «nel primo senso si diffinisce da monsignor Caramuele *ars bene concinendi*. Nel secondo dal Calepino *inflexio vocis*. Nel terzo dagli autori *combinatio vocum*, cioè una combinazione ordinata delle voci umane, la quale produca soave e dolce armonia all'orecchio».[29]

Quindi la materia è suddivisa in capitoli dedicati all'origine del canto, agli elementi fondamentali della notazione, ai tuoni o modi del canto fermo, per giungere alla pratica del solfeggiare partendo dalla mano di Guido aretino e concludendo con una serie di solfeggi stampati con grafica differente, su lastre di rame, a coronamento delle regole teoriche. La parte più interessante è la quarta, in cui vengono date le regole per ben cantare in coro il canto fermo. Fedeli prende avvio proprio dalla definizione di canto fermo, tale «perché fermar si dee la voce di tutti i cantanti sopra

---

[23] *Ivi*, p. 12. L'autore azzarda anche l'ipotetica famiglia di Guido (Donati) e individua anche una data (il 1022) nella quale l'autore si interessò di canto. Per un approfondimento sulla considerazione e sul ruolo di Guido nei trattati settecenteschi, cfr. M. DELLABORRA, *«Disce manum tantum, si vis bene discere cantum»: presenze di Guido Monaco nella trattatistica italiana tra XVIII e XIX secolo*, «Polifonie», II, 2014, pp. 13-21.

[24] MANNI, *Della disciplina*, p. 14.

[25] *Ivi*, p. 16.

[26] *Ivi*, p. 18.

[27] *Ivi*, pp. 21-22.

[28] Cfr. G. FEDELI, *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*, Cremona, Pietro Ricchini, 1757. L'opera è dedicata al vescovo di Cremona monsignor Ignazio Maria Fraganeschi, e Fedeli si dichiara «canonico nell'insigne collegiata di Sant'Agata di detta città».

[29] *Ivi*, p. 1.

la medesima nota in un medesimo tempo; […] e con voci eguali ed unisone».[30] Quindi dà istruzione ai coristi per intonare il canto e come condurlo nel caso l'intonazione risultasse troppo alta o grave rispetto alle possibilità esecutive,[31] e ancora prende in esame varie forme ed elementi specifici: i salmi, le cadenze mediane e le parole ebree (Syon, David, Israel, Jacob, Hierusalem) «che si cantano con voce ascendente, come insegna il direttorio romano»;[32] dà istruzioni su modo di cantare alternativamente con l'organo, secondo un uso antichissimo nella Chiesa; cantare le orazioni in tono festivo e feriale; cantare le assoluzioni, le benedizioni, il Vangelo, le lezioni delle omelie nei mattutini; cantare l'epistola e il Vangelo della messa cantata; la lezione delle feste mobili e il martirologio nella vigilia del Natale e, infine, il canto del *Passio* con tre diaconi, uno dei quali fa il testo, l'altro il Cristo e l'altro la «turba, la quale in alcuni luoghi si suol fare anco dalla musica».[33] Infine spiega le intonazioni nei vari modi di ognuno.

Altrettanto pratico e interessato al repertorio è Santarelli, che riprende il concetto dell'equilibrio delle voci nel coro, ricordando che

> nello stile osservato, o sia alla Palestrina, ogni classe di voci ha un eguale interesse nella cantilena, o sia soggetto: tuttavia io non sono persuaso che dall'uguaglianza del numero delle voci in ogni classe risulti quell'equilibrio d'armonia che tanto si decanta, e dubito fortemente che il dare otto contralti, otto tenori ed otto bassi contro otte [*sic*!] soprani incontri quel medesimo inconveniente che ognuno rileverebbe in un'orchestra dove si udissero porre per esempio otto viole, otto violoncelli (impiegandosi questi come tenori) ed otto violoni contro otto violini.[34]

E per suffragare questa sua affermazione rimanda all'opinione di dotti teorici come Rameau, Tartini e Rousseau.

Propone pertanto un piano di riforma delle regole relative all'assunzione dei coristi, che risalivano al tempo di Sisto V, secondo cui i cantori non avrebbero dovuto superare il numero di 21, assunti dopo aver superato regolare concorso e remunerati in modo adeguato sia i titolari sia i soprannumerari, eventualmente necessari.[35] In tal modo si

> farebbe sì che non avrebbero più gl'un, e gl'altri necessità di andar tutto il giorno girandolando, dirò così, per le musiche della città, contro lo spirito delle nostre sante ed antiche costituzioni […] e rovinarsi per tal via la voce, come vediamo purtroppo farsi da alcuni col cantare di continuo fuori della cappella una musica fratta e diminuita, e diametralmente opposta a quello stile maestoso e devoto che noi professiamo *ex officio*.[36]

Si potrebbero di conseguenza

---

[30] *Ivi*, p. 46.

[31] Cfr. *ivi*, p. 47.

[32] *Ivi*, p. 48.

[33] *Ivi*, p. 52. Tutti gli argomenti precedenti sono spiegati a pp. 48-51.

[34] SANTARELLI, *Informazione*, p. VII.

[35] *Ivi*, pp. VIII-IX.

[36] *Ivi*, p. IX. Nella stessa pagina è riportato anche il passo che segue.

rimettere in piedi le ormai affatto perdute scuole del nostro canto, qual perdita è purtroppo una delle primarie cagioni della decadenza della Pontificia cappella; e conferirebbe moltissimo anche a sottrarre dall'ultimo imminente naufragio quella pietra preziosa e rara chiamata *stile*, tanto e con tanta raggione raccomandato dal cap. XLII delle predette nostre sante costituzioni, come quello da cui le nostre melodie ricevono il maggior loro risalto; quello che non si può insegnare o trasmettere se non coll'esempio della viva voce, e quello finalmente per la di cui mancanza, il tanto celebre *Miserere* di Gregorio Allegri, quantunque cantato da musici soavissimi, fece alla corte di Vienna in tempo dell'invittissimo ed augustissimo Leopoldo I la misera comparsa di un semplicissimo falsobordone.

Prevedere salari più alti assicurerebbe maggiore costanza nelle presenze e attenzione nelle esecuzioni e, ripristinando le prescrizioni antiche, si ristabilirebbe il prestigio della scuola di canto, considerato che

due rovinosi scuotimenti, per quanto io osservo, ha sofferto nel giro di pochi secoli la Pontificia cappella. Il primo lo ricevette circa il principio del secolo XV coll'introduzione del canto figurato, cagione funestissima, per cui i cantori pontifici hanno insensibilmente ormai perdute le vere traccie dell'incomparabil canto gregoriano, di quel canto bagnato da sudori di un Gregorio Magno e di tanti altri conspicui padri, e sparso per ogni sua parte di una unzione tutta celeste, e che però a tutta raggione ne' secoli più felici della Chiesa, cioè finché il canto figurato non penetrò nel santuario, formò la delizia de' più santi e de' più insigni pontefici, non meno che l'ammirazione di tutto l'orbe cattolico.

L'altro scuotimento l'ha ricevuto dall'abbandonamento dall'officiatura quotidiana, seguito, come abbiamo detto, circa il principio del corrente secolo, e ciò per la sola poca devozione di alcuni cantori di quei tempi.[37]

Anche Francesco Capalti, maestro romano al servizio dell'insigne Cattedrale dell'antichissima città di Narni, nel *Contropuntista pratico* anticipa che si soffermerà solo su ciò che è necessario sapere «per comporre, fondando il tutto sopra l'esperienza per non perdere il tempo in certe dimostrazioni, dotte sì, ma affatto inutili al compositore».[38] «Il controponto non è una scienza, la quale richieda un fondo di teorica particolare, […] ma solo è necessario la pratica; non potendosi in altro modo dimostrare le difficoltà che si possono incontrare nel contropunto, se non se con l'esperienza». Il suo libro, tuttavia, a differenza di altri, non contiene esempi musicali perché troppo costosi,[39] «e quelle dimostrazioni più necessarie e meno confuse le farò con lettere, e chi non l'intende bene metta le lettere in note, che subito capirà».

Dopo aver dichiarato di non volersi soffermare su tutti i principii musicali perché già ampiamente dimostrati in moltissimi libri, insiste sullo scopo e l'utilità del suo libro: «abbreviare lo studio

[37] *Ivi*, p. XI.

[38] F. CAPALTI, *Il contropuntista pratico*, Terni, Antonio Saluzi, 1788, p. 1. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa pagina.

[39] «Come appunto mi è successo in altr'opera che volevo far stampare con dimostrazioni e fughe, e che mi è convenuto tralasciare per non poter spendere da tre in quattrocento scudi per la quantità de' rami che richiedeva, mi son risoluto di pubblicare la presente di poca spesa, acciò tutti possino arrivare a provedersene»: *ivi*, p. 2. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa pagina.

ed il tempo a divenire un buon contropuntista pratico, ed anche sapere quella teorica che riguarda la pratica».[40]

Assegna massima libertà al lettore di concordare o meno con le teorie che esporrà, tutte dettate dallo studio di dotti testi altrui e dalla sua personale esperienza, e lo esorta a fare come «l'ape industriosa che vola da un fiore all'altro e raccoglie quel liquore che li pare più proprio […] Dunque, cortese lettore, fa così ancor tu, cioè lascia quello che non ti piace e serviti di quello che ti piace».[41] Poiché la musica produce effetti sull'animo umano

> la musica, rallegra, perturba, riempie d'amore, move alla fierezza, al riso, al pianto, quando però venga ben espresso il sentimento ed accomodato con accordi adattati, per ottenere quell'effetto che si desidera; e la musica in particolare giova alla malinconia, ed un malinconico non trova maggior sollievo che dal suono o canto adattato alla natura del malinconico, se pure non sia una malinconia straordinaria.

È indispensabile saper bene condurre le parti, alternare la tipologia degli andamenti e delle figurazioni (veloce/lento; allegro/mesto; staccato/legato; congiunto/disgiunto) per dare agio agli esecutori e variare il carattere del pezzo, creando un giusto equilibrio tra tutti gli elementi del discorso musicale.

Il cantore brevemente istruito di Stefano Tommaso Bendini rappresenta un ritorno alla teoria,[42] pur rimarcando l'autore di voler tenere una via di mezzo nella trattazione ed evitare di introdurre qualche precetto nuovo,[43] ben consapevole che i libri stampati «nelle due viziose estremità peccano, o di essere troppo voluminosi e pieni di non pochi precetti anzi aridi, superflui ed inutili, ad oscurare piuttosto che ad illuminare le menti idonei; o di troppo ristretti e di quei documenti poveri che ad una giusta intelligenza di quest'arte per necessità si richiedono».[44]

Dà la definizione di canto fermo, facendo riferimento a Zarlino; affronta le figure musicali e dà regole per il buon equilibrio e l'armonia nel coro ricalcando, di conseguenza, contenuti già noti. Il capitolo interessante e originale riguarda invece la composizione. Il suo consiglio è quello di

---

[40] *Ivi*, p. 76. A questo proposito – cioè tra il difficile rapporto tra teorica e pratica – vale la pena di ricordare quanto scrive Antonio Tonelli nella lettera che apre il suo testo manoscritto, *Teorica musicale*, s.d., ma verosimilmente ascrivibile all'ultimo ventennio del Settecento: «la prattica della moderna musica manca di teorica, ed infatti fra tanti autori ch'io ho letto non ho trovato nessuno che in questa parte non sia difettoso, ma piuttosto copioso in ciò a cui in oggi ne meno si pensa. Mi inoltrai con giudizio a considerare il misero stato in cui i nostri studenti si trovano, essendo per tale ragione forzati ad apprendere un'arte sì nobile quasi all'uso delle mecaniche. Per dar riparo dunque a un tal disordine, lasciato il suono in disparte mi posi al tavolino e da tutta la pratica moderna feci l'estratto donde cavai la teoria presente, in cui se non scorgerai la robustezza al tuo ingegno proporzionata, ci scoprirai almeno l'amenità influita da quell'aria in cui fu pubblicata».

[41] *Ivi*, p. 78. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa pagina.

[42] S. T. BENDINI, *Il cantore brevemente istruito nel canto fermo e l'organista nel rispondere al coro*, Firenze, Francesco Moücke, 1761. L'autore sul frontespizio si definisce «dottore […] di Pietrasanta, dilettante in questa materia».

[43] Cfr. *ivi*, pp. 3-4, e aggiunge che se il contenuto fosse oscuro, «pregovi che non ad amore sregolato di novità, ma del vero soltanto vi piaccia attribuirlo».

[44] *Ivi*, p. 3.

prendere come modelli i brani del repertorio e cita gli incipit dei vari pezzi che ritiene paradigmatici e utili per spunti creativi in linea con i contenuti seri e significativi dei testi.[45] Infine, affronta la questione dell'*alternatim* tra coro e organista, offrendo le regole perché le risposte dell'uno siano congruenti e logiche con le domande dell'altro; invece «sovente sentesi il coro cantare in un tuono e l'organista rispondere in un altro».[46]

Anche Onorato Rosa da Cairano racconta dell'origine del canto e dei suoi inventori, pur «sapendo benissimo che senza tanta farraggine, bastano questi regolamenti, a mio credere, a cantar bene ed eseguir meglio il canto fermo».[47] Quindi inizia con la descrizione dell'origine del canto, delle specie e dell'ordine del canto fermo; spiega la mano guidoniana; i toni e la loro natura per arrivare a due capitoli non presenti in altri testi: quello dell'ufficio del capocoro e quello di alcuni errori che i cantori possono commettere. «Il corista, bramoso di reggere il coro coll'uniformità ed unione delle voci, deve regolare qualsivoglia canto assai commodo alli cantanti».[48] Innanzitutto dovrà «aver riguardo al corpo materiale del coro»: se risuonante, dovrà intonare il canto con voce mediocre; se occupato da voci, con voce sonora. In secondo luogo dovrà «misurare il canto colle voci de' cantanti»: se alta, comincerà con voce spiritosa; se bassa, intonerà con voce grave; se mista, con voce mediocre. E ancora dovrà «aver riguardo all'altezza o bassezza delle voci dell'organo, perché si sa benissimo trovarsi organi più alti o più bassi di tuono», nonché «far osservare il silenzio in coro, acciò prontamente si possa rispondere» e «far salmeggiare posatamente», per evitare di far stancare la voce «imperciocché, purtroppo alle volte sentesi ne' cori salmeggiare con tanta fretta e confusione de' versi che non sembra un coro della chiesa latina, ma bensì una sinagoga ebrea, con che cagionasi non solamente riso e scandolo al secolo, ma ancora obbligazione a' cantanti o salmeggianti di ridirsi l'officio».

La preparazione del maestro si nota anche in certe soluzioni esecutive che impone ai suoi discepoli. Per esempio, nell'intonazione degli intervalli ogni «salto devesi cantare puro e schietto», senza frapporre note «strascinando la voce, con dire che rende più delicatezza all'orecchio degli ascoltanti».[49] Così facendo i cantori «distruggono il salto, […] oltre di che mostrano di voler corriggere il compositore forsi forsi più prattico nella teorica del canto di loro»:

> trovansi altri ancora quali vogliono che le note del canto fermo siano battute quasi con urti, posciacché dicono questi che è proprio del canto fermo il batterle e spiccarle con tanta forza, la qual cosa è degna di biasimo, non mai sognata dall'inventori del canto fermo: è ben vero che ciascuna nota devesi spiccare, ma non strascinarla ed urtarla, ma con grazia e non con tant'empito e forza, quasi che vogliamo urtare con la voce; né dall'etimologia del canto fermo istessa siegue doversi fare ciò, ma solamente denota doversi cantare con gravità e divozione, con misura uguale di tempo, a differenza del figurato.

Un altro errore ricorrente è non considerare gli accidenti occulti,

---

[45] Cfr. *ivi*, pp. 46-49.

[46] *Ivi*, pp. 53-55: 53. Precisa che ciò accade anche nel caso in cui gli organisti siano «bravi in comporre, e altrettanto bravi in sonare», perché poco pratici nel repertorio del canto fermo.

[47] O. ROSA DA CAIRANO, *Regole del canto fermo detto gregoriano spogliate dell'antica loro oscurità e registrate con brevità e chiarezza*, Napoli, eredi di Moro, 1788, p. 3.

[48] *Ivi*, pp. 64-66 è l'ambito delle pagine in cui si trovano tutti i passi trascritti.

[49] *Ivi*, pp. 78-79. Anche il passo che segue è a p. 79.

quali ben spesso trovansi nel canto fermo […] sicché al cantore, oltre l'avere buoni fondamenti nella teorica accompagnati da una gran prattica nel canto, ricercasi ancora l'avere un'esatta osservazione non solo alla natura del tuono, ma ancora al senzo, affetto ed effetto delle parole, mediante la quale sarrà sicuro non solo di saper ben cantare, ma ancora di star lontano dalle dissonanze e durezze improprie e non concesse alla natura del tuono ed al senzo delle parole.[50]

Non va trascurato inoltre che

usasi da alcuni cantare col muovere il capo, le mani e piedi, insomma tutto il corpo, quasi vogliono cantare con qualsivoglia parte della macchina o vero colla bocca facendo moti così sgarbati che muovono ciascuno de' circostanti al riso; o pure con voce strepitosa e sforzata, quasi che vogliono colla loro propria voce superare quelli dell'altri cantanti, dal che cagionasi non solo rudezza grande all'orecchie de' circostanti, ma ancora non poco fastidio e disturbo agli altri cantori. Avertano perciò a non usare tali sgarbature nel cantare, ma cantare con voce dolce, dilettevole e soave, acciò apporti grato e dolce piacere agli ascoltanti.[51]

Ulteriore difetto è quello che scaturisce dal desiderio «di cantare senza dissonanza alcuna». In tal caso

devesi da ciascuno avvertire di proferire le sillabe con accenti propri e naturali, perché ben spesso trovansi alcuni quali dovendo proferire una vocale la mutano in un'altra, come sarebbe se dovendo spiccare l'*a* dicessero *e*; o pure, in luogo dell'*i* proferissero l'*o* overo *u*, che cagiona riso agli ascoltanti. Altri parimente, credendo di abbellire ed adornare il canto, non si uniformano agl'altri cantanti in profferire le sillabe uguali; ma bensì o le antepongono, o pospongono, dal che ne nasce qualche poco di dissonanza; il che non devesi in modo alcuno pratticarsi, ma bensì uniformarsi col tempo e colle parole, che così facendo e pratticando sarà di somma gloria a Dio ed a' santi suoi; di merito ed onore alli cantanti, ed accrescimento di divozione agli ascoltanti.[52]

Completamente diverso dagli altri trattati, per la modernità del linguaggio e l'approccio alla materia, è il *Saggio sopra le leggi del contrappunto* di Giordano Riccati, che parla di modi, battute, valori, senza fare alcun riferimento alla teoria antica e in particolare a Guido monaco, ma affronta forma e disposizione degli accordi, cadenze, consonanze e dissonanze, tipi di accompagnamento e si sofferma a lungo sul significato della musica e sulle sue possibilità di muovere gli affetti.[53] «In un modo principale si possono colla musica esprimere gl'interni movimenti dell'animo, procurando d'imitare coi suoni musicali quelle modificazioni che i particolari affetti nella voce naturale introducono».[54] Tutti gli elementi della composizione possono agire sulla psiche umana e sui sentimenti, e lo scopo del saggio è di soffermarsi attentamente su ognuno di essi – altezze, agogiche, ritmi, intervalli – per sviscerarne le potenzialità.

[50] *Ivi*, p. 80.

[51] *Ivi*, p. 81.

[52] *Ivi*, pp. 80-81.

[53] Cfr. G. RICCATI, *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Castelfranco, Giulio Trento, 1762.

[54] *Ivi*, p. 120.

Sulla stessa linea si pone anche Giovanni Francesco Zulatti, che affronta e sottolinea ripetutamente nel corso del suo testo che «il cangiamento della musica in uno stato può portare il cangiamento dei costumi».[55] Anzi come i filosofi dell'antica Grecia temevano il cambiamento, così anche noi:[56]

Si consideri in primo luogo che quest'arte era adoprata nell'adorazione degl'iddii, nelle lodi degli eroi e nell'esposizione dei precetti di morale. Questi sublimi ed interessanti oggetti esigono un grado di entusiasmo che la musica risveglia agevolmente. Essa perciò risonava nei templi, nei portici, nei ginnasi, ed era esclusa dai luoghi di semplice piacere.

E prosegue riferendo dell'effetto dei vari toni sull'animo facendo riferimento a molti autori e altrettanti titoli:[57]

Noi rimarchiamo d'altronde ogni giorno i suoi notabilissimi effetti nei templi, nelle case, nei teatri. La musica grave, maestosa e sublime dello *Stabat mater* del Pergolesi, del famoso *Miserere* di Roma, dei salmi del veneto gentiluomo Marcello innalza la nostra mente ed il nostro cuore al Dio dell'universo. L'armonia tenera, impetuosa e tragica dell'*Olimpiade* del Pergolesi, del *Giulio Sabino* del Sarti ci trasporta, c'intenerisce, e nelle nostre lagrime ci fa gustare il più squisito piacere. Lo stile vario, grazioso, piccante della *Frascatana* del Paisiello, del *Convitto* di Cimarosa, e di varie altre opere buffe graziosissime risveglia al più melanconico l'allegrezza ed il diletto.

E gli esempi, soprattutto desunti dal repertorio dell'opera, continuano sino a che Zulatti giunge a considerare anche la musica sacra e la necessità che nella stessa si adottino gli stessi procedimenti per rendere ancora più efficace il senso dei testi. Conclude infatti che

la musica moderna ha molta influenza sull'anima, e sarebbe utilissima per dirigere i costumi al giusto ed all'onesto e per regolare le passioni, se invece di parole vuote di senso, di tratti giocosi o di erotiche espressioni in cui si adopera si facesse invece servire agl'inni del nume supremo, alle lodi degli uomini virtuosi ed ai documenti della morale. In conferma ulteriore di questa seconda deduzione ricordiamo dell'uso prudente e luminoso che già fecero della musica i Gesuiti per ispirare più agevolmente e con più sicurezza di effetto i precetti della religione e della morale ai selvaggi del Paraguai.[58]

Per suffragare ulteriormente gli effetti magnifici che produce la musica, riporta come esempio il caso, citato dal suo maestro Samuel-Auguste Tissot, di un giovane di Montpellier che nell'estate del 1746, dopo una rosolia molto violenta dalla quale non si era più ripreso, «andò a messa in un giorno solenne in cui vi era una superba musica, la quale piacquegli grandemente; sortì sentendosi molto

[55] G. F. ZULATTI, *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie, e dell'uso medico del ballo*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1787, p. 7.

[56] *Ivi*, p. 19.

[57] *Ivi*, p. 29

[58] *Ivi*, p. 31.

meglio e più forte, e da quel momento si ristabilì perfettamente».[59] E ancora ricorda l'episodio raccontatogli da Domenico Muazzo, provveditore della sua città,

che avendo un giorno una malsania universale, dolore di testa e febbre, passando dalla chiesa della Pietà a Venezia per portarsi a casa, entrò colà per sentire un oratorio eseguito dalle fanciulle di quel pio luogo. Tanto gli piacque che ci [*sic*!] sentì rallegrare notabilmente, cessò il dolor di capo e la egritudine, ed egli sortì dalla chiesa risanato. Un suonatore di salterio pavese di mia conoscenza era infermo di febbre terzana semplice, per cui il medico gli prescrisse un purgante e delle decozioni amare, ma vedendo che le accessioni ritornavano con più forza gli consigliò l'uso della corteccia peruviana. Egli che aveva un'insormontabile avversione per questo rimedio ricusò di prenderlo, assicurando che un gran febbrifugo sarebbe stato per lui la sinfonia di vari strumenti sotto la direzione del maestro di musica Biancardi. Fu soddisfatto, perché così egli volle fermamente; ed infatti con sorpresa universale non tornò più il parossismo ed esso guarì.[60]

E gli esempi continuano per dimostrare «l'utilità dell'armonia in alcune indisposizioni nervose» (e in particolare quella del canto sacro), tema dominante nell'opera di Zulatti.[61] Questo specifico argomento così ampiamente trattato dimostra forse che a questo livello cronologico, nell'àmbito della trattatistica, sta imponendosi un nuovo approccio alla composizione e affermando un'attenzione speciale che il moderno compositore, anche di musica sacra, deve o dovrebbe avere per smuovere più intensamente gli animi dei fedeli-ascoltatori. Ma sono analizzate da una diversa prospettiva anche le modalità di esecuzione dell'antico canto che, per manifestare appieno il suo significato e produrre gli effetti desiderati nell'animo del fedele, deve essere riproposto con quella pudicizia, semplicità modestia e nel contempo maestosità che gli sono connaturati («modestiam, gravitatem et maiestatem utitur in officio divino»).[62]

Come Zulatti, anche Capalti si era soffermato molto sugli effetti della musica, mentre altri trattatisti, come Magri, avevano dimostrato posizioni più arretrate, esaltando il bel tempo antico e la necessità di preservare la tradizione, ponendo anche diverse istituzioni religiose a confronto tra loro. Nel caso specifico, poi, Magri aveva dato definizioni quanto più precise sui vari vocaboli, a differenza di Vallara, Illuminato da Torino, Porta Ferrari, Fedeli e Santarelli, che si erano imposti di fornire nozioni teoriche basilari e di esprimerle in modo agile e non pedante e greve. Il desiderio di semplificare le spiegazioni e di ridurre le regole all'essenziale è la peculiarità della nuova teorica, che comunque ha sempre lo sguardo legato al passato e a preservare la tradizione. Manni e Rosa da Cairano non tralasciano infatti di ricordare le origini divine del canto, senza disdegnare il riferimento ai cori angelici, e l'uso della musica nella storia della Chiesa, anche mettendo a confronto tradizioni molto diverse tra loro come quella orientale e occidentale. Più teorici e tecnici sono invece Bendini e Riccati, sebbene con un approccio molto diverso alla materia: "arcaico" il primo, più moderno e innovativo il secondo, che abbandona definitivamente la terminologia legata all'*ars solfandi*.

---

[59] *Ivi*, pp. 34-35.

[60] *Ivi*, pp. 35-36.

[61] *Ivi*, p. 37.

[62] *Compendium regularum generalium cantus ecclesiastici regularis, seu plani. Pro instructione novitiorum secundum usum ff. Ordinis praedicatorum*, Vilnius, Accademia della Società del Gesù, 1753, p. 3. Si tratta della ristampa del compendio impresso a Roma da Geronimo Mainardi nel 1736.

Dalla disamina complessiva inoltre si deduce che i vari trattati, provenienti da zone geografiche diverse, presentano situazioni molto simili tra loro a segno che, al di là di peculiari situazioni, quasi eccezionali, da Roma a Milano, a Perugia, a Terni, a Cremona, a Ferrara la situazione era la stessa e medesime le esigenze espressive e comunicative, nonché il *modus operandi*.

MARIATERESA DELLABORRA si dedica alla musica italiana del Settecento e Ottocento; ha pubblicato per Olschki, ETS, Brepols, L'Epos, LIM, UtOrpheus, Suvini Zerboni, Doblinger, e ha curato "voci" per il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* e la *MGG*. Ha curato edizioni critiche di opere di Paganini, Viotti, Rolla, Mercadante, dei fratelli Sammartini, Traetta, Stradella. È nel direttivo della Società Italiana di Musicologia, Società Editrice di Musicologia, Centro Studi Paganini, nel nel Comitato nazionale Edizioni Paganini, e coordinatrice di ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana).

MARIATERESA DELLABORRA, an authority on 18th- and 19th-century Italian music; she has published for Olschki, ETS, Brepols, L'Epos, LIM, UtOrpheus, Suvini Zerboni, Doblinger, and written "entries" for *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and *MGG*. She has edited instrumental compositions by Paganini, Viotti, Rolla, Mercadante, the Sammartini brothers, Traetta and Stradella. She is a member of the executive board of Società Italiana di Musicologia, Società Editrice di Musicologia, and Centro Studi Paganini, in the National Committee of Paganini Editions, and she is coordinator of the ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana) working group.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8475

PAOLA BESUTTI*
Università di Teramo

LA MUSICA SACRA E LE ACCADEMIE NEL SETTECENTO: DIBATTITI E IBRIDAZIONI RITUALI

RIASSUNTO – Nella seconda metà del Settecento, numerose accademie e società filarmoniche furono fondate o rifondate per rilanciare il loro ruolo e per creare punti fermi nei processi di rinnovamento sociale e culturale, promossi e sorvegliati dai governi. La vasta messe di regolamenti, cronache e dissertazioni riferibile a quel periodo, spesso poco nota, include anche temi di interesse religioso, quali l'utilità educativa della musica sacra e lo status di chi ne doveva garantire la dignità e l'ortodossia. Nel quadro di dette riforme attuate dal governo asburgico nei ducati di Lombardia, questo contributo evidenzia, attraverso il caso della chiesa di S. Maria del Popolo di Mantova, come la storia materiale e immateriale dei luoghi sacri annessi, per prossimità o per pertinenza, ad accademie e filarmoniche abbia avuto riflessi sulle condizioni di fruizione di eventi non ordinari da parte di diverse fasce sociali, e abbia favorito intrecci, anche musicali, fra rituali civili e liturgici, creando spazi di contatto fra le distanti sfere delle scienze e del divino.

PAROLE-CHIAVE: musica sacra; secolo XVIII; accademie; società filarmoniche; ibridazioni cerimoniali

Sacred music and academies in the 18th century: debates and forms of ritual cross-pollination

ABSTRACT – In the second half of the 18th century, numerous academies and philharmonic societies were founded or re-founded to revive their role and establish cornerstones in the processes of social and cultural renewal governments were promoting and overseeing. The extensive collection of regulations, chronicles, and dissertations from that period, often little known, also includes topics of religious interest such as the educational utility of sacred music and the status of those responsible for ensuring its dignity and orthodoxy. This essay examines the case of the Church of S. Maria del Popolo in Mantua to highlight how, in the framework of these reforms carried out by the Habsburg government in the Duchies of Lombardy, the material and immaterial history of the sacred places attached, or related, to academies and philharmonic societies influenced the conditions for different social groups to access non-ordinary events; they fostered interactions, including musical ones, between civil and liturgical rituals and in so doing created spaces of contact between the distant spheres of the science and the divine.

KEYWORDS: sacred music; 18th century; academies; philharmonic societies; ceremonial hybridizations

* ✉ pbesutti@unite.it; https://orcid.org/0000-0002-5346-973X

Copyright © 2025 Paola Besutti
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Nella seconda metà del Settecento numerose accademie e società filarmoniche furono fondate, o rifondate, per rilanciare il loro ruolo e per creare punti fermi nei processi di rinnovamento sociale e culturale delle comunità civili, promossi e sorvegliati dai governi. La vasta messe di regolamenti, cronache e dissertazioni riferibile a quel periodo, spesso poco nota e ancor meno studiata, non tralascia di affrontare, direttamente o indirettamente, il tema della religione, analizzando, tra l'altro, l'utilità educativa della musica sacra e lo stato di chi ne doveva garantire la dignità e l'ortodossia. Non sfuggirà al proposito che proprio il rapporto con la legge divina costituiva uno degli snodi distintivi fra le declinazioni del dispotismo illuminato e dell'illuminismo.

Nel quadro delle riforme accademiche settecentesche, attuate dal governo asburgico nei ducati di Lombardia, attraverso il caso della chiesa di S. Maria del Popolo di Mantova verrà qui posto in evidenza come la storia materiale e immateriale dei luoghi sacri annessi ad accademie e filarmoniche abbia avuto riflessi sulle condizioni di fruizione di eventi non ordinari da parte di diverse fasce sociali, e abbia favorito intrecci, anche musicali, fra i rituali civili e quelli liturgici delle chiese che, per prossimità o per pertinenza, assurgevano a spazi di contatto fra le distanti sfere delle scienze e del divino, di cui il governo imperiale si presentava come illuminata emanazione terrena.

1. *Dissertazioni e filarmoniche*

I mutamenti sociali e culturali, documentabili nella seconda metà del Settecento, investirono anche il rapporto con il sacro sia dei ceti dominanti, sia dell'indistinta comunità dei fedeli. Tale fenomeno può essere osservato anche attraverso fonti di natura multiforme particolarmente numerose in questi anni. La chiusura dei collegi gesuitici (1763), l'imposizione ai Padri gesuiti della rinuncia ai voti (1764) e la soppressione dell'Ordine da parte di papa Clemente XIV (1773) favorì, infatti, l'infittirsi della produzione letteraria a carattere didattico e speculativo di coloro, che dismesso il ruolo di formatori e di tutori delle classi medio-alte, si inserirono nelle comunità civili e nelle accademie, osservandole e restituendo scritti per noi ora significativi. Il nuovo e sistematico impegno posto dai governi nella riprogettazione, anche materiale, delle accademie come ordinati spazi delle scienze e della formazione, ma di matrice laica e ad autonomia sorvegliata, va letto anche su questo sfondo.

In detto contesto, la musica è stata oggetto di non occasionale attenzione per il suo potenziale formativo e aggregante, pur tuttavia considerato rischioso poiché non sempre controllabile. Senza generalizzare, la creazione o riorganizzazione di società filarmoniche, innestate sul tronco delle accademie scientifiche, in questo periodo rientrava in una cornice di riordino e di finalizzazione dei saperi e delle scienze applicate e meccaniche. Ben regolamentate, le società filarmoniche costituivano, nelle intenzioni dei loro promotori, un efficiente esercizio alla convivenza fra dilettanti di musica, nobili e borghesi, fondato sull'abilità musicale, sulle possibilità di autofinanziamento e non sui diritti di nascita. La pratica filarmonica costituiva, inoltre, uno strumento di non ovvia educazione all'obbedienza, da parte di tutti, alle regole e ai musicisti professionisti, rappresentanti in quel contesto di una legge fondata sulle capacità.[1]

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Gl = Genova, Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini"; I-Mas = Milano, Archivio di Stato; I-Mc = Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica "G. Verdi"; I-MAa = Mantova, Archivio di Stato; I-MAav = Mantova, Biblioteca dell'Accademia nazionale virgiliana; I-OS = Ostiglia, Biblioteca musicale "G. Greggiati"; I-Pca = Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana.

Le attività accademiche e filarmoniche erano sullo sfondo, tra l'altro, delle riflessioni del gesuita mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808) sull'alto potenziale educativo della musica, per sua esperienza dilapidato e inespresso poiché soffocato dai vizi e dalle devianze di un prevaricante sistema venale che, centrato sui teatri e sulla ricerca di continua novità, non avrebbe consentito la stabilizzazione di un canone musicale di riferimento formativo.[2] In tale direzione appare di notevole significato il tema quasi contemporaneamente scelto (1771) per il concorso annuale dalla classe di Lettere dell'appena rifondata Reale Accademia di Mantova, all'interno della quale agiva, dal 1769, una colonia filarmonica: *Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell'educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione e qual vantaggio sperar si potesse se fosse introdotta nel piano della moderna educazione*.[3] Il concorso fu vinto da Francesco Maria Colle (1744-1815), nobile bellunese, al tempo gesuita, studioso di lettere, filosofia, matematica e idraulica. La sua dissertazione, focalizzata sul ruolo fondante e normativo della musica nell'antica società greca, giungeva a raccomandare l'educazione al canto per i fanciulli, qualsiasi fosse la loro predisposizione, per il suo potere di educare nel diletto.[4] Pur nella loro diversità, gli scritti di Bettinelli e di Colle, non incentrati sulla musica teatrale e anche per questo rimasti in penombra,[5] rivolgevano la loro attenzione l'uno anche

[1] In P. BESUTTI, *La Colonia filarmonica di Mantova e l'Europa musicale (1769-1775): Luigi Gatti e i Mozart*, in *La Reale Accademia di Mantova nell'Europa del Settecento (1768-2018). La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere nel 250° anniversario della fondazione*, a cura di R. Navarrini, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 2021, pp. 357-405: 382-383, viene documentata la controversia fra la Filarmonica di Mantova e il marchese Ottavio Cavriani, dilettante di «flutta traversiere» che, in quanto nobile, pretendeva di suonare tutti gli *a solo* e non le parti di ripieno solitamente assegnategli dal direttore («gente stipendiata»).

[2] Per il pensiero di Bettinelli sulla musica si rinvia a P. BESUTTI, *Saverio Bettinelli e la musica*, «Testo», XL, 2019, pp. 35-49.

[3] Il concorso, pubblicizzato sulla «Gazzetta di Mantova» (20 dicembre 1771, p. 4), venne reiterato nel 1772 e nel '74; le premiazioni avvennero nell'ottobre 1774, e nel giugno 1775 in occasione dell'inaugurazione della nuova sede accademica; in evidente continuità, nel 1770 la stessa Reale Accademia aveva posto a concorso il tema *Se la poesia influisca nel bene dello Stato e come possa essere oggetto della politica*, vinto dalla dissertazione dell'abate Clemente Sibiliato.

[4] Cfr. F. M. COLLE, *Dissertazione sopra il quesito: Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell'educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione. Presentata dal signor Francesco Maria Colle de' Nobili di S. Bartolommeo de Colle e de' conti di Cesana, bellunese, socio dell'Accademia letteraria e georgica di Belluno, al concorso dell'anno 1774. E coronata dalla Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova*, Mantova, Pazzoni, 1775; sulla dissertazione si rinvia a P. BESUTTI, *«Tocca a noi italiani pensare a questo ristoro della musica»: la dissertazione di Francesco Maria Colle (1774-1775)*, in *Ad amicum amicissimi. Studi per Eugenio Camerlenghi*, a cura di I. Lazzarini, Mantova, Publi Paolini, 2018, pp. 37-48.

[5] Per un confronto fra le loro posizioni si rinvia a P. BESUTTI, *«Tutto è pieno di canto e di suono, ma dov'è la musica?». Algarotti, Bettinelli e Colle al paragone musicale*, in *Estetiche e poetiche tra antico e moderno. Scritti in onore di Giovanni Lombardo*, a cura di N. Aricò *et al.*, Modena, Mucchi, 2023, pp. 71-86.

alla musica strumentale espressione del genio, l'altro al canto, religioso o linearmente cantabile, raccomandato per la sua non artificiosità.[6]

Le speculazioni sul potere della musica, coeve per tempi e contesti accademici, oggi sembrano non dialogare direttamente con le attività filarmoniche, comprese fra le arti meccaniche. Le dissertazioni non costituivano, come ci piacerebbe, il *vademecum* per la prassi filarmonica, tuttavia tale apparente indipendenza va ricomposta per comprendere appieno il progetto politico e culturale sotteso. In questo frangente, l'utilità della musica passava, infatti, sia per la sua capacità di educazione alla convivenza ai fini di una modernizzazione della società, sia per il rispetto della legge terrena rappresentata dai regolamenti, sia per la consapevolezza della legge divina incarnata dall'inafferrabile divino potere di elevazione della musica, il che convergeva nelle prassi e nelle scelte repertoriali.

Fra i leggii delle filarmoniche, i nobili, i funzionari e i cittadini iniziarono, oltre che a studiarsi fra loro, a familiarizzare con elementi del linguaggio orchestrale, cameristico e vocale, ulteriori rispetto a quelli dei teatri d'opera. Data la loro operatività anche al di fuori degli spazi di competenza, chiese comprese, tali componenti musicali poco a poco furono percepite come non estranee al sacro ma, anzi, vennero accettate come portatrici di una peculiare vena espressiva.[7] Il graduale cambiamento del "tradizionale" paradigma musicale liturgico accelererà nell'Ottocento quando, a seguito di confische, secolarizzazioni e soppressioni, molte cappelle musicali si estinsero e il sostegno della musica, sempre più secolarizzata, fu talvolta assunto proprio dalle società filarmoniche.

Le ibridazioni musicali, non sempre virtuose, non mancarono di sollecitare precocemente allarmi per il rischio incombente di uno snaturamento della musica sacra. Tra questi, si ricordino gli interventi dello scrittore, storico, liturgista e biblista Giuseppe Bianchini (1704-1764) che, nelle sue lettere (1747) a Ludovico Antonio Muratori, propugnava il ritorno al canto gregoriano e alla polifonia di Giovanni Pierluigi da Palestrina quali antidoti alla laicizzazione.[8] Dai contesti accademici sortirono, inoltre, polemiche e riflessioni sullo status precario dei maestri di cappella, animate a Napoli dagli scritti di Saverio Mattei (1742-1795),[9] noto anche per il suo carteggio con padre Giambattista Martini,[10] che fu

---

[6] Lo scritto è commentato in EAD., *Sull'utilità della musica nella «moderna educazione» (1771)*, in *«Padron mio colendissimo …». Letters About Music and the Stage in the 18th Century*, a cura di I. Yordanova e C. Fernandes, Wien, Hollizter, 2021, pp. 599-633.

[7] Cfr. A. LOVATO, *I filarmonici e la musica sacra*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 1998, pp. 97-106: 98.

[8] *Ivi*, pp. 103-104.

[9] Cfr. S. MATTEI, *Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani*, [Napoli], Perger, s.d.; lo scritto si inseriva in una *querelle* che, fra serio e faceto, era nata da una questione legale per il compenso negato al maestro di cappella Mariano Cordella, il quale si era fatto carico di insegnare il canto a un sordo, e rispondeva a O. GALEOTA (*alias* abate Ferdinando Galiani), *Sulla quistione se gli maestri di cappella son compresi fra gli artigiani*, in *Guazzabuglio filosarmonico*, [Napoli], s.e., 1785. Sulla disputa, cfr. R. CAFIERO, *"Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani": Saverio Mattei e una querelle sulla condizione sociale del musicista alla fine del XVIII secolo*, in *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*, a cura di G. Ferraro e F. Pollice, Lamezia Terme, AMA Calabria, 1994, pp. 29-69; A. LUPPI, *Filarmonici e misarmonici. La polemica napoletana del 1785 sui maestri di cappella*, Como, AMIS, 1998.

[10] Cfr. R. CAFIERO, *Saverio Mattei versus Giovanni Battista Martini. Una disputa "sopra la musica" nella Napoli del XVIII secolo*, in *Musicam in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, a cura di M. T. R.

tra i fondatori di una nuova accademia letteraria, garante, nei suoi intenti, di una formazione sì laica, ma corretta, sorvegliata e mediata dai teatri, vere scuole del "popolo".[11]

Le dissertazioni e le *querelles* su temi di carattere sacro possono sembrare lontane dagli interessi specifici delle filarmoniche, più concentrate sulle dinamiche relazionali interne e sulla conservazione di un regime elitario, che non sul rapporto fra i fedeli e la musica. Tuttavia, le accademie, templi laici del sapere, delle scienze gravi, delle arti belle, delle lettere e dei saperi applicati, erano nei fatti spesso collegate, per prossimità o per esplicita afferenza, a una chiesa, il che favoriva forme di ibridazione fra cerimonialità ecclesiastica e ritualità civile. Tale circostanza fu evidente nei maggiori centri urbani e soprattutto in quelle città che, essendo state capitali ducali, continuavano a conservare un solido patriziato, il quale alimentava e sovvenzionava le attività accademiche e filarmoniche, presenti anche in contesti sacri.[12] A titolo esemplificativo, si consideri il caso di Ferrara, dove l'orchestra della locale società filarmonica sosteneva contemporaneamente le attività musicali del duomo, del teatro e delle società private,[13] e quello della società filarmonica di Mantova, collegata alla Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere (1768), attiva, come meglio si dirà, anche nella attigua chiesa di S. Maria del Popolo e in vari luoghi sacri e teatrali della città.[14]

2. *Chiese accademiche*

Nel periodo qui preso in esame, le chiese affidate o affiliate secondo varie modalità ad accademie, a corporazioni o a "università" erano numerose. Tuttora in molte città si nota come gli spazi più nobili delle attuali accademie (aule, saloni, gallerie) siano stati architettonicamente creati grazie all'annessione e riconfigurazione di edifici sacri, limitrofi o a essi originariamente aggregati. Si pensi, tra gli altri, all'Accademia milanese di Brera, che venne ampliata occupando gli spazi della chiesa di S. Maria di Brera (1810). O, ancora, si consideri la chiesa di S. Maria della Carità a Venezia che, dopo varie vicissitudini, fu destinata, insieme all'adiacente convento, all'Accademia di Belle Arti (1807).

Non sempre la prossimità fra ambienti accademici e sacri ha, però, determinato lo snaturamento dei luoghi ecclesiastici. In tal senso è emblematico il caso della chiesa parrocchiale di S. Martina *in tribus foris*, al Foro romano, affidata (1588) da papa Sisto V (1521-1590) all'Accademia

---

Barezzani, D. Sabaino e R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1994, pp. 371-382; E. PASQUINI, *L'"Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto". Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004; L. TUFANO, *Lettere di Saverio Mattei a padre Martini (con una digressione su Salvatore Rispoli)*, in *Napoli musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto per il suo 70° compleanno*, a cura di E. Careri e P. P. De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 91-118.

[11] Cfr. P. BESUTTI, *Saverio Mattei al paragone: pensieri italiani sul valore pedagogico della musica*, in *La formazione musicale nel meridione d'Italia tra Viceregno e Regno (sec. XVII-XIX)*, a cura di R. Cafiero e P. Maione, Napoli, Turchini, 2022, pp. 211-228. Al medesimo dibattito sul ruolo dei teatri nella formazione è ispirato, in prospettiva contemporanea, lo scritto EAD., *«Giacché sono i teatri le pubbliche scuole»: dal passato idee per nuovi prototipi formativi*, in *ForTe. Formazione in teatro. Gli spazi della musica e dello spettacolo per una didattica innovativa in sicurezza*, a cura di L. Aversano *et al.*, Roma, Idea, 2022, pp. 27-39.

[12] LOVATO, *I filarmonici e la musica sacra* cit., p. 100.

[13] *Ibid.*

[14] Sulla Filarmonica di Mantova si rinvia, anche per altri riferimenti bibliografici, a BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit.

romana di Belle Arti, con annessa congregazione sotto l'invocazione di san Luca, precedentemente ufficializzata (13 ottobre 1577) da papa Gregorio XIII (1502-1585). La chiesa, dotata di un livello sotterraneo destinato ad accogliere le tombe degli accademici, fu sontuosamente ristrutturata e ornata grazie soprattutto a Pietro da Cortona (1596-1669), principe dell'Accademia stessa. L'insegnamento della pratica artistica, istituito da Federico Zuccari (1539-1609) fin dal 1593, si svolgeva in un palazzetto posto accanto alla chiesa di S. Martina. La chiesa dei SS. Luca e Martina appartiene tuttora all'Accademia di S. Luca.[15]

Detta galleria di esempi, pur limitata, è sufficiente per mettere in evidenza come la radicale rifunzionalizzazione degli spazi sacri sia stata più frequente nel periodo della dominazione francese, durante il quale, com'è ben noto, un vasto numero di istituzioni ed edifici ecclesiastici furono soppressi. D'altra parte, è altrettanto evidente come proprio la convivenza con le accademie, tutelate dai diversi governi, abbia in qualche caso garantito la sopravvivenza di taluni edifici sacri, altrimenti destinati all'abbandono o a usi poco dignitosi. Tali forme di protezione, diretta o indiretta, furono particolarmente esposte al mutare delle sensibilità nei confronti della spiritualità e della devozionalità, così come avvenne per la chiesa "accademica" di Mantova, ora non più esistente.

3. *S. Maria del Popolo «già destinata cappella accademica»*

La storia delle accademie a Mantova ha radici secolari, oggi testimoniate dalla presenza attiva dell'Accademia nazionale virgiliana di Scienze, Lettere e Arti che, di trasformazione in trasformazione, ha raccolto l'eredità della cinquecentesca Accademia degli Invaghiti, ben nota in campo musicologico per essere stata la promotrice della prima rappresentazione della *Favola d'Orfeo* di Alessandro Striggio e Claudio Monteverdi (24 febbraio 1607).[16] Fondata nel 1562 da Cesare Gonzaga di Guastalla, l'Accademia degli Invaghiti si riuniva originariamente nel palazzo trecentesco di proprietà di Ferrante Gonzaga di Guastalla, tuttora sede dell'attuale Accademia.[17] Cessata nel 1707 l'autonomia del ducato, retto dalla famiglia Gonzaga, l'Accademia, con una attività nel frattempo affiancata e intrecciata con quella degli Invitti (1610) divenuti poi Timidi (1648), non si estinse, ma fu anzi oggetto di una radicale rifondazione voluta dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria e dai suoi ministri (1768), in perfetto parallelismo con quanto accadeva a Milano.[18] Negli anni immediatamente successivi, l'adunanza, divenuta Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, fu al centro

---

[15] Sulla presenza di musica nelle feste dell'Accademia di S. Luca, cfr. F. PIPERNO, *"Anfione in Campidoglio". Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del disegno di San Luca*, in *Nuovissimi studi corelliani*, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 151-208.

[16] Cfr. P. BESUTTI, *450 anni di musica nelle accademie di Mantova: dagli Invaghiti alla Virgiliana*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti nel 450° anniversario dell'istituzione, all'Accademia nazionale virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, a cura di P. Tosetti Grandi e A. Mortari, II, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 2016, pp. 53-82; e, nel t. I della stessa pubblicazione, P. TOSETTI GRANDI, *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento*, *ibid.*.

[17] Sulla storia del palazzo e della chiesa si rinvia a E. MARANI, *Il palazzo accademico di Mantova e il teatro "scientifico" di Antonio Bibiena*, in *Il teatro di Antonio Bibiena in Mantova e il Palazzo accademico*, Mantova, Ente manifestazioni mantovane, 1979, pp. 9-35; S. L'OCCASO, *La Madonna del Popolo di Mantova*, «Postumia», XVII, 2006, pp. 92-107: 93, con ulteriori riferimenti bibliografici.

[18] Per una sintesi sulle vicende delle accademie di Mantova fra Cinque e Seicento si rinvia, anche per altri riferimenti bibliografici, a BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit., pp. 358-364.

anche di un vasto progetto di ristrutturazione architettonica della sede originaria, reso necessario dall'ampliamento delle diramazioni accademiche e concluso nel 1775.

Diversamente dall'assetto iniziale, sul tronco della Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere, che restava il tronco portante, era stato innestato il robusto ramo della Reale Accademia di Belle Arti, a formare, nell'insieme, la «Reale Accademia delle Scienze e Belle Arti», dove le «Scienze» venivano a includere le «Belle Lettere», senza ulteriore distinzione. Intorno alla Reale Accademia ruotavano inoltre sei «Colonie per l'esercizio delle scientifiche facoltà e delle arti, sì liberali che meccaniche» via via create o aggregate:[19] Colonia medico-chirurgica; Colonia delle arti liberali suddivise in tre «scuole» (pittura e scultura, nudo, ornato); Colonia di architettura e geometria; Colonia filarmonica; Colonia agraria; Colonia delle arti e mestieri.[20] Nel palazzo ristrutturato erano state destinate ai diversi corpi accademici «stanze […] ornate ciascuna nella forma corrispondente all'uso».[21]

La Colonia filarmonica, preceduta da una aggregazione spontanea, fu nuovamente regolamentata (1769) con il preciso scopo di far interagire paritariamente, "a leggio", i nobili con i cittadini, sotto il governo indiscutibile della Reale Accademia e dei musicisti professionisti stipendiati.[22] La Filarmonica provava una sera a settimana e offriva un'accademia pubblica alla cittadinanza una volta al mese nel Teatro Scientifico, splendidamente riedificato da Antonio Galli Bibiena nello stesso spazio e con la medesima cubatura del Teatrino degli Invaghiti (inaugurazione 3 dicembre 1769). La seconda accademia pubblica (16 gennaio 1770) fu programmata per ospitare Wolfgang Amadeus Mozart, in viaggio con il padre Leopold e presente a Mantova per dieci giorni (10-19 gennaio 1770).[23]

La conclusione della menzionata riqualificazione edilizia del palazzo non poté che essere celebrata con non usuale solennità. La cronaca dell' inaugurazione della «nuova casa accademica»[24] (11-17 giugno 1775) offre, infatti, la plastica immagine dell'articolazione accademica, significativa non solo sotto il profilo architettonico.[25] Aprendo alla pubblica visita le sale, le aule di studio e i laboratori, i fautori della linea politica rispecchiata dall'assetto accademico intendevano esibire, attra-

---

[19] *Ragguaglio delle funzioni fattesi in Mantova per celebrare l'inaugurazione della nuova fabbrica della Reale Accademia delle Scienze e Belle Arti*, Mantova, Pazzoni, 1775, p. 4; la relazione fu anche distribuita in quattro puntate come supplemento al giornale locale: «Gazzetta di Mantova», 23 giugno 1775, pp. 3-4; 30 giugno 1775, pp. 3-4; 7 luglio, pp. 3-4; 14 luglio 1775, p. 4.

[20] *Ragguaglio delle funzioni* cit., p. 3.

[21] *Ivi*, p. 4.

[22] Cfr. *Regole della Reale Accademia di Mantova per la Colonia filarmonica*, Mantova, Pazzoni, 1770, approvate dal governo imperiale. Le *Regole* sono riprodotte integralmente in G. G. BERNARDI, *La musica nella Reale Accademia virgiliana di Mantova*, Mantova, Mondovi, 1923, pp. 13-18; sulla numerosità dei soci filarmonici e sugli organici si rinvia a BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit., pp. 373-375.

[23] Cfr. BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit., pp. 386-397.

[24] Definizione di Giuseppe Sperges in I-MAav, Archivio storico [d'ora innanzi AS], b. 7, fasc. 7 (1769), Vienna, 18 dicembre 1769, lettera a Carlo Ottavio Colloredo.

[25] Sull'inaugurazione, cfr. C. BONORA PREVIDI, *Il palazzo dell'Accademia. Progetti e realizzazioni nell'età delle riforme*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti* cit., II, pp. 277-324: 301-304.

verso il prestigio dei luoghi, l'ordinata enciclopedia delle scienze «gravi», delle «arti belle» e applicate, utili a una società moderna, libera da resistenze nobiliari non ancora del tutto sopite dopo il passaggio di Mantova da capitale a provincia dell'impero.[26] L'insieme degli eventi inaugurali mirava, dunque, a rafforzare l'idea che la Reale Accademia favorisse la modernizzazione della città, giovando così «all'economia fisica, politica e morale dell'uomo, del cittadino e *del cristiano*».[27] Tale ultima tripartizione è significativa poiché condensa, nei tre termini scelti, la visione imperiale che era alla base di tutta la riorganizzazione accademica: una società efficiente, che sapesse trarre il meglio dagli uomini ben nati (nobili) e dai cittadini (ceti produttivi, funzionari, clero), guidata da un governo illuminato dalla morale cristiana. L'Accademia diveniva il luogo di confronto e il laboratorio politico e sociale che, secondo tale visione, ma senza alcun intento filantropico o realmente spirituale, trovava il suo necessario completamento nella legge divina.

Fig. 1 – *Palazzo della Regia Accademia di Mantova e chiesa di S. Maria del Popolo*, incisione di Lanfranco Puzzi su disegno di Filippo Luigi Montini, 1829 (Collezione Gianluigi Arcari).

[26] P. BESUTTI, *Il coro delle «arti belle» e delle «scienze gravi» nella biblioteca di Silvio Valenti Gonzaga. Musica e cultura tra collezionismo e buon governo nella Roma di metà Settecento*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di R. Morselli e R. Vodret, Milano, Skira, 2005, pp. 237-269.

[27] *Ragguaglio delle funzioni* cit., p. 4; il corsivo è di chi scrive.

Il quadro sin qui tracciato non sarebbe completo se non si considerasse che, come a Milano, il palazzo accademico interagiva con la vicina grandiosa fabbrica ex gesuitica in cui avrebbe trovato spazio la nuova Biblioteca Teresiana (1780), il ginnasio, l'osservatorio, l'orto botanico e vari laboratori scientifici, nonché una chiesa. Dalla metà del secolo precedente, a ridosso del palazzo accademico sorgeva, infatti, la chiesa di S. Maria del Popolo, altrimenti detta della Madonna del Popolo, le cui sorti furono nel tempo legate a quelle dell'Accademia (cfr. la Fig. 1, qui alla p. 260). Tenendo conto di questa premessa va riletta la sua presenza e il suo ruolo nelle feste per l'inaugurazione accademica.

La costruzione della chiesa di S. Maria del Popolo aveva originariamente risposto a motivazioni di ordine devozionale e popolare, ben lontane dalle logiche raziocinanti di cui si sta qui seguendo la traccia. La chiesa era stata eretta (1663), infatti, nel luogo del ritrovamento (1658) di una immagine raffigurante la *Madonna con Bambino e san Giovannino*. Dipinta su un muro del palazzo dei Gonzaga di Guastalla, sede sin dal Cinquecento anche delle citate attività degli Invaghiti, degli Invitti, dei Timidi e della futura «casa accademica», l'immagine fu venerata in quanto ritenuta miracolosa. Andando incontro a questo empito popolare, Maria Gonzaga, madre dell'allora duca Carlo II Gonzaga-Nevers (1629-1665), promosse l'edificazione della chiesa, affidando, dopo la posa della prima pietra (30 luglio 1659), la responsabilità dei lavori a due marchesi (Gian Luigi Gonzaga e Girolamo Amoroti Andreasi), entrambi cavalieri dell'Ordine del Redentore. Il nuovo edificio sorgeva al limitare del palazzo, che nel frattempo era divenuto di proprietà di Ottavio Gonzaga, cavallerizzo maggiore del Duca. Al proprietario fu quindi imposto di cedere una parte dell'edificio e del terreno annesso per permettere la nuova costruzione. Non è noto il nome del progettista della chiesa, concepita in una molto «leggiadra» pianta ovale;[28] tuttavia, è stato osservato che in quel periodo ricopriva il ruolo di prefetto delle fabbriche il pittore e incisore Daniel van den Dyck (1610-1670) di Anversa, che potrebbe aver avuto parte nel progetto.[29]

Il rogito, che dettagliava la destinazione degli spazi, sanciva anche la fruizione di una frazione del palazzo da parte dell'Accademia, allora denominata dei Timidi:[30]

> tutte le camere inferiori riguardanti verso il Collegio de' Padri gesuiti [*scil.*, contrada del Grifone, attuale via Roberto Ardigò] restino alli detti signori accademici, eccettuato il portone grande, che dà verso il gioco del pallone [*scil.*, attuale piazza Dante]. Che dall'angolo della corticella dietro alla scena di detta Accademia si debba piantare una muraglia, che per retta linea attraversi la corte grande, et che il sito, così della detta corte grande, come le camere a terreno e superiori, che i granai e rivolto [*scil.*, cantina], i quali resteranno fori della detta muraglia nella fabrica riguardante il gioco del pallone, siano a disposizione de' medesimi signori accademici, et ogn'altra cosa s'abbia per donata.

---

[28] Cfr. G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi dintorni*, Mantova, Pazzoni, 1763, p. 44: «Santo Stefano. Chiesa parrocchiale, detta la Madonna del Popolo».

[29] Cfr. L'OCCASO, *La Madonna del Popolo* cit., p. 94.

[30] I-MAa, Notai camerali, notaio Vincenzo Albera, 30 luglio 1663; si veda inoltre, *ivi*, notaio Sebastiano Sissa, b. 8684, 6 ottobre 1663: *Traslatio curae animarum et monium iurium parochialium ab ecclesia iam parochiali Sancti Staphani Mantuae et illius domini archipresbiteri ad ecclesiam noviter constructam sub titulo Sanctae Mariae de Populo etiam Mantuae, in novum parochialem erectam cum cessione dictae ecclesiae Sancti Staphani facta reverendis sororibus Carmelitis discalceatis Santae Theresiae etiam Mantuae, cum diversis conditionibus et reservationibus*; gli atti sono citati in L'OCCASO, *La Madonna del Popolo* cit., p. 93.

Tralasciando dettagli non direttamente congruenti con il tema qui trattato, il passo notarile stabilisce con chiarezza che gli ambienti assegnati (1648) ai Timidi dal Duca regnante e principe dell'Accademia furono tutelati. Parimenti l'atto documenta che, da quel momento, gli spazi accademici, parzialmente ridotti, avrebbero confinato con la nuova chiesa, edificata sfruttando parte del palazzo occupato dall'Accademia stessa e parte di un terreno adibito al gioco del pallone, sempre di pertinenza dell'edificio. Come segno di gratitudine, la nuova parrocchia della Madonna del Popolo avrebbe dovuto celebrare il 2 maggio di ogni anno quattro messe funebri in suffragio degli accademici defunti.[31]

Dunque, sin dalla sua fondazione, data contiguità architettonica, l'Accademia era parte della storia della chiesa della Madonna del Popolo, anche se non aveva avuto funzione alcuna nella sua costruzione e anche se le attività accademiche ed ecclesiastiche erano indipendenti. Nei primi anni la chiesa fu ben arredata, dotata di opere d'arte e fregiata dell'immagine miracolosa, nel frattempo staccata dal muro (1670) e divenuta parte dell'altare maggiore.[32] Tuttavia, la devozione popolare andò affievolendosi e un segno di questo si può cogliere nella soppressione della parrocchia della Madonna del Popolo, unita alla parrocchia di S. Zenone; la casa parrocchiale, a quel punto non più necessaria, fu ceduta (1771) dal vescovo di Mantova conte Giovanni Battista von Pergen (1720-1807) alla Reale Accademia,[33] il che rese il legame fra la chiesa e l'Accademia stessa ancor più simbiotico e giuridicamente intricato. Detto legame si evince anche dal palinsesto della cerimonia di inaugurazione della nuova sede accademica.

«A fine di cominciare con un atto di religione», le celebrazioni ebbero inizio (11 giugno 1775) proprio nella chiesa della Madonna del Popolo, dove venneno eseguiti in apertura una «breve sinfonia» e il *Te Deum* da parte di una «iscelta musica»:[34]

> E tante beneficenze, che oltre le passate ha nel presente anno [*scil.*, 1775] Sua Maestà Imperiale e Reale Altezza compartite a questa Reale Accademia delle Scienze e Belle Arti, ha eccitato in tutti i membri della medesima un tal fervore, che coll'occasione del vedersi ora compita anche interiormente la grandiosa fabbrica che sin dal 1772 l'Augusta Sovrana [*scil.*, Maria Teresa d'Austria] eresse per sede di essa Accademia e di tutti i corpi che da lei dipendono, si è stimato dovere il celebrarne per un'intiera settimana l'inaugurazione, e con vari letterari esercizi dare alla Maestà Sua un pubblico e solenne attestato della più sincera ed umile riconoscenza. Pertanto subitoché fu terminato di collocarsi in tutto il fregio della maestosa facciata del detto palazzo, architettata d'ordine ionico in pilastri, la seguente iscrizione, stata mandata da Vienna, di lettere quasi cubitali gettate di bronzo, e indorate a fuoco, SCIENTIIS ET BONIS ARTIBUS – IOSEPHUS II. M. THERESIA AA. – ANNO CHR. AER. MDCCLXXV; nella mattina del dì 11 giugno 1775 [*scil.*, domenica], festa della santissima Trinità, a fine di cominciare con un atto di religione si adunarono gli accademici per portarsi unitamente alla contigua chiesa di S. Maria del Popolo, stata prima vagamente apparata. Nella qual congiuntura il signor conte del S.R.I.D. Carlo Ottavio di Colloredo e il signor marchese Tommaso

[31] Cfr. I-MAav, AS, b. 21 (ex b. 39), fasc. 1847, 9 marzo 1847, Giuseppe Latmiral al Prefetto dell'Accademia.

[32] L'immagine, attribuita a Giovan Francesco Tura (ca. 1485-1542) è ora conservata nel Museo del Palazzo ducale di Mantova.

[33] Cfr. I-Mas, Culto, Parte antica, b. 1009, fasc. 1; cit. in L'OCCASO, *La Madonna del Popolo* cit., p. 95; l'atto è presente in copia anche in I-MAav, AS, b. 21 (ex b. 39), fasc. 1847, 9 marzo 1847.

[34] *Ragguaglio delle funzioni* cit., pp. 3-4.

Arrigoni, degnissimi prefetti, il primo della Società delle Scienze e Belle Lettere, il secondo dell'altra delle Belle Arti, fecero distribuire molte medaglie […].

Entrati gli accademici nella predetta chiesa, già destinata Cappella accademica, dopo breve sinfonia il signor canonico teologo della Cattedrale don Dionigi Pavesi, accademico votante, recitò un'eloquente orazione, in cui pose in vista le insigni beneficenze dell'Augustissima Sovrana nell'istituzione dell'Accademia e delle sue diverse colonie per l'esercizio delle scientifiche facoltà e delle arti sì liberali, che meccaniche; e provò che da tali istituti derivar possono a questa città e al suo Stato grandissimi beni riguardo all'economia fisica, politica e morale dell'uomo, del cittadino e del cristiano; e quindi rilevò l'obbligazione che abbiamo di ringraziarne l'Altissimo, da cui come da primaria cagione si dee riconoscere un tanto benefizio. Immediatamente fu cantato il *Te Deum* con iscelta musica e dipoi celebrata messa solenne di ringraziamento da monsignor arcidiacono Ignazio Tamburini, censore accademico per la classe delle Belle Lettere.

Il passo, tratto dalla narrazione a stampa degli eventi con i quali venne celebrata per un'intera settimana l'inaugurazione del palazzo accademico, è eloquente circa le relazioni fra la chiesa e l'adiacente Accademia, sul cui asserito possesso si tornerà in seguito, nonché sui riflessi di tali relazioni sulla prassi celebrativa. Dal documento si evincono diversi elementi degni di sottolineatura e di approfondimento. Anzitutto si nota che il rito tenutosi in chiesa, articolato in una prolusione laica, nel *Te Deum* e nella messa, era nell'insieme interamente affidato ad accademici, per la parte liturgica appartenenti anche al clero. In secondo luogo, spicca l'introduzione affidata a una «breve sinfonia» strumentale, che assegna alla musica funzioni cerimoniali che travalicano la dimensione liturgica ordinaria, con funzioni di collegamento fra spazi sacri e profani, teatro compreso.

La solenne inaugurazione proseguì, infatti, la sera nel Teatro Scientifico, dove la Filarmonica ebbe il compito di incorniciare le sezioni ufficiali della cerimonia, inserendosi fra discorsi e premiazioni: a «un'ora di notte» (ore 20 circa) iniziò con una «allegra sinfonia»; eseguì poi un'altra «breve sinfonia» dopo il poemetto letto dall'abate Saverio Bettinelli e, a conclusione, «una breve, ma bellissima cantata composta dal signor abate don Giambattista Buganza, accademico votante, e posta in musica dal nostro valoroso signor abate don Luigi Gatti, e si terminò con altra allegra sinfonia».[35] A conclusione, fra le tante dissertazioni presentate dai tempi della creazione della Reale Accademia, ne furono premiate solo due, tra le quali proprio quella «sulla musica de' Greci» di Francesco Maria Colle, con l'occasione nominato accademico onorario della Reale Accademia in qualità di «letterato».[36]

Considerando il preliminare raduno mattutino in Accademia riservato ai soli soci, il rito inaugurale in chiesa aperto ai fedeli e la prosecuzione serale nell'attiguo Teatro Scientifico con posti rigorosamente assegnati alle diverse rappresentanze nobiliari e cittadine, si osserva come i cerimoniali laico e religioso si intersechino creando partizioni rituali che smarginano nei diversi spazi, destinati anche a differenti fruitori.

Avaro di ulteriori dettagli musicali, l'insieme delle testimonianze consente di ipotizzare il coinvolgimento della Filarmonica anche nella parte mattutina in chiesa, verosimilmente con il sostegno

[35] *Ivi*, pp. 7-8; il modello festivo ero offerto, tra l'altro, dall'Accademia di S. Luca di Roma: *In lode delle Belle Arti orazione e componimenti poetici relazione del concorso e de' premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia del disegno di S. Luca il dì 24 novembre 1768*, Roma, Casaletti, 1768; cfr. qui la nota 15.

[36] *Ragguaglio delle funzioni* cit., p. 7.

della regia ducal cappella della basilica di S. Barbara, interna alla reggia imperiale.[37] È inoltre possibile congetturare che tutti gli eventi abbiano avuto come punto di riferimento il compositore e organista don Luigi Gatti (1740-1817), allora secondo maestro della Filarmonica. Furono probabilmente di sua composizione le «sinfonie», brevi o allegre, ora non identificabili, che sottolinearono le diverse partizioni cerimoniali in chiesa e nel Teatro Scientifico; resta, invece, la partitura della sua cantata serale, *Ah, se a me fosse concesso*,[38] nel fondo musicale dell'attuale Accademia virgiliana. Non è possibile stabilire se egli avesse contribuito anche alla composizione del *Te Deum* e della messa.

Il fondo stesso, rilevante poiché contemporaneo agli eventi qui narrati, si formò per necessità d'uso della Filarmonica. Vi si conservano le parti di molta musica strumentale, tra cui numerosi concertoni, forma che consentiva la migliore interazione fra musicisti dilettanti e solisti professionisti.[39] Come spesso accade, anche in questo caso non è possibile collegare in modo inequivocabile un brano strumentale a specifiche circostanze esecutive, così come non è sempre possibile stabilire con certezza non tanto l'organico, desumibile dalle parti staccate, quanto l'effettiva numerosità degli esecutori; tuttavia, la coincidenza di luoghi e tempi consente buoni margini di approssimazione. Per esempio, l'organico del concertone di Gatti, forse eseguito per l'inaugurazione del Teatro Scientifico (3 dicembre 1769) o in occasione della prima accademia pubblica della Filarmonica (31 dicembre 1769), prevedeva archi, Oboi, Corni e Basso, ed esprimeva una scrittura molto dinamica e aggiornata.[40] Nel fondo della Filarmonica sono conservate, tra l'altro, le parti manoscritte, datate 1775, di una sinfonia concertata per archi, Corni e Basso di Cristoforo Babbi (1745-1814).[41] La locuzione «breve sinfonia», scelta per raccontare la sezione sacro-profana tenutasi in chiesa in occasione delle feste di inaugurazione, non aveva certo accezione formale, ma alludeva alla veste strumentale del brano. Il fatto stesso che l'estensore della narrazione lo abbia ritenuto degno di nota, lascia intendere la sua non ordinarietà e, forse, la sua efficacia. Un pubblico di fedeli, ordinariamente non ammessi nelle sale accademiche e nel Teatro Scientifico, poté con l'occasione ascoltare quel preludio strumentale.

A conferma della permeabilità e osmosi fra repertori e spazi sacri e profani si consideri che, solo qualche mese prima dell'inaugurazione accademica, l'oratorio di Gatti *La madre de' Maccabei* fu eseguito non in chiesa, ma nel Teatro Scientifico (2 aprile 1775).[42] Nel teatro stesso fu poi eseguita

---

[37] Sui rapporti fra la Filarmonica e la cappella imperiale si rinvia a BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit., pp. 363-364.

[38] Cfr. I-MAav, Fondo musicale [d'ora innanzi Fm], filza XVIII, n. 2, *Ah, se a me fosse concesso*, testo di G. B. Buganza, musica di L. Gatti, partitura e parti: Introduzione (2 Ob., 2 Cr., archi); Aria, «Ah, se a me fosse concesso» (S, 2 Ob., 2 Cr., archi); Recitativo obbligato, «Eccoti ormai, diletta Manto, in seno» (S, 2 Ob., 2 Cr., archi); Aria, «È del ciel virtude un dono» (S, 2 Ob., 2 Cr., archi); sull'evento cfr. anche «Gazzetta di Mantova», 30 giugno 1775, p. 4.

[39] Cfr. BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit., pp. 372 e 394-395.

[40] Cfr. I-MAav, Fm, filza XIX, n. 12, L. GATTI, *Concertone*, per archi, Oboi, Corni e Basso, parti manoscritte; il *Concertone* è stato registrato (Brilliant Classics, 15 ottobre 2010, EAN 5028421941462).

[41] Cfr. I-MAav, Fm, filza II, n. 12.

[42] I-MAav, Fm, filza XXXI, L. GATTI, *La madre de' Maccabei*; altre fonti in I-Gl, M.7.15; I-Mc, M.S.ms.105-2 (aria «Non temer, o madre amata»); I-OS, Mss-Mus RariB10; I-Pca, D.IV.1595 (parte I);

la cantata a due voci *Religione e Mantova* (8 marzo 1778)[43] su versi del futuro segretario della Reale Accademia, Matteo Borsa, promossa in prima persona da Gatti. I meriti musicali acquisiti e le ottime relazioni maturate, anche grazie all'attività nella Filarmonica, fruttarono al compositore la nomina a componente prima e a direttore poi (14 febbraio 1783) della cappella di corte a Salisburgo sino al suo scioglimento (1803),[44] il che non gli impedì di contribuire ad altri eventi nella non lontana Mantova asburgica.

Già priva delle proprie prerogative parrocchiali, nello scorcio del secolo la chiesa di S. Maria del Popolo continuò a ospitare altre specifiche sezioni cerimoniali non ordinarie, curate dalla Reale Accademia. Almeno nei casi del suffragio dei filarmonici e della festa di santa Cecilia la chiesa fu, invece, il luogo preminente:[45]

> All'istanza de' professori filarmonici tendente ad ottenere il permesso di trasferire il loro suffragio in questa chiesa addetta alla Regia Accademia detta volgarmente la Madonna del Popolo, e di poter quivi pure celebrare la festa della loro protettrice santa Cecilia, ha l'infrascritto annuito, apponendovi però fra le altre condizioni anche questa che si debba fare la distribuzione dei banchi di concerto con Regio Reggente di questo ginnasio a comodo del direttorio della Regia Accademia e de' regi professori del ginnasio; al qual fine si è al predetto Reggente rilasciato un modello sottoscritto; in conseguenza di che all'occasione di funzione dovranno i medesimi filarmonici passar parola al Segretario dell'Accademia per correlativo invito al Direttorio.

Che la Filarmonica si proponesse (1786) di festeggiare santa Cecilia in chiesa, invece che in teatro, non meraviglia: protettrice della musica, la santa era indistintamente amata e, dunque, l'ambientazione in chiesa avrebbe potuto coinvolgere un pubblico di fedeli solitamente escluso dal rigido protocollo di ammissione al Teatro Scientifico. Il fatto che la questione vertesse anche sui fruitori lo conferma la seconda parte dell'autorizzazione, condizionata dalla «distribuzione dei banchi» da concordare con gli organi di governo dell'Accademia e del ginnasio.

Il modello cerimoniale composito, esemplificato dalle citate feste inaugurali del 1775, fu replicato in diverse circostanze, che confermano la complementarità fra luoghi di pertinenza accademica, sacra e profana, talvolta estesa agli spazi di rappresentanza imperiale. Le celebrazioni in ricordo della morte dell'imperatore Leopoldo II d'Asburgo Lorena (1747-1792), commemorata due

---

dall'ampia e interessante notizia edita in «Gazzetta di Mantova», 7 aprile 1775, p. 4, si ricavano varie informazioni: l'esecuzione fu finanziata e interpretata dai «dilettanti» della Filarmonica, il teatro venne debitamente decorato, i cantanti indossarono un vestiario «bizzarro e decente», i cantanti furono Angela Galliani, Francesco Bellaspica, Lorenzo Bertolazzi e Giuseppe Paris, il successo fu notevole (repliche 4, 6 aprile e altra data); nelle serate del 2 e 4 aprile il violoncellista tedesco Wenceslao Himmel Pauer (Himmelpauer), a Mantova di passaggio, eseguì fra le due parti dell'oratorio rispettivamente un concerto e una sonata; l'oratorio fu ripreso a Padova nel 1776 (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991, scheda n. 14608) e di nuovo a Mantova nel 1793 (*ivi*, scheda n. 14614).

[43] Cfr. la notizia nella «Gazzetta di Mantova», 13 marzo 1778, p. 4.

[44] Sui rapporti fra Gatti e la Filarmonica si rinvia a BESUTTI, *La Colonia filarmonica* cit., pp. 386-397; si vedano inoltre M. BERTOLOTTI, *«Tra un passato soverchiante e un presente inesplorato». Aspetti della cultura mantovana nella seconda metà del Settecento*, in *Luigi Gatti (1740-1817). La musica a Mantova e a Salisburgo tra Sette e Ottocento*, a cura di A. Lattanzi, Lucca, LIM, 2017, pp. 13-25; L. MARI, *Luigi Gatti nella vita musicale della Chiesa mantovana*, in *Luigi Gatti (1740-1817)* cit., pp. 28-38.

[45] I-MAav, AS, Colonia poi Classe filarmonica, b. 41 (ex b. 64), fasc. 1, 1786, 22 novembre 1786.

mesi e mezzo dopo a Mantova, furono significativamente compartite in una cerimonia ufficiale nella regia ducal basilica di S. Barbara e in una funzione promossa dall'Accademia nella "propria" chiesa di S. Maria del Popolo (18 maggio 1792):[46]

Venerdì, 18 del corrente, si celebrarono le solenni esequie di Leopoldo II di gloriosa memoria nella chiesa della Reale Accademia detta la Madonna del Popolo. L'apparato ne era assai decoroso; la musica scelta e la gran messa con somma dignità celebrata in qualità di parroco da monsignor don Pietro Cammillo [*sic*!] de Carli, abate di Santa Barbara, assistito da alcuni suoi capitolari. L'orazione funebre fu letta dal signor abate don Giuseppe Bozoli, già professore di lingue orientali ed ora regio bibliotecario e censore per l'Accademia nella facoltà delle Belle Lettere, a cui la Regia Accademia medesima ha dimostrata la sua riconoscenza e la stima con una medaglia d'oro. Stava su la porta la seguente iscrizione:

Pacificatori Orbis
Dignitatis Publicae et Privatae Foelicitatis
Auctori
Dignitatis Litterarum Artium
Praesidio
LEOPOLDO II. CAESARI
Patri Patriae
Popolorum Spei et Desiderio
Tristissime erepto
ACADEMIA MANTUANA
moerens parentat

La sera del medesimo giorno nel Teatro Scientifico si recitò sull'istesso doloroso argomento un'accademia di poesia, a cui, oltre ai soci dell'Accademia Regia, concorsero alcuni arcadi della Colonia virgiliana […].

Il modello celebrativo, che vedeva coinvolto un accademico di rango ecclesiastico, in questo caso nella lettura dell'orazione funebre, già osservato nelle feste inaugurali del 1775, risulta qui mutuato. Tuttavia, è degna di sottolineatura la triplice sede cerimoniale – la cappella imperiale di S. Barbara, la chiesa "accademica", il Teatro Scientifico – a rimarcare le diverse fasce di promotori e fruitori coinvolte, del governo imperiale, della società civile, della comunità scientifica e dell'amministrazione cittadina.

Anche in questo caso poco prodiga di dettagli musicali, la citata notizia impiega l'usuale e laconica espressione «musica scelta». Fortunatamente resta traccia delle spese, tutte sostenute dall'Accademia.[47] Vi si ricava che alle «solenni esequie in musica, e messa, cioè suonatori, e cantanti», alle «copie delle esequie» e all'«accademia funebre della sera» provvide anche in questo caso Gatti, ancora definito «maestro della Colonia filarmonica» benché a quell'altezza cronologica fosse già attivo a Salisburgo. È documentata la presenza attiva e trasversale di Antonio Bonazza o Bonazzi (1754-1802), violinista, compositore, collezionista, primo violino della Filarmonica, primo violino della regio ducal cappella di S. Barbara e primo violino e direttore d'orchestra del pubblico

[46] «Gazzetta di Mantova», 25 maggio 1792, pp. 3-4; l'evento fu precedentemente annunciato sullo stesso foglio di notizie, *ivi*, 18 maggio 1792, p. 4.

[47] I-MAav, AS, b. 29 (ex b. 24), fasc. 5, 18 maggio 1792: «Distinta delle spese fatte dalla Regia Accademia di Scienze, Belle Lettere e Arti di Mantova in occasione dei funerali celebrati nella chiesa della Beata Vergine del Popolo, li 18 maggio 1792 per sua maestà l'imperatore Leopoldo II per sempre eterna memoria».

teatro.[48] Bonazzi fu, tra l'altro, l'autore delle «sinfonie patetiche» eseguite per conto della Colonia arcadica virgiliana, per un'adunanza sulla passione di Cristo (Teatro Scientifico, 7 aprile 1792).[49] Egli fu, inoltre, il principale artefice musicale dei festeggiamenti, completamente laici in questo caso, per il ritorno della città di Mantova nel dominio austriaco (Teatro Scientifico, 2 agosto 1799); in questa occasione la direzione dell'accademia «di suono e di canto» fu interamente affidata a lui, con la partecipazione dei cantanti Giacomo Ghisani (tenore), Paolo Zanoni e Cesare Gobbi, questi ultimi impegnati anche come docenti della «reale pubblica scuola di musica» e incoraggiati a proseguire nei loro studi, «scarseggiando assai il paese di cantanti abili».[50]

Il coinvolgimento della Filarmonica in celebrazioni anche liturgiche è ancora una volta indirettamente confermato dalla messa di *Requiem* per il conte Giovanni Battista Gherardo d'Arco, prefetto della Regia Accademia, «eseguita con iscelta musica dalla Colonia filarmonica», pochi mesi prima (17 marzo 1792) del ricordo funebre dell'Imperatore.[51]

Nel 1792 venne attuato un ulteriore rilancio di tutta l'Accademia, che toccò così il proprio apice. Nel 1793, la classe Filarmonica arrivò a ben 151 soci, fra i quali 20 donne, provenienti soprattutto dal patriziato cittadino (Gonzaga, d'Arco, di Bagno, Arrivabene, Sordi, Nerli, Magnaguti, Arrigoni, Cavriani, Canossa, Colloredo, Murari della Corte, Capilupi). Alla Filarmonica venne affiancata, senza dipendenza diretta, una scuola di musica retta da Mattia Milani, che formava buoni cantanti e strumentisti (violino, violoncello, oboe, corno, clavicembalo) che contribuivano direttamente alle accademie pubbliche e alle funzioni.[52] In ragione di questa notevole espansione, la Filarmonica fu dotata di un nuovo «Codice accademico» (17 febbraio 1794; il capo IV disciplina la Colonia filarmonica).[53]

L'equilibrio raggiunto sarebbe stato, tuttavia, messo in discussione dal governo napoleonico (1797-99; 1801-14) che valorizzò sì l'Accademia, tra l'altro conferendole l'attuale denominazione di 'virgiliana', ma che, sopprimendo chiese e congregazioni religiose, entrò nella storia della chiesa "accademica". La controversa proprietà di S. Maria del Popolo non consentì all'Accademia di salvaguardarne le sorti.

L'affermazione «già destinata cappella accademica», riferita alla chiesa stessa e apoditticamente riportata nella descrizione ufficiale delle citate feste inaugurali del 1775, risulta, infatti, assai meno certa di quanto si affermasse, in quanto la proprietà non era stata, nei fatti, sancita con un atto ufficiale. Tuttavia, data la contiguità degli ambienti, per prassi la loro interconnessione nel tempo era stata evidentemente ritenuta tale; per questo motivo i documenti di maggiore interesse sulla

---

[48] Cfr. BERNARDI, *La musica nella Reale Accademia* cit., p. 62, che riferisce lusinghiere recensioni su Bonazzi, del quale è stato recentemente ricostruito il catalogo tematico: G. F. AMOROSO - A. SPASIC, *Antonio Bonazzi. Catalogo tematico*, Milano, s.e., 2011.

[49] «Gazzetta di Mantova», 13 aprile 1792, p. 4.

[50] I-MAav, AS, b. 16 (ex b. 34), fasc. 1799, 6, 12, 17 agosto 1799, carteggio fra il prefetto dell'Accademia don Angelo Petrozzani e il marchese Antonio Maffei.

[51] «Gazzetta di Mantova», 23 marzo 1792, p. 4.

[52] Cfr. BERNARDI, *La musica nella Reale Accademia* cit., pp. 60-62. Sulla scuola annessa alla Filarmonica si rinvia a L. MARI, *Società filarmonica e scuole di musica a Mantova tra 1809 e 1870*, in *Società e accademie filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2008 pp. 171-211.

[53] Riprodotto in BERNARDI, *La musica nella Reale Accademia* cit., p. 64.

chiesa sono tuttora custoditi nell'archivio storico dell'Accademia, recentemente riordinato e catalogato.[54]

Durante la dominazione napoleonica, la chiesa di S. Maria del Popolo fu adibita a magazzino di foraggi (1798), derubata di arredi e della balaustra di marmo,[55] richiesta da Paolo Pozzo per le scuole di Belle Arti.[56] Tornata brevemente a essere sorvegliata dalla «Congregazione delegata dello Stato austriaco alla Reale Accademia», ne furono curati i marmi (18 settembre 1799).[57] Nuovamente occupata dai soldati (novembre-dicembre 1800), il segretario perpetuo dell'Accademia (Idelfonso Valdastri) denunciò i rischi di incendio (6 dicembre 1800).[58] Con il ritorno della dominazione francese (1801) la chiesa fu ancora ceduta per uso militare (25, 27 agosto 1805),[59] il che metteva a rischio di intrusioni esterne l'Accademia, con essa comunicante (22, 28 dicembre 1805).[60] Occupata da truppe per funzioni di casermaggio, ne fu richiesta la restituzione, in quanto di «ragione proprietà» dell'Accademia (1812).[61] Ormai molto degradata e profanata, S. Maria del Popolo fu soppressa come chiesa (1816).[62] Tuttavia l'edificio, sopravvissuto sino alla fine del secolo, continuò a essere considerato di pertinenza dell'Accademia che, cedutolo temporaneamente alla delegazione della Provincia di Mantova, ne rientrò in possesso per poi cederlo nuovamente alla Società Filodrammatica come magazzino (1825).[63] Dal 1826 i locali della chiesa vennero affittati a pagamento, pur con qualche limitazione; nel 1828, per esempio, non venne accolta la richiesta di utilizzo come officina,[64] ma divenne deposito di macchine antincendio.[65] Le vicissitudini della chiesa dismessa si susseguirono poi ancora più disordinatamente: venne richiesta da un «volatore» (1830),[66] adibita a deposito temporaneo del Teatro Scientifico in occasione dei suoi restauri (1830),[67] richiesta come

---

[54] Cfr. A. M. LORENZONI - R. NAVARRINI, *L'Archivio storico dell'Accademia nazionale virgiliana di Mantova. Inventario*, Mantova, Accademia nazionale virgiliana, 2013.

[55] Cfr. I-MAav, AS, b. 15 (ex b. 33), fasc. 1798, novembre 1798.

[56] Cfr. *ivi*, b. 38, G. II, Carteggio relativo al periodo della Repubblica Cisalpina, ottobre 1798.

[57] *Ivi*, b. 16 (ex b. 34), fasc. 1799, 18 settembre 1799.

[58] Cfr. *ivi*, b. 16 (ex b. 34), fasc. 1800, 6 dicembre 1800.

[59] Cfr. *ivi*, b. 18a (ex b. 36), fasc. 1805, 25, 27 agosto 1805; b. 16b (ex b. 36), fasc. 1815, 16 aprile 1815.

[60] Cfr. *ivi*, b. 18a (ex b. 36), fasc. 1805, 22, 28 dicembre 1805.

[61] *Ivi*, b. 18b (ex b. 36), fasc. 1813, 2 gennaio 1813.

[62] Cfr. *ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1816, 22 e 29 marzo, 10 e 13 maggio 1816; fasc. 1817, 10 febbraio, 16 marzo 1817; fasc. 1818, 22 gennaio 1818; fasc. 1819, 1 e 28 gennaio, 3 e 8 febbraio; fasc. 1820, 5 e 9 ottobre 1820; fasc. 1823, marzo-novembre 1823.

[63] Cfr. *ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1824, 13 maggio, 17 agosto 1824; fasc. 1825, 14 gennaio, 18 febbraio, 10 marzo 1825; fasc. 1827, marzo-aprile 1827; maggio-ottobre 1827.

[64] Cfr. *ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1828, aprile-maggio 1828.

[65] Cfr. *ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1828, 5 dicembre 1828.

[66] *Ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1830, 18 e 27 luglio 1830.

[67] Cfr. *ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1830, 28 dicembre 1830.

magazzino per la calce (1847).[68] Negli archivi accademici si trovano tracce delle necessarie riparazioni (1828, 1929),[69] nonché di danni e furti (1842).[70]

Mentre, dunque, la storia materiale di un edificio, già venerato e rispettato, degenerava, continuava a essere irrisolto il problema della sua proprietà. Un interessante riepilogo sul possesso della «profanata chiesa della Madonna del Popolo ritenuta per lo passato di proprietà dell'Accademia virgiliana, ed ora aggiudicata alla cassa d'ammortizzazione», ossia il Demanio, venne inviato al prefetto accademico da Giuseppe Latmiral (1847). Vi si ribadiva che il possesso della chiesa, ormai sconsacrata, non era in alcun modo esigibile da parte dell'Accademia poiché dal «rogito Mazzi 2 maggio 1664 non risulta che l'Accademia dei Timidi fosse proprietaria della soppressa chiesa del Popolo», aggiungendo che «la successale Accademia virgiliana potrebbe tutto al più provare un diritto di uso promiscuo col Regio Ginnasio della chiesa suddetta finché fu aperta al pubblico culto, e in seguito un possesso meramente precario e non giustificato da titolo dopo la soppressione della chiesa».[71] Nella relazione, ricca di allegati, si ricordava anche che, ai tempi della citata edificazione della nuova «casa accademica» il ministro plenipotenziario, conte Carlo di Firmian, aveva comunicato (3 ottobre 1775) al prefetto accademico, conte Carlo Ottavio di Colloredo, che la chiesa sarebbe stata assegnata al Regio Ginnasio per «compiere i soliti uffici di cristiana pietà» della scolaresca.[72] L'atto riepilogativo ribadiva, dunque, che l'uso della chiesa da parte dell'Accademia per le celebrazioni funebri di regnanti e accademici nel periodo compreso tra il 1775 e il '96, nonché il possesso di una chiave della stessa, non avvalorava la legittima proprietà, di fatto mai sancita. Nella intricata vicenda, qualche decennio dopo si inserì anche un tale Luigi Zanini, che vantava la proprietà privata della chiesa (1851).[73]

Ormai ombra di ciò che era stata, la chiesa di S. Maria del Popolo «ritenuta accademica» fu demolita nell'anno 1891 (cfr. la Fig. 2, qui alla p. 270) per far spazio alla elegante facciata del palazzo, coordinata con quella inaugurata nel 1775 e tuttora esistente. L'epilogo della storia materiale di un luogo venerato, profanato e, infine, distrutto, è impietoso, il che tuttavia non ne sminuisce il significato, che travalica le vicende locali. Sinfonie strumentali e musiche liturgiche, contrappuntate da prolusioni e discorsi, risuonando insieme tra quelle mura diedero vita a modelli rituali ibridi, sacri e civili, contribuendo, al tempo stesso, alla diffusione di aggiornate declinazioni della musica strumentale anche tra indistinti fruitori e semplici fedeli, solitamente non ammessi alle adunanze accademiche e ai teatri. Non è possibile documentare quale fosse la loro reazione, ma la cornice ufficiale verosimilmente predispose loro ad accogliere situazioni e suoni inauditi come ammissibili e giusti.

---

[68] Cfr. *ivi*, b. 21 (ex b. 39), fasc. 1847, 16, 17, 20 e 21 aprile, 14, 17 e 18 maggio, 5 e 10 novembre 1847.

[69] Cfr. *ivi*, b. 19 (ex b. 37), fasc. 1828, 21 ottobre 1828; fasc. 1829, 2 ottobre 1829; b. 20 (ex b. 38), fasc. 1836, 22 e 24 luglio 1836; b. 20 (ex b. 38), fasc. 1838, 4 e 5 agosto 1838; fasc. 1848, 28 aprile 1848; fasc. 1849, 2, 8 e 9 marzo 1849; b. 21 (ex b. 39), fasc. 1850, 11 e 25 maggio, 5 e 27 luglio, 21 e 28 novembre 1850; fasc. 1851, 8 e 26 aprile, 21 agosto 1851.

[70] Cfr. *ivi*, b. 20 (ex b. 38), fasc. 1842, 29 agosto, 22 settembre 1842.

[71] *Ivi*, b. 21 (ex b. 39), fasc. 1847, 9 marzo 1847, Giuseppe Latmiral al Prefetto dell'Accademia.

[72] *Ibid.*

[73] Cfr. *ivi*, b. 21 (ex b. 39), fasc. 1851, 27 dicembre 1851.

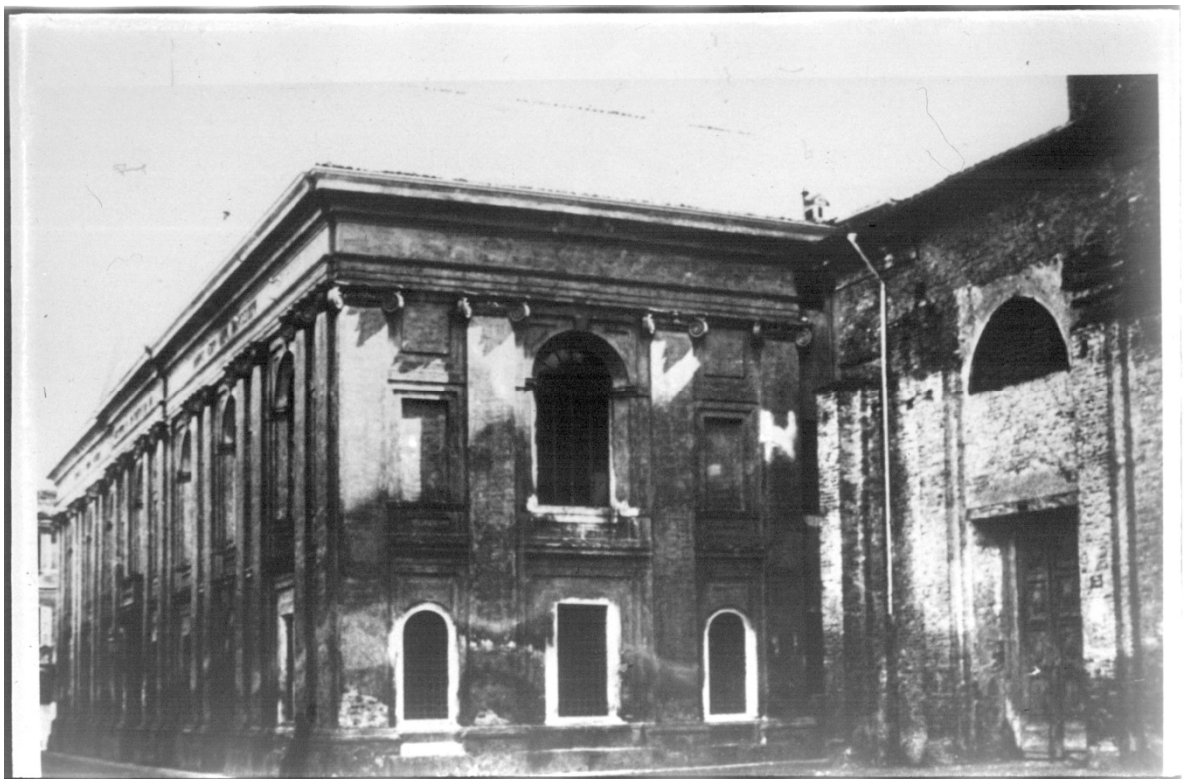


Fig. 2 – *Mantova. Teatro dell'Accademia. Chiesa di S. Maria del Popolo*; ripr. Andrea Premi, *ante* 1891 (Mantova, Archivio Storico del Comune di Mantova, fondo Stennio Defendi, BarattaSDE_3081).

PAOLA BESUTTI è professoressa ordinaria di Musicologia e Storia della musica nell'Università di Teramo, dove è direttrice del Dipartimento di Scienze della Comunicazione. È membro del collegio di dottorato in "Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza" (Università di Roma Tre e di Teramo). Già direttrice della «Rivista Italiana di Musicologia» (2003-10), dirige «Musicalia» e fa parte del board di «Studi musicali». È socia ordinaria dell'Accademia nazionale virgiliana, nella quale presiede la Classe di Lettere e Arti. Fa parte dei comitati scientifici della Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli e della Fondazione Claudio Monteverdi di Cremona.

PAOLA BESUTTI is a full professor of Musicology and History of Music at the University of Teramo where she serves as Director of the Department of Communication Sciences. She is a member of the doctoral committee in "Cultures, Practices, and Technologies of Cinema, Media, Music, Theater, and Dance" (Roma Tre University and Teramo University). Former editor of the «Rivista Italiana di Musicologia» (2003-2010), she currently edits «Musicalia» and sits on the board of «Studi musicali». She is a full member of the Accademia nazionale virgiliana, where she chairs the Class of Letters and Arts. She serves on the scientific committees of the Pietà de' Turchini Foundation in Naples and Claudio Monteverdi Foundation in Cremona.

ISBN 9788854972032
https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8476

INDICE DEI NOMI

a cura di Anita Posateri

ABBATE Preziosa, 171
ADAMER (?), 9
ADAMI DA BOLSENA Andrea, 237
ADDAMIANO Antonio, 202
ADKINS CHITI Patricia, 10
AGNELETTI Giovanni Battista, 213
AGOSTINO, santo, 242
ALALEONA Domenico, 225, 228
ALALEONA Paolo, 195
ALBERA Vincenzo, 261
ALBINONI Tomaso, 116
ALEATI Giuseppe, 87
ALEMAGNINO DA FINO, 19
ALESSANDRI Ottavio, 237
ALESSANDRO, santo, 29
ALESSANDRO VII (Fabio Chigi), papa, 189, 239
ALFANO Maria, 160
ALFIERI Vittorio, 114
ALGAROTTI Francesco, 255
ALIOTTI Bonaventura, 180
ALLEGRI Gregorio, 245
ALLESCH Barbla, 7
ALMERI Giovanni Paolo, 212
ALTESE Maria Paola, 165
AMBROGIO, santo, 51, 239
AMBROGIO II (Ambrogio de Martinengo), 19
AMICO Vito Maria, 170
AMICONE Antonio, 138, 149, 150, 153
AMOROSO Gian Francesco, 267
ANDREASI Girolamo Amoroti, 261
ANERIO Giovanni Francesco, 139, 195, 196, 223, 228, 229, 230, 233
ANESA Marino, 18
ANGELINI Gianpaolo, 76
ANOSI Peider, 8
ANSELMO DA GRECCIO, 237
ANTEGNATI Grazioso, 24
ANTONELLI Abundio, 223, 228
ANTONELLI Attilio, 181
ANTONELLI Francesco, 223, 229
ANTONIO abate, santo, 50
ANTONIO MARIA (?), 106
APPIANI Giovanni Maria, 41
ARCARI Gianluigi, 260
ARCO D', famiglia, 267
ARCO Giovanni Battista Gherardo d', 267
ARESE Bartolomeo, 11, 12
ARESE Giulia, 12
ARESI Stefano, 27, 48
ARICÒ Nicola, 255
ARMETTA Francesco, 168
ARMSTRONG James, 196
ARNOLD Denis, 82, 203
ARRIGONI, famiglia, 267
ARRIGONI Tommaso, 262, 263
ARRIVABENE, famiglia, 267
ASSANDRA Caterina, 39
ASTARI Bernardino, 76
ATSCHEL Jan, 8, 10
AVALOS Giulia d', 172, 173
AVERSANO Luca, 257
AYROLI Giovanni Battista, 119

BABBI Cristoforo, 264
BACCIAGALUPPI Claudio, V, VIII, IX, 3, 14, 15
BACHOFEN Johann Caspar, 8, 13
BADOER Camillo, 56, 63
BAGATTI Francesco, 41
BAGLIONI Girolamo, 210
BAIADA Francesco, 180, 181
BALBI Luigi, 210
BALDI Stefano, 10
BALLACINO Giovanni, 88, 89, 106
BALLIANI Carlo, 41, 42, 46, 48, 49, 50

Copyright © 2025 Anita Posateri
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

BAMJI Alexandra, 217
BANCHIERI Adriano, 86
BANCIUS L., 9
BARACCO Francesco Bernardino, 76
BARANDONI Stefano, 121
BARBARIGO Gregorio, 22
BARBERO Alessandro, 74
BARBETTA Sylvester, 63
BARBIERI PASINO Carl'Antonio, 11, 14
BAROFFIO Giacomo, 31, 209
BARZAZI Antonella, 56
BASSANI Giovanni Battista, 218
BASSETTI (?), 129
BAYLÓN Pasquale, santo, 40
BECATELLI Giovanni Francesco, 237
BECCARIA Galeazzo, 79, 80, 101, 102
BECCARIA DEL MONTE Girolamo, 76
BELCARI Feo, 139
BELCREDI Ludovico, 84
BELLANCA Lina, 177, 178
BELLASPICA Francesco, 265
BELLI Lazaro Venanzio, 238
BELLOTTI Edoardo, 75, 78
BENDINI Stefano Tommaso, 237, 246, 250
BENEDETTI Luca, V, IX, 17, 27, 28, 30, 31, 35
BENEDETTO XIII (Pier Francesco Orsini), papa, 176
BENEDETTO XIV (Prospero Lambertini), papa, VII, 74
BENUSSI Paola, 55, 59
BERBENNI Giosuè, 24
BERETTARI Aurelio, 212, 217
BERGAMEN Andrea, 69
BERIA Francesco, 12
BERIA Giovanni Battista, IX, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
BERLENDIS, famiglia, 25
BERNARDI Gian Giuseppe, 259, 267
BERNARDI Stefano, 86
BERNARDO DI CHIARAVALLE, santo, 215
BERNARDONI Virgilio, 144
BERNAREGGI Adriano, 21
BERNUZZI Marco, 20
BERTAGNA Giancarlo, 117
BERTHELOT Robert, 215
BERTOLAZZI Lorenzo, 265
BERTOLINI Manuel, 59
BERTOLOTTI Maurizio, 265
BESUTTI Paola, V, IX, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 264, 265, 270
BETTINELLI Saverio, 255, 263
BETTO Bianca, 57
BÈZE Théodore de, 4
BIANCA Concetta, 160
BIANCARDI (?), 250
BIANCHI Francesco, 42, 47
BIANCHI Lino, 204
BIANCHINI Giuseppe, 256
BIANCONI Lorenzo, 54, 220
BIGATTI Carlo, 46, 51
BISATZ Giuseppe, 5
BITTI Martino, 116
BIVERONE Agnese, 7
BLAZEY Daniel Anthony, 86, 87
BLUME Clemens, 207
BOESCH GAJANO Sofia, 160
BOLCATO Giulia, X
BOLOGNA VENTIMIGLIA Domenica Felice, 174
BOMBI Andrea, 173
BONANNO PISANO, 142
BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, santo, 207
BONAZZA (o BONAZZI) Antonio, 266, 267
BONAZZI Ferdinando, 50, 51, 52
BONETTI Giosuè, 20
BONGIOVANNI Carmela, 118, 119
BONIFACIO, santo, 23, 25
BONINI Severo, 230
BONOM Barbla, 7
BONORA PREVIDI Claudia, 259
BONSANTE Annamaria, 161
BONTA Steven, 188, 189
BONTEMPO Donato, 70
BORGIONI Mauro, X
BORRANI Giovanni Battista, 43
BORROMEO Carlo, santo, 19, 23, 38, 40, 47, 50, 51, 74
BORROMEO Federico, 38, 40, 41
BORSA Matteo, 265
BOSSI, famiglia, 24
BOTTAINI DE CAPITANI Giovanni Battista, 20, 21
BOTTIGELLA Augusto, 82
BOTTIGELLA Flaminio, 82
BOTTIGELLA Ottaviano, 82
BOUCHERON Raimondo, 52
BOURGEOIS Loys, 4
BOZOLI Giuseppe, 266
BRAGADIN Giovanni, 26
BRAMBILLA Carlo Stefano, 11
BREVI Giovanni Battista, 218, 219
BRIEGEL Wolfgang Carl, 8
BRIGNOLE Giacomo Maria, 121
BRIOSCHI Antonio, 49

BROCCHO Tomaso, 69
BROCCON Zuanne, 68
BRUGNOLI Rocco Maria, 237
BRUMANA Biancamaria, 45
BRUNELLI Donatella, 12
BRUNELLO Chiara, X
BRUNETTI Giovanni, 86
BUCCELLENI Giovanni Nicola, 218
BUFFA Girolamo, 11
BUGANZA Giambattista, 263, 264
BUNDI Gian, 6, 9
BURNEY Charles, 39, 40
BUSA Zuanne, 63, 70
BÜSIN Peidar, 8
BUZZI Franco, 74

CADIOLI Giovanni, 261
CAFIERO Rosa, 48, 181, 256, 257
CALAPAJ Anna, 201
CALVI Donato, 20, 22, 23, 26
CALVI Lorenzo, 82, 85, 86, 87, 88, 91, 94, 106
CALVIN Jean, 4
CALZA Renato, 204
CALZARERI Carlo, 212
CAMAGNO Carlo, 11
CAMBIASO, famiglia, 120
CAMBIASO Giovanni Battista, 117, 120
CAMBIASO Michelangelo, 120
CAMERLENGHI Eugenio, 255
CAMETTI Alberto, 228
CAMUZIO Vincenzo, 18
CANALE DEGRASSI Margherita, X
CANDIANI Guido, 54
CANEVARI Pietro Francesco, 83
CANGEMI Pierina, 165
CANIANA, famiglia, 18
CANIANA Caterina, 28
CANIANA Giovanni Battista, 28
CANOSA Romano, 160
CANOSSA, famiglia, 267
CANTONI Angelo, 26
CAPALTI Francesco, 235, 245, 250
CAPELLO Giovanni Francesco, 203
CAPILUPI, famiglia, 267
CAPITANI MOZZI Agostino de', 20
CAPPELLETTI Francesca, 87
CAPRANICA Cesare, 236
CAPRIOLI Giovanni Paolo, 86, 210
CAPUTO Angelo, 69
CARACI VELA Maria, 213
CARAMUEL LOBKOWITZ Juan, 221, 243
CARBONE Giacomo (detto "Carbonino"), 121
CARDANO Roberto, 10, 12
CARERI Enrico, 257
CARESANA Cristoforo, 145, 146
CARISSIMI Giacomo, 25, 223, 224, 225
CARLINI Antonio, 121, 256, 267
CARLO II D'ASBURGO, re di Spagna, 124
CAROCCIA Antonio, 139
CARPANI Roberta, 41
CARRARA Iacobus, 69
CARRERAS Juan José, 173
CARRETTO Felice, 64
CARTAREGIA Oriana, 116
CASATI Alessandra, 75, 76, 93
CASATI Gasparo, 212, 216
CASATI Girolamo, 92
CASCETTA Annamaria, 41
CASELLI Domenico Antonio, 237
CASIGNOLI Domenico, 237
CASINI Giovanni Maria, 133
CASTAGNETO Francesca, 226
CATALANO Gaetano, 163
CATALANO Ottavio, 223, 228
CATTANEO Enrico, 200
CATTANEO AVOGADRO Lucrezia, 11
CATTIN Giulio, 31
CAVACCIO Giovanni, 204
CAVAGNA Giovan Paolo, 18
CAVALLI Francesco, 196
CAVRIANI, famiglia, 267
CAVRIANI Ottavio, 255
CAZZATI Maurizio, 203, 212, 213, 217
CECCHINI Tomaso, 111
CERINI Giacomo, 91, 107, 109, 110
CERINI Umberto, V, IX, 123, 124, 131, 133, 135
CERNIAGO Carlo Antonio, 92, 93, 96, 111
CERRINI Giacomo, 82
CERRINI Giovanni Antonio, 82
CERRO Luigi, 113, 118, 119, 121
CERVONI Luca, X
CESSAC Catherine, 226
CHAMPELS Durich, 5
CHARPENTIER Marc-Antoine, 139, 225, 226, 233
CHAUVIN Regina Frey, 230, 231
CHIAPPANI Giovanni, 86
CHIAPPARA Isabella, 145, 146
CHIESA Melchiorre, 45, 46, 49, 50
CHITI Girolamo, VII, 236, 237
CHITTOLINI Giorgio, 160
CIAFAGLIONE Maria Emanuela, 167
CIANI Vincenzo, 125

CIBIEN Carlo, 221
CIBOLINI Silvia, 74
CILIBERTI Galliano, V, IX, 223, 226, 227, 228, 230, 234
CIMA Giovanni Paolo, 209, 210
CIMA Tullio, 223, 229, 230
CIMAPANI Virgilio, 180
CIMAROSA Domenico, 249
CLAUDIA FELICE (?), 12
CLEMENTE VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 68, 189, 200
CLEMENTE XII (Lorenzo Corsini), papa, 77
CLEMENTE XIV (Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli), papa, 254
CODA Geronimo, 83
CODAZZA Ludovico, 76, 79, 80, 81, 101, 102, 103
COFERATI Matteo, 237
COLLARILE Luigi, IX, 204
COLLE Francesco Maria, 255, 263
COLLIN J. M., 9
COLLISANI Giuseppe, 173
COLLOREDO, famiglia, 267
COLLOREDO Carlo Ottavio, 259, 262, 269
COLOMBO Carlotta, X
COLOMBO Efrem, 19
COLONNA Flavia Domenica, 181
COLONNA Marcantonio, 172
COLUMBRO Marta, 139, 140
COLZANI Alberto, 5, 10, 25, 61, 78, 84, 87, 89, 93, 193, 204
CONFORTI Enrico, 114
CONSOLI Vincenzo, 226
CONTARDI Apollinare, 92, 93, 96, 111
CONTE Cesare, 84, 105
CONTESOTTO Ilaria, V, IX, 53, 62, 63, 71
CONTI Lorenzo, 130
COPPINI Aquilino, 208
CORDELLA Mariano, 256
CORDERA Paola, 43
CORNER Federico, 56, 66, 67
CORONA Marco, 60, 63, 70
CORONELLI Vincenzo Maria, 54
CORTE Francesco, 107, 110
CORTECCIA Francesco, 125
CORTESE Gian Enrico, 120
CORVINO, famiglia, 180
CORVINO Pietra Vittoria, 177, 178, 180
CORVINO MIGLIACCIO Blasco, 177, 180
COSSONI Carlo Donato, 41, 42, 212, 213
COSTA Eugenio, 225
COSTA Giovanni Antonio, 90
COSTAMAGNA Giorgio, 116
COSTANTINI Danilo, 10, 39, 89, 93
COSTANTINI Fabio, 86, 228
COTTA Lazaro Agostino, 12
COTTONE Geronima Felice, 174
COZZI Gaetano, 54
COZZOLANI Chiara Margherita, 39
CRISTOFORO DA ADRARA, 28
CROOK David, 193, 203
CRÜGER Johann, 8
CUCCO Giuseppe, 160
CULLEY Thomas D., 225
CUMMINGS Anthony M., 189, 193, 200
CURTI Danilo, 31
CUSANI Marcello Papiniano, 180

D'ACCARDO Antonino, 180
D'ACCONE Frank, 124
D'AMIA Giovanna, 43
DAMIANI Petrus, 70
DANIEL Hermann Adalbert, 207
DANTZ J. D., 9
DAOLMI Davide, 49
DAVANTÈS Pierre, 4
D'AVENIA Fabrizio, 164, 170
DE CARLI Pietro Camillo, 266
DECURTINS Laura, 6
DEFENDI Stennio, 270
DE FERRARI Raffaele, 119
DE GREGORIO Vincenzo, 147
DE GUALTIERO Antonino, 181
DEL GROSSO DESTRERI Luigi, 59
DELLABORRA Mariateresa, V, IX, 45, 235, 243, 251
DELLA GHERARDESCA Tommaso Bonaventura, 124, 130, 132
DELLA PORTA Francesco, 41
DELLA ROVERE Francesco Maria, 116, 117
DELLA ROVERE Vittoria, 124
DELLA SETA Fabrizio, 213
DELLA TORRE Giovanni Andrea, 81
DELLA TORRE Giovanni Maria, 79, 80, 101, 102
DELPERO Dascia, 50
DE MARTINO Pier Paolo, 257
DE PALMA Luigi Michele, 57
DE PERINI Margaritha, 7
DE PULZONI Francesco, 238
DESPREZ Josquin, 209
DE VIVO Filippo, 55
DI BAGNO, famiglia, 267
DI BENEDETTO Renato, 257

DI BLASI Giovanni Evangelista, 170
DI CESARE Maria Carmela, 120
DI GIOVANNI Vincenzo, 171
DI MARZO Gioacchino, 172
DI NATALE Maria Concetta, 178
DIONISIO (?), 106
DIXON Graham, 226, 232
DOLFIN Giovanni Paolo, 22, 23, 28
DOLFINI Pietro, 69
DOMENICO, santo, 74, 86, 91
DONATELLO (Donato di Niccolò di Betto Bardi), 128, 129
DONATI Ignazio, 86, 211, 230
DONI Giovan Battista, 144
DORIA Giannettino, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 178
DORIA Giuseppe Maria, 121
DORIA DE' FRARI Antonio, 69
D'ORLANDO Michele, 177
DURANTE Sergio, 258
DURAZZO Marcello, 117
DURÌ Jan Chiaber Jan, 8
DURINI Angelo Maria, 44
DYCK Daniel van den, 261

EBELING Jörg, 43
EGLI Johann Heinrich, 8
ELIA, profeta, 207
ELISABETTA DA CORTONA, santa, 29
ESTE Ippolito d', 192
EVANGELISTA (?), 106
EVANGELISTI Silvia, 160

FABBRI Mario, 124
FACCHETTI Giovanni Battista, 117
FANTONI, famiglia, 18
FARINELLA Calogero, 116
FASOLO Giovanni Battista, 60
FATTA Giovanni, 173
FAVILLA Massimo, 54
FEDE Giuseppe, 25
FEDELI Giuseppe, 237, 243, 250
FELICITA, santa, 23, 25
FELLERER Karl Gustav, 224
FERNANDES Cristina, 256
FERRARI Francesco, 213
FERRARI Galeazzo Bernardino, 79
FERRARI Giulio Cesare, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 94, 96, 97, 101, 102, 103
FERRARO Giuseppe, 256
FERTONANI Cesare, 45, 49
FIGHETTI Roberto, 41, 48
FILIPPI Daniele Valentino, 38, 139, 193, 224
FILIPPINI Stefano, 213
FILIPPO (?), 69
FILIPPO III D'ASBURGO, re di Spagna, 94
FILOMENA Nicolò, 180
FINCI Giovanni Battista, 63, 65
FINETTI Francesco, 69
FIOCCO Anzolo, 63
FIORE Angela, 161, 162
FIORONI Gianandrea, 26, 42, 46, 48, 49, 50
FIRMIAN Carlo, 269
FLAMIN Hud., 9
FLORAI DE PLANTA Marghrita, 7
FODALE Salvatore, 163
FOGLIETTI Ignazio Domenico, 238
FORCHERI Giovanni, 114
FORMENTI Giorgio, 51
FOSSALI Giovanni, 56, 64
FRADESTER Guglielmo, 25
FRAGANESCHI Ignazio Maria, 243
FRANC Guillaume, 4
FRANCESCO D'ASSISI, santo, 29, 141, 207
FRANCHI Giacomo, 75, 88
FRANCHI Saverio, 227, 228, 229, 230
FRANÇOIS Wim, 164
FRASSINE Francesco, 26
FRESCOBALDI Giovanni Battista, 124, 127
FREZZA DELLE GROTTE Giuseppe, 61
FRIZZONI Gian Battista, 8
FUMAGALLI Elena, 87
FURNO Giovanni, 138

GABRIELE, arcangelo, 41
GABRIELI Lorenzo, 19
GABUSSI Giulio Cesare, 84
GADINA Jachen Not, 5
GAFFURIO Franchino, 38
GAGLIANO Marco da, 125, 126
GAGLIARDO Francesco, 70
GAISRUCK Carlo Gaetano, 41, 43, 46, 51
GALEOTA Onofrio (Ferdinando Galiani), 256
GALLI BIBIENA Antonio, 258, 259
GALLIANI Angela, 265
GALLIENI Giuseppe, 26
GALUPPI Baldassarre, 44
GALVANI Livio Niso, 54
GAMBERO Luigi, 215
GAMBOSO Vergilio, 207
GARDANO Angelo, 82
GARGIULO Piero, 78, 124

GARZIA Gabriele, 138
GASPARINI Quirino, 18
GATTI Bernardino, 74
GATTI Luigi, 255, 263, 264, 265, 266
GATTI PERER Maria Luisa, 74
GATTO (?), 106
GATTUSO Ignazio, 180
GENATH Johann Jacob, 6
GENTILE Marco Antonio, 119
GERBINO Aldo, 173
GEREMIA, profeta, 206
GERONIMO Paulo, 89, 90, 106
GHERARDESCHI Filippo Maria, 113, 120, 121
GHISANI Giacomo, 267
GHIZZOLO Giovanni, 84, 85
GIACOBBI Girolamo, 86
GIACOMELLI Gabriele, 124
GIACOMO, santo, 143
GIANNANTONIO Valeria, 143
GIANNINI Massimo Carlo, 57
GIANTURCO Carolyn, 124
GIGLI Panuzio, 180
GILLIO Pier Giuseppe, 47
GILLY Agnes, 7
GILLY Anna, 7
GILLY F., 7
GILLY Inglina, 7
GILLY Mierta F., 6, 7
GILLY Orsola, 7
GIORDANI Giuseppe, 43
GIORDANO Luca, 141
GIORDANO Luisa, 76
GIORGI Pompeo, 81, 82
GIOTTO (Giotto di Bondone), 142, 207
GIOVANNELLI Ruggero, 209
GIOVANNI, santo, 150, 197, 230
GIOVANNI (?), 106
GIOVANNI XXII (Jacques Duèse), papa, 239
GIOVANNI ANTONIO (?), 79
GIOVANNI BATTISTA (?), 106
GIOVANNI BATTISTA DA BERGAMO, 82
GIOVANNI DA CAPESTRANO, santo, 40
GIOVANNI DELLA CROCE, santo, 175, 176
GIOVANNI PAOLO II (Karol Wojtyła), papa e santo, 150
GIRONACCI Ugo, 43
GISELBRECHT Elisabeth, 9
GIUDICI Giovanni, 22
GIUGGIOLI Matteo, 78
GIULIANI Francesco, 211
GIULIANO DA SPIRA, 207
GIUSEPPE, santo, 142, 143
GIUSEPPE I D'ASBURGO, imperatore, 129
GIUSEPPE DA COPERTINO, santo, VII
GIUSTINIANI Brizio, 113, 117
GIUSTINIANI Daniele, 19, 29
GIUSTINIANI Lorenzo, santo, 29
GLIXON Beth L., 54
GLIXON Jonathan E., 54, 66, 161
GNECCO Francesco, 113, 119, 120, 121
GOBBI Cesare, 267
GOMBERT Nicolas, 197
GONZAGA, famiglia, 258, 267
GONZAGA Cesare, 258
GONZAGA Ferrante, 258
GONZAGA Gian Luigi, 261
GONZAGA Luigi, santo, 176, 177
GONZAGA Maria, 261
GONZAGA Ottavio, 261
GONZAGA DI GUASTALLA, famiglia, 261
GONZAGA-NEVERS Carlo II, 261
GONZENBACH, fratelli, 6
GOUDIMEL Claude, 3, 4, 5, 6, 13
GOZZI Marco, 31
GRANCINI Michelangelo, 41, 42
GRANDI Alessandro, 86, 196, 198, 204, 211, 226, 230
GRAZIANI Bonifazio, 213, 227, 231, 233
GRECO Gaetano, 20
GRECO Gaetano, 138, 143, 150
GREGORIO I (detto Gregorio Magno), papa e santo, 207, 209, 239, 243, 245
GREGORIO XIII (Ugo Boncompagni), papa, 74, 77, 258
GREGORIUS URBANUS, 211
GRIGNION DE MONTFORT Luís-Marie, santo, 215
GRIGOLETTI Graziella, 116
GRILLO Andrea, 200, 220
GRIMALDI Pierfrancesco, 117
GRIPPAUDO Ilaria, V, IX, 159, 161, 162, 164, 165, 168, 172, 173, 181, 183
GROOT Simon, 9, 10
GROSSI DA VIADANA Ludovico, 82, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213
GROSSI Giovanni Antonio, 12, 41, 48
GRUNEWALD Eckhard, 4
GUARNERI Eusebio, 92, 110
GUGLIELMI Maria Giuditta, X
GUIDETTI Giovan Domenico, 32
GUIDOBALDI Nicoletta, 144
GUIDO D'AREZZO, 239, 243, 248

GUILLO Laurent, 5, 9
GULLINO Giuseppe, 56
GUSTO J. Z., 8

HAINLEIN Paul, 196
HALE John Rigby, 55
HAYBURN Robert F., 189
HEBENSTREIT Pantaleon, 89
HESBERT René-Jean, 204
HILLS Helen, 170, 171, 175
HIMMEL PAUER (Himmelpauer) Wenceslao, 265
HOROZCO Y COVARRUBIAS Juan de, 181, 182

ILARIO, santo, 239
ILLUMINATO DA TORINO, 235, 240, 250
IMPERIALE LERCARI Francesco Maria, 114
INFELISE Mario, 54, 56
INGEGNERI Marc'Antonio, 203, 209
INNOCENZO IX (Giovanni Antonio Facchinetti), papa, 74
INNOCENZO X (Giovanni Battista Pamphilij), papa, 56
INNOCENZO XI (Benedetto Odescalchi), papa, 189
INNOCENZO XII (Antonio Pignatelli), papa, 189
INNOCENZO DA CESENA, 79
INNOCENZO DA FIORENZUOLA, 79
INTORRE Sergio, 178
IRVING David R. M., 225
ISAIA, profeta, 197, 206
ISOLA Gaetano, 113, 118, 119, 121
ITALIA Francesco, 180

JAMBE DE FER Philibert, 5
JANSSEN Geert H., 217
JEDIN Hubert, 200
JENNY Markus, 4, 6, 13, 14
JENNY Rudolf, 10
JOMMELLI Niccolò, 180
JÖRI BÜSCH Vrena, 7
JÜRGENS Henning P., 4

KAPLAN Benjamin Jacob, 9
KAPSBERGER Johannes Hieronymus, 139
KENDRICK Robert L., 39, 40, 160, 204, 218
KENNEDY Frank, 225
KENNEDY Rose Alice, 10
KIRKENDALE Warren, 127
KLAUSER Theodor, 201
KNIGHTON Tess, 171
KOLDAU Linda Maria, 78
KOSTKA Stanislao, santo, 176, 177
KÜNDIG Jakob, 5
KURTZMAN Jeffrey, V, IX, 78, 82, 88, 92, 187, 193, 198, 203

LACHAT Jonas, 15
LANDI Giovanni Andrea, 130
LANDO Marco, 68
LANZA Felice Giuseppa, 180
LANZA TOMASI Gioacchino, 173
LAREDO Y SERTUCHA Tomaso Antonio, 177
LA ROCCA Fabrizio, 180
LASSO Orlando di, 9, 209
LATMIRAL Giuseppe, 262, 269
LATTANZI Alessandro, 265
LAUDONIA Olga, V, X, 137, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 157
LAURENZI Filiberto, 212
LAVEN Mary, 217
LAWSON Colin, 188
LAZZARINI Isabella, 255
LAZZARO DI BETANIA, santo, 225
LEANTI Arcangiolo, 175, 180
LEGRENZI Giovanni, 204, 213
LEITMEIR Christian Thomas, 193
LE JEUNE Claude, 3, 6, 9, 13
LENZI Carlo, 26
LEONARDA Isabella, 11, 12, 39, 204, 218
LEONE MAGNO, papa e santo, 74, 239
LEÓN Y CÁRDENAS Martín de, 165, 175
LEOPOLD Silke, 198
LEOPOLDO I D'ASBURGO, imperatore, 124, 129, 245
LEOPOLDO II D'ASBURGO-LORENA, imperatore, 121, 265, 266
L'ESTOCART Pascal de, 9
LEVATI Luigi Maria, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121
LI CHIAVI Claudio Gino, 177
LICINIS Gherardo de, 19
LICINIS Giovanni Antonio de, 19
LIGUORI Alfonso Maria de', santo, 143
LIONNET Jean, 225, 228
LIPPMANN Friedrich, 227, 229
LISE Giorgio, 28
LOBWASSER Ambrosius, 5, 13
LOCATELLI Francesco, 26
L'OCCASO Stefano, 258, 261, 262
LO GIUDICE Silvana, 173
LOMBARDI Annalisa, 87
LOMBARDI Remo, 28

LOMBARDO Giovanni, 255
LOMELLINI Giuseppe, 118
LONARDI Simone, 56
LONGATTI Mario, 14, 89
LONGHITANO Adolfo, 163, 164
LORA Francesco, VIII, IX
LORENZI Serafico, 27, 28
LORENZONI Anna Maria, 268
LOVATO Antonio, 256, 257
LOWE Kate J. P., 160
LUCA, santo, 140, 147, 197, 229
LUCIFERO, 41
LUIGI I DI BORBONE, re di Spagna, 129
LUIGI XIV DI BORBONE (detto il Re Sole), re di Francia, 114, 129
LUISI Francesco, 124, 202, 227
LULLY, Jean-Baptiste (Giovanni Battista Lulli), 9
LUNDBERG Mattias, 4
LUPIS Antonio, 23, 24, 25
LUPPI Andrea, 10, 25, 61, 78, 84, 89, 93, 193, 204, 256
LUTERO Martin, 13
LUTH Jan R., 4

MAFFEI Antonio, 267
MAGAUDDA Ausilia, 10, 39, 89, 93
MAGGI Giovanni Battista, 81, 96, 97, 103
MAGGI Michele, 81, 103
MAGNAGUTI, famiglia, 267
MAGNI Bartolomeo, 211
MAGRI Domenico, 235, 236, 238, 239, 250
MAINARDI Geronimo, 250
MAIONE Paologiovanni, 143, 146, 181, 257
MAJOCCHI Rodolfo, 74, 75, 76, 77, 83, 87, 88, 93
MALASPINA Oreste, 92, 110
MALETTY Jean de, 9
MANALI Sara, 170, 173
MANCINI Philippe-Jules (Filippo Giulio, il Duca di Nevers), 69
MANDELLI Vittorio, 56
MANDUCA Raffaele, 168, 170, 179, 182
MANGIAROTTI Fedele, 89, 92, 93, 96, 106, 111
MANNA Gennaro, 180
MANNI Domenico Maria, 237, 242, 243, 250
MANTIONI Susanna, 59, 160
MARANI Ercolano, 258
MARAZZOLI Marco, 223, 227, 230, 231
MARBACH Carolus, 204
MARCELLO Benedetto, 249
MARCHESI Carlo, 11
MARCHESI Luigi, 27, 48
MARCHESINI Luigi, 26
MARCHETTI Marco, 56
MARCO, santo, 242
MARENZIO Luca, 9
MARGHERITA LUISA D'ORLÉANS, 129
MARI Licia, 188, 265, 267
MARIA, santa, 41, 215, 232, 233
MARIA MADDALENA, santa, 225, 230, 231, 232
MARIA TERESA D'ASBURGO, imperatrice, 258, 262
MARIANI Giovanni Lorenzo, 116, 117, 119, 120, 121
MARÍN Miguel Ángel, 173
MARINO Gabriele, 177
MARINO Marina, 139
MARINO Nico, 177
MARINO Pietro, 177
MARINO Salvatore, 163
MARIOTTINI Jacopo Antonio, 237
MARNI Matteo, V, IX, 37, 43, 48, 52
MAROT Clément, 4
MARTELLI Giuseppe Maria, 124, 130
MARTI Andreas, 4, 6
MARTINENGHI Santino, 46
MARTINI Giambattista, VII, VIII, IX, X, 113, 116, 118, 119, 121, 238, 256, 257
MARTINO DI TOURS, santo, IX, 17, 19
MARTINOTTI Sergio, 18, 82, 204
MARULLO Cesare, 163, 164
MARZIMEDICI (?), 134
MASSAINO Tiburzio, 209
MASSENZIO Domenico, 223, 228, 230, 231, 233
MASTRILLI Maria Serafina, 177, 178
MATTEO, santo, 230
MATTEO (?), 106
MATTEI Saverio, 256, 257
MAUGARS André, 225, 226, 232
MAZUELA-ANGUITA Ascensión, 171
MAZZOCCHI Domenico, 223, 226, 227, 230, 231, 233
MCNASPY Clement J., 225
MEDICI, famiglia, 129
MEDICI Cosimo I de', 129
MEDICI Cosimo III, IX, 123, 124, 127, 129, 135
MEDICI Ferdinando de', 129
MEDICI Gian Gastone I de', 128
MEI Girolamo, 243
MEI Orazio Vincenzo, 117, 118
MEI Raimondo, 118
MELLACE Raffaele, 45
MELUCCI Maria Grazia, 161

MENCHELLI-BUTTINI Francesca, 118
MENEGHINA (?), 69
MERCADANTE Saverio, 251
MESSINA Marcello, 165
MICCOLI Giovanni, 160
MICHELE DA BRACCA, 27
MICHELE DE' SANTI, santo, 44
MICHELI Romano, 223, 229
MIGLIARINI Cristoforo, 84, 85, 94, 96, 97, 105
MILANI Mattia, 267
MILANO FRANCO D'ARAGONA Giacomo Francesco, 175
MINGOZZI Davide, V, XI, 113, 117, 118, 119, 122
MISCHIATI Oscar, 227
MISEROCA Bastiano, 210
MOLLI Antonio, 223, 229, 230
MONDIN Battista, 74
MONFERRATO Natale, 212, 213, 215
MONGITORE Antonino, 170, 175
MONSON Craig A., 160, 161, 204, 218
MONTEVERDI Claudio, IX, 9, 18, 65, 66, 86, 187, 188, 195, 196, 197, 198, 204, 208, 258
MONTINI Filippo Luigi, 260
MONZA Carlo, 39, 45, 46, 48, 49, 50, 51
MOORE James Harold, 196
MORALES Jorge, 164
MORCHE Gunther, 88
MORELLI Arnaldo, VIII, 87, 126
MORENI Domenico, 129
MORETTI Maria Rosa, 116, 121
MORGESE Angela, 161
MORIGIA Jacopo Antonio, 130, 132, 134
MORIGIA Paolo, 39
MOROSINI Giovan Francesco, 54, 56, 59, 61
MOROSINI Laura, 69
MORSELLI Raffaella, 260
MORTARI Annamaria, 258
MOSCONI Anacleto, 27, 28
MOSCONI Giacomo, 27
MOZART Leopold, 259
MOZART Wolfgang Amadé, 49, 50, 259
MUAZZO Domenico, 250
MÜLLER Marianus, 45
MURARI DELLA CORTE, famiglia, 267
MURATORI Carmelo, 118
MURATORI Ludovico Antonio, 256
MUSCULUS Balthasar, 8
MUZZARELLI Maria Giuseppina, 171

NANNI Stefania, 44, 59, 220
NARDACCI Federica, 204
NARO Massimo, 168
NAVARRINI Roberto, 255, 268
NEGRONE Giovanni Battista, 117
NEGRONI Carlo, 114
NEILSON Nancy Ward, 74
NERI Benedetto, 51, 52
NERLI, famiglia, 267
NEUNHEUSER Burkhard, 201
NICO OTTAVIANI Maria Grazia, 171
NOSKE Frits, 226, 227, 228, 229, 230, 231
NOVI CHAVARRIA Elisa, 160, 161

OMODEI Lucrezia, 12
OPPIZZONI Ambrogio, 90, 91, 92, 107, 110
OPPIZZONI Giovanni Angelo, 82, 83, 84, 94, 104, 105
ORELLI Vincenzo, 18
OSEA, profeta, 206
OTTO Bernhard, 6

PACE Pietro, 211
PACE Vincenzo, 223, 228
PACINI Francesco, 124, 127, 131, 132, 133
PADBRUÉ Cornelis, 9
PADOAN Maurizio, 10, 18, 25, 61, 78, 82, 84, 87, 89, 92, 93, 193, 204
PAGANINI Nicolò, 251
PAGNONI Luigi, 19
PAHERIO (?), 9
PAISIELLO Giovanni, 249
PAITA Madalena, 7
PALAFOX Y CARDONA Jaime de, 165
PALERMO Gaspare, 172
PALESTRINA Giovanni Pierluigi da, 190, 191, 192, 209, 244, 256
PALLAVICINI Alerame Maria, 119, 120
PALLAVICINI Gian Carlo, 119, 121
PALLAVICINO Carlo, 215
PANIGADA Riccardo, 23, 24, 26, 28
PANTI Cecilia, 213
PAOLIN Giovanna, 160
PAOLO "ticinense" (?), 84
PAOLO V (Camillo Borghese), papa, 87, 195, 200
PAOLOCCI Claudio 116
PARIS Giuseppe, 265
PARISI Gennaro, 138
PARMA Nicola, 77, 78, 94
PASQUANDREA Roberto Matteo, 161
PASQUETTI Guido, 225
PASQUINI Elisabetta, V, VII, IX, 257
PASSADORE Francesco, 204

PASSARINI Francesco, 213
PASTORE Alessandro, 14
PATARINI Giovanni Maria, 82, 83, 84, 85, 88, 92, 94, 96, 97, 103, 104, 105
PATARINI Guglielmo, 82
PATELLI Cesare, 19, 21, 26
PATRIGNANI Giuseppe Antonio, 126
PATTA Serafino, 85, 210
PAVANELLO Agnese, 38
PAVESI Dionigi, 263
PAVONI Giulio, 27
PECORI Guido, 133
PEDEVILLA Giovanni Battista, 119
PEER Andri, 10
PEIDERMANN Jach., 8
PELÀ Ivan, 12
PELLATIS Angelo, 60, 61
PEREGO Camillo, 40
PEREZ David, 180
PEREZ Margherita, 160
PERGEN Giovanni Battista von, 262
PERGOLESI Giovanni Battista, 249
PERINI Annibale, 9
PERINI Murezan, 8
PERINI Paolo de, 8
PERKINS Leeman L., 228
PERUCCONA (Perucona) Maria Saveria (Xaveria) 10, 12
PESCATI Siro, 90, 92, 110
PESTELLI Giorgio, 54
PESTUGGIA Lorenzo, 14
PETRACCO Emanuele, X
PETROBELLI Pierluigi, 258
PETROZZANI Angelo, 267
PFEFFER Johann, 6
PHILIPS Peter, 9
PIANTANIDA Isidoro, 50
PIAZZA Carlo Francesco, 45
PIAZZA Felice, 44, 45
PIAZZA Gaetano, 45
PIAZZA Pietro, 45, 51, 52
PIAZZETTA Giovanni Battista, 18
PICCALUGA Felice, 116
PICCALUGA Filippo, 116
PIDOUX Pierre, 4
PIETRO DA CORTONA (Pietro Berrettini), 258
PIETSCHMANN Klaus, 131
PINARI Marco, 63
PINTACUDA Salvatore, 119, 120
PIO IV (Giovan Angelo Medici), papa 74
PIO V (Antonio Ghislieri), papa e santo, 66, 74, 76, 129, 169, 189, 200, 201, 206
PIONNI Felice, 44
PIPERNO Franco, 54, 258
PIPPIONE Marco, 51
PIRRI Rocco, 170
PITARRESI Gaetano, 175
PIUMATTI Giorgio, 120
PIZZOLO Pietro, 175, 176, 180
PIZZONI Elzeario, 213
PLANTA, famiglia, 7
PLANTA Andrea Giuseppe, 5
PLANTA Anna, 7
PLANTA Balthasar, 9, 14
PLANTA Duriges, 8
PLANTA Maritta, 7
PLANTA Ursina,
PLATAMONE Francesca Maddalena, 181
POGLIANI Francesco, 50
POLATELLI Piero, 69
POLLICE Francescantonio, 256
POMATA Gianna, 160
POMMARÈS Jean-Marie, 201
POMPILIO Angelo, 144
POOL Anna, 7
PORTA FERRARI Carlo Antonio, 237, 240, 241, 242, 243, 250
PORTUGALLO Stefano, 90
POSATERI Anita, V, 271
POZZO Paolo, 268
PRATESI Alessandro, 33
PRECONIO Ottaviano, 163, 164
PREMI Andrea, 270
PRETO Paolo, 54, 56
PRIULI Lorenzo, 67
PRODI Paolo, 55, 227, 231, 232, 233
PROVENZALE Bartolomeo, 180
PROVENZALE Francesco, 146
PUERARI Giovanni, 119
PULICI Ignazio, 180
PUNCUH Dino, 116
PUZZI Lanfranco, 260

QUADRIO Girolamo, 23
QUAGLIA Agostino, 49, 50, 51, 52
QUAGLIATI Paolo, 223, 228, 229
QUARTA Alessandro, X

RABAGLIO Matteo, 20
RADOGNA Donatella, 226
RAINOLDI Felice, 220, 221

RAMEAU Jean-Philippe, 244
RANUM Patricia M., 226
RASELIUS Andreas, 8
RATTI Carlo Giuseppe, 115
RATTI Lorenzo, 223, 230, 231
RATTO Franco, 118
RE Benedetto, 78, 84, 85, 86, 88
REARDON Colleen, 160
REBATONE (?), 106
RECUPERO Francesco, 138, 149, 151
REGGIO Pietro Maria, 177
REGINA (?), 69
REGINELLA Maria, 177, 178
REY-MERMET Théodule, 143
RICASOLI Agnolo, 242
RICCATI Giordano, 235, 248, 250
RICCIO Giovanni Battista, 111, 210
RIEDO Christoph, 48
RIGAMONTI Antonio, 83, 84, 96, 97, 104
RIGAMONTI Bartolomeo, 83
RIGATTI Giovanni Antonio, 212, 217
RIGHI Clemente, 240
RISPOLI Salvatore, 257
RIVA Elena, 43
RIVA Vincenzo, 107, 110
RIVALORA Angela Colomba, 177, 178
ROCCIOLO Domenico, 220
ROCCO (?), 106
ROCHE Jerome, 18, 85, 204
RODRÍGUEZ-GARCÍA Esperanza, 193
ROGGE Jörg, 56
ROLANDI Carlo Federico, 11, 12
ROLLA Alessandro, 251
ROLLA Giorgio, 88
RONCALLI Angelo Giuseppe, 19
RONCROFFI Stefania, 161
RORE Cipriano de, 209
ROSA DA CAIRANO Onorato, 247, 250
ROSA BAREZZANI Maria Teresa, 256, 257
ROSALIA (Rosalia Sinibaldi), santa, 173
ROSMINI Antonio, 221
ROSPOCHER Massimo, 57
ROSSETTI (?), 69
ROSSI Antonio Domenico, 148
ROSSI Carlo Antonio, 93, 96, 111
ROSSI Ippolito, 76, 78
ROTA Albino, 24
ROTA Giuseppe, 27
ROUSSEAU Jean-Jacques, 244
ROVELLI Federica, 213
ROVETTA Giovanni, 196
RUBINO Bonaventura, 180
RUF Wolfgang, 89
RUFFA Girolamo, 236
RÜFFET Peider C., 8
RUGGERO I (Ruggero d'Altavilla), 163
RUGOLO Ruggero, 54
RÜHLING Johannes, 193, 194
RUSCA Claudia Francesca, 39
RUSSO Francesco Paolo, 43
RUSSO Vincenzo, 145
RUZZINI Luigi, 25

SABAINO Daniele, V, IX, 199, 200, 202, 203, 213, 221, 257
SABATRESE Carolus, 70
SACCARDIN Marco, X
SACCHI Giovanni Angelo, 81
SACCHI Salvatore, 223, 227, 230
SAGREDO Alvise, 56
SAINT-MARTIN Michel de, 223, 224
SALA Giovanni Angelo, 18
SALINA Antonio Maria, 89
SALVINI Salvino, 129
SALZBERG Rosa, 57
SAMARITANA, 225, 230, 231
SAMMARTINI Giovanni Battista, 39, 43, 46, 50, 251
SAMMARTINI Giuseppe, 251
SAN PIETRO DEL NEGRO Giulio, 84, 85
SANCES Giovanni Felice, 211
SÁNCHEZ Angela, 181
SANMARTINI Pietro, 131
SANTARELLI Giuseppe, 238, 242, 244, 250
SANTORO Fabio Sebastiano, 237
SARDINA Patrizia, 162, 171, 173, 180
SARTI Giuseppe, 48, 116, 249
SARTORE Domenico, 221
SARTORI Claudio, 48, 175, 180, 181, 265
SARTORI Orietta, 227
SAUL, re, 41
SAVAGNONE Francesco Guglielmo, 163, 164
SAVIONI Mario, 218
SBACCHI Girolamo, 180
SCALETTA Orazio, 210
SCALVO Bartolomeo, 74
SCARAFFIA Lucetta, 160
SCARLATTI Alessandro, 139, 146
SCARPETTA Umberto, 204
SCATTIGNO Anna, 160
SCHEDENSACK Elisabeth, 204
SCHEK Chiatrina J. F., 7

SCHMIDL Carlo, 118
SCHMIDLIN Johannes, 8
SCHNOEBELEN Anne, 82, 88, 92, 198
SCHREICH-STUPPAN Hans-Peter, 5
SCHUCAN Andrea, 8
SCHUCAN Maria Cattarina, 7
SCHÜTZ Heinrich, 82, 139
SCHWILGE Andreas, 8
SCORPIONE Domenico, 236
SEGGIO Andrea, 83
SEGNERI Paolo, 127
SELFRIDGE-FIELD Eleanor, 62, 64
SELLERIO Enzo, 173
SERASSI Carlo, 23, 24
SERBELLONI Pietro, 26
SERERHARD Nicolin, 7
SERINI Giovanni Battista, 44
SEVERINO Domenico, 180
SIBILIATO Clemente, 255
SIGISMONDO Giuseppe, 138
SIGNORILE Gaetano, 180
SIGNOROTTO Gianvittorio, 14, 55
SILVANI Giuseppe Antonio, 218
SILVANI Marino, 215
SIMLER Johann Wilhelm, 8
SIRK Chiara, 161
SISSA Sebastiano, 261
SISTO V (Felice di Peretto), papa, 244, 257
SMITH Candace, 161
SMITHER Howard E., 226, 228, 229, 230, 231
SODI Manlio, 201, 202, 204
SOEN Violet, 164
SOLER Antonio, IX
SORA Daniela, 26
SORDI, famiglia, 267
SOTTOLORA Girolamo, 28
SPASIC Ana, 267
SPERANZA Alessandro, 139
SPERGES Giuseppe, 259
SPINOLA Ferdinando, 117
STAEHELIN Martin, 228
STAITI Nico, 141
STEFANI Davide, 47
STEFANINI Giovanni Battista, 223, 229
STEVENS Denis, 196
STOURAITI Anastasia, 54
STOWELL Robin, 188
STRADELLA Alessandro, 204, 251
STRIGGIO Alessandro, 258
STRINO Giosuè, 138
STROZZI Leone, 132, 134
STUPPAUN Anna, 7
SUÁREZ Francisco, 202
SWEELINCK Jan Pieterszoon, 8, 9, 10, 12, 13, 14

TACCOLI Federico, 119
TALPINO Enea (detto "il Salmeggia"), 18
TALS Veronica P., 7
TAMBURINI Ignazio, 263
TANNOIA Antonio, 143
TARDITI Orazio, 211
TARENZI Chiara Edith, 78, 84, 85, 88
TARRINI Maurizio, 116, 117, 120
TARTINI Giuseppe, 111, 244
TASCHETTI Gabriele, V, IX, 73, 85
TASSO Gaetano, 118
TEDESCO Anna, 162, 173, 175
TERMOTTO Rosario, 177
TERPSTRA Nicholas, 217
TERRIN Aldo Natale, 201
TESTA D'ORO Antonio, 81, 102
TESTA D'ORO Francesco, 81, 96, 97, 102
THOMMEN Johannes, 8
THORBURN Sandy, 62
TIBALDI Rodobaldo, 204, 257
TIBY Ottavio, 162
TISSOT Samuel-Auguste, 249
TOFFETTI Marina, 84, 88, 89
TOIGO Diego, 32
TOMASI Biagio, 210
TOMMASO D'AQUINO, santo, 214
TOMMASO DI VILLANOVA, santo, 29
TONELLI Antonio, 246
TONNARELLI Lorenzo, 118
TORELLI Daniele, 61, 204
TORELLI Giuseppe, VIII, X
TORNAMIRA Pietro Antonio, 165, 166
TOSCANI Claudio, 45
TOSCANI Xenio, 78
TOSETTI GRANDI Paola, 258
TRAETTA Tommaso, 251
TRAVAGLIATO Giovanni, 165
TREVISO Giovanni Battista, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 106, 108, 111
TRIACCA Achille Maria, 201, 202, 204, 221
TRITTO Giacomo, 237, 241
TSCHANDER Eiva Barbla, 7
TUFANO Lucio, VIII, X, 43, 45, 47, 257
TURA Giovan Francesco, 262
TURANO Francesca, 173
TURINI Francesco, 211

UGOLINI Vincenzo, 223, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233
ULIVI Giovanni Battista, 125
URBANO II (Ottone di Lagery), papa, 163

VACCA Salvatore, 163
VALBUSA Matteo, X
VALDASTRI Idelfonso, 268
VALENTI GONZAGA Silvio, 260
VALERIO (?), 69
VALIERO Andrea, 54
VALLARA Francesco Maria, 235, 236, 237, 239, 240, 250
VALLE Nicolò, 20, 23, 24
VALLI Norberto, 57
VALLOTTI Francesco Antonio, 237, 238
VALVASENSI Lazaro Girolamo, 211
VECCHI Orazio, 86
VEDROSI Batrumieu J., 13
VELA Claudio, 208
VELLUTINI Claudio, 213
VENTO Ivo de, 8, 9
VERGA Davide, 45, 49
VESCOVO Italo 117
VICTORIA Tomás Luis de, 193
VIGANEGO Stefano, 121
VIGONI Carlo Federico, 204
VILLA Gian Jacopo, 26
VILLABIANCA Cassandra Maria Emanuele e Gaetani di, 172
VILLABIANCA Dorotea Emanuele e Gaetani di, 172
VILLABIANCA Francesco Maria Emanuele e Gaetani di, 172, 175
VILLABIANCA Rosalia Emanuele e Gaetani di, 172
VILLANOVA Francesco, 87
VILLA ROSA Tommaso, 138
VINCENZO, santo, 29
VIOTTI Giovanni Battista, 251
VISIOLI Andrea, 88, 106
VITALI Angelo, 69
VITALI Carlo, IX
VITARINI Francesco, 237
VITTANI Giuseppe, 117
VITTORIO DAL LIUTTO, 90, 106
VIVALDI Antonio, 44
VIZANA Lucrezia Orsina, 211
VODRET Rossella, 260

WAINWRIGHT Jonathan, 188, 198
WARREN Jerry Lee, 203
WEAVER Elissa B., 161
WEIßMANN Tobias C., 131
WENDLAND Andreas, 14
WHENHAM John, 196
WHITE James F., 201
WIETZEL Georg von, 8
WIETZEL Lurainz, 6, 12, 13
WILD Patrick A., 5
WINTER Carl, 228
WITZENMANN Wolfgang, 226, 227
WYHE Cordula van, 161

YORDANOVA Iskrena, 256
YVAR Garsiolo de, 171

ZACARA DA TERAMO Antonio, 213
ZAFFIGNANI Giovanni, 75, 87
ZAMBER Esajas J., 14
ZANCHI PELLICCIOLI DEL PORTONE Delia, 27
ZANINI Luigi, 269
ZANNETTA (?), 69
ZANONI Paolo, 267
ZARA Zuane, 69
ZARDIN Danilo, 41, 44, 74
ZARLINO Gioseffo, 246
ZARRI Gabriella, 160, 171
ZEFFIRINI Roberto, 133
ZIMEI Francesco, 213
ZOLLIKOFER VON ALTENKLINGEN Kaspar, 8
ZUCCARI Federico, 258
ZULATTI Giovanni Francesco, 235 249, 250
ŽUPANOV Ines G., 225
ZWINGLI Ulrich, 4