

Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como
Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano

19.

Barocco Padano

7

Atti del XV Convegno internazionale
sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII

Milano, 14-16 luglio 2009

a cura di
ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2012

Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como

Con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia

Volume pubblicato con il contributo
della Fondazione CARIPLO Milano

L'edizione di questo volume ha ricevuto un contributo finanziario anche dall'Università Cattolica di Milano sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

ISBN 978-88-97859-00-0

© 2012

A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100

Como amis_como@gmx.de

Nella nota introduttiva al volume precedente di questa serie (Barocco Padano 6), rilevavamo come i contributi riportati inducessero a moltiplicare le prospettive di una ricerca che appariva ben lontana dall'essere conclusa. Una lettura attenta di questi Atti, relativi al convegno milanese del 2009, giunge a disvelare altri campi di indagine in un quadro tanto ampio ed articolato che pare sottrarsi ad approdi definitivi. L'apporto interdisciplinare di alcuni studiosi e l'emergere di tematiche affatto inedite dischiudono nuovi punti di vista dilatando i confini di un universo, qual è quello padano, che non è più circoscrivibile nella semplificazione degli adusati luoghi comuni storiografici.

Si tratta di un universo – mette conto ribadirlo – che non si risolve nell'area settentrionale del nostro Paese, ma si irradia prepotentemente in tutto il continente in virtù di una vera e propria diaspora di musicisti (compositori, cantori e suonatori). Per cogliere l'entità di questo fenomeno, basti solo considerare il flusso migratorio verso la Polonia, l'Austria e la Germania che trova in Verona – città sulla strada delle genti – un punto di riferimento obbligato (cfr. Maurizio Padoan, Barocco Padano 6), anche in ragione di precise dinamiche economiche (si pensi all'attività delle compagnie «De Negotio» che, attraverso l'arteria del Brennero, si impongono nei mercati d'oltr'Alpe). Ad ampliare ulteriormente l'orizzonte – lo ha ben documentato Michaela Žáčeková Rossi (Barocco Padano 4) – soccorre anche la presenza dei musicisti padani nei paesi della Corona Boema (Boemia, Moravia e Slesia).

Nondimeno, siffatta presenza è corroborata, in misura determinante, dalla diffusione delle opere dei compositori attivi nelle cappelle lombardo-veneto-emiliane. Già nel primo convegno, promosso dall'A.M.I.S. a Como nel 1985, Mirosław Perz (La musica lombarda al “Mare Protestantarum”) metteva in luce come l'intavolatura di Pelplin attestasse la ‘fortuna’ dei musicisti lombardi in uno scenario segnato in modo pressoché univoco dal protestantesimo. In questi Atti tale ‘fortuna’ assume proporzioni ancor più ragguardevoli grazie alla puntuale ricognizione di Tomasz Jeż. La collezione Rhedigeriana di Wrocław (Breslavia) rappresenta, in ambiente protestante, una fonte di straordinario interesse sia per il numero delle stampe attribuibili ad autori padani, sia per le scelte stilistiche adottate dal curatore che guardano tendenzialmente ai modelli elaborati a Venezia. Oltretutto, l'esemplarità di questa raccolta pare accreditare l'ipotesi, avanzata dallo studioso polacco, che essa «abbia avuto non solo una particolare importanza per una ricezione circoscritta all'ambito locale, ma anche si sia imposta come un contributo unico per la tradizione musicale europea».

Altre importanti conferme dell'irraggiamento stilistico padano vengono dalle indagini condotte sul fronte orientale da Metoda Kokole e Stanislav Tuksar, cui si devono importanti studi apparsi nei volumi precedenti (cfr. Kokole, Sacred Music in «Capo d'Istria» in

the 17th Century in Barocco Padano 4;Tuksar, 'The Composers of Lombardy and the Po Valley and the Preserved Repertories of the 17th and 18th-Century Split in Barocco Padano 3). *Se la musicologa slovena riconosce in Antonio Tarsia un buon testimone dell'influenza veneziana a Capo d'Istria, Tuksar esplica tale influenza in un contesto socio-culturale molto vasto (la Croazia) in cui la Controriforma più che a contrastare le dottrine luterane e calviniste, tende a porsi come «Catholic Renewal movement, aimed at improving the existing ecclesiastical and cultural circumstances».*

Nondimeno, al di là di questi riflessi che riconoscono alla temperie padana una dimensione di primo piano nella cultura europea, negli Atti emergono altre indicazioni d'ordine generale in tanto interessanti, in quanto rimandano all'opportunità di considerare da una prospettiva più individuata un genere di musica sacra, spesso disatteso dalla storiografia, dedicato al mondo dei devoti. Un dominio, questo, votato all'esercizio della vita cristiana che, nel periodo post-tridentino, ha avuto campo di estendersi capillarmente anche nelle realtà più periferiche grazie all'impegno di congregazioni e confraternite estremamente attive nel territorio. In questo volume, una efficace testimonianza di tale singolare attitudine, che coniuga musica e religione nella quotidianità di una pietas profondamente avvertita, ci è offerta dal penetrante studio di Christine Getz sulle confraternite milanesi del Rosario, nelle quali (lo accerta patentemente Santa Maria della Rosa) il canto polifonico unito alla preghiera ebbe un ruolo determinante nel diffondere il culto mariano, in piena assonanza con gli intendimenti della riforma cattolica.

Sempre con riferimento al mondo dei devoti, illuminante riesce pure l'intervento di Danilo Zardin che mette bene a fuoco le interrelazioni «tra i canali di circolazione della cultura religiosa e il mondo delle arti musicali». I due ambiti, che risultano costitutivamente complementari ed inscindibili, trovano nel tradizionale repertorio laudistico - rivisitato ed aggiornato - la formulazione più felice e fortunata. Anche in ottemperanza al principio dell'«utilità», queste espressioni della pietà religiosa sono di larghissimo uso collettivo ed assumono un ruolo rimarchevole pure nella catechesi dei fedeli, come possono attestare le numerose edizioni dedicate alle scuole della dottrina cristiana.

È indubbio che la pratica laudistica individua un orizzonte del tutto diverso da quello inquadrato dalla musica liturgica. Per dirla con Gino Stefani (Musica e religione nell'Italia barocca) nel primo ambito i fedeli sono attori, nel secondo spettatori. Il canto delle laude mira ad un'effettiva elevazione spirituale, mentre i «concerti» proposti nelle funzioni più rilevanti (messa, vespro e – in alcuni casi – compieta) si muovono sotto altro segno. Eludendo ogni tentativo di disciplinamento, le cappelle musicali esprimono a tutto tondo orientamenti di chiara impronta barocca. La musica – quantomeno nelle chiese più importanti dell'Italia del Nord (da San Marco a Venezia al Santo di Padova, al duomo di Verona, alla Steccata di Parma, a Santa Maria Maggiore a Bergamo) – rivendica margini sempre più ampi di autonomia. L'insofferenza per ogni investimento d'ordine finalistico,

comporta fatalmente una sovraesposizione estetica che oscura l'ethos devozionale. In ultima istanza, è questa eterogenesi dei fini della musica liturgica ad esaltare pratiche della pietà in cui il canto – lungi dal cedere alla lusinga di un'edoné fine a se stessa – sollecita il credente ad una partecipazione interiore profonda, ad una esperienza collettiva edificante, alimentata da un compunto fervore.

È evidente come queste pratiche, che uniscono in modo indissolubile musica ed ethos devozionale, in ragione della grande diffusione e dell'effettivo radicamento definiscano uno dei profili, meno appariscenti ma fondamentali, della nostra civiltà in età barocca. Da qui l'esigenza di una seria revisione storiografica. Si tratta di superare vecchi e nuovi schematismi, cercando di restituire la complessa trama di una vicenda che oggi pretende più attenta considerazione, tenendo presente quanto Antonio Lovato afferma (Barocco Padano 2) in piena assonanza con Danilo Zardin: «La natura di questi canti è inscindibile dalla dimensione antropologica e sociale che ne ha favorito lo sviluppo».

In conclusione, desideriamo esprimere la nostra gratitudine a Linda Maria Koldau che ha accettato, senza esitazione, la nostra proposta di pubblicare in questi Atti un suo contributo rimasto per troppo tempo inedito. Tale contributo rappresenta un prezioso apporto dal punto di vista sia metodologico, sia musicologico sensu stricto. Nella nota iniziale, non sfuggirà che la studiosa tedesca, rivendicando le ragioni di una interpretazione storiografica interdisciplinare, mutatis mutandis, si colloca sulle stesse posizioni assunte da Danilo Zardin ed Antonio Lovato. Né sfuggiranno i rilievi molto critici espressi nei confronti di indagini che tendono (ancora oggi!) a distinguere la produzione sacra da quella profana, negando quindi l'individuazione di nessi stilistici imprescindibili. La parzialità di una simile impostazione è tale da compromettere gravemente la reale comprensione non solo dell'evoluzione dei generi, ma anche della 'matrice' che sta alla base delle scelte operate da un compositore (alle stesse conclusioni giunge anche Daniele Torelli in Barocco Padano 4). Oltretutto – sostiene sempre Linda Maria Koldau - una visione d'insieme può rivelare «how much the sacred musical and poetic forms contributed to the conception of new artistic forms, not least, dramatic representation».

Il presidente
Maurizio Padoan

DANILO ZARDIN

***Sul libro e la letteratura religiosa
nell'Italia del Seicento***

SUL LIBRO E LA LETTERATURA RELIGIOSA NELL'ITALIA DEL SEICENTO

1. Gli studi sulla storia della cultura e della vita religiosa del passato hanno sempre sofferto di una impostazione fortemente intellettuale e prevalentemente 'positivista', tendente a ridurre i fenomeni finiti sul banco di osservazione degli specialisti a una costellazione di discorsi fissati nei loro documenti scritti. Gli storici moderni vi hanno cercato in primo luogo il riflesso condizionato delle relazioni, soprattutto conflittuali e di potere, che legavano tra loro gli attori sociali; relazioni che tendono in effetti a essere viste come l'asse portante del sistema complessivo di cui religione e cultura erano parte integrante. Sulla ribalta sono venuti risolutamente a installarsi le formulazioni dottrinali, la costruzione di una architettura di norme e di modelli vincolanti, i dibattiti in funzione delle strategie e delle lotte concorrenziali tra gruppi e fazioni rivali. Sembra concepibile approfondire solo ciò che è passato nel filtro della scrittura; che si è sedimentato nei testi e si è diffuso attraverso la via maestra della cultura libraria.

Nessuno potrebbe ovviamente contestare la centralità che il libro ha assunto nella storia della tradizione cristiana, fin dai suoi inizi. Ma anche il codice al massimo grado autorevole, costituito dai due Testamenti del *corpus* organico della Bibbia, è stato salvaguardato, e dunque ostinatamente tramandato nel tempo, ricopiato, commentato, riscritto e rielaborato in tante forme molteplici, non solo perché ritenuto depositario di un valore in sé autonomo, che lo rendeva un apparato testuale autosussistente, tale da richiedere una lettura e un approccio di studio come semplice *libro* religioso; bensì, innanzitutto, in quanto patrimonio di alimentazione di una esperienza da vivere e di una progressiva assimilazione pratica della fede cristiana, chiamata a esprimersi, in modo paradigmatico, nella liturgia comunitaria della vita ecclesiale, nella preghiera corale dei monaci e dei religiosi, nell'ufficio divino del clero impostato sulla metodica rimasticazione dei salmi, degli inni e dei modelli di orazione di una venerata tradizione collettiva. Anche dopo la loro compiuta strutturazione canonica, del resto, i libri della Parola divina e l'ordine 'normalizzato' del culto della Chiesa hanno continuato a riprodurre se stessi e a far circolare il loro armamentario di linguaggio radicandosi in un universo che è rimasto, fino a un recente passato, dominato da una alfabetizzazione ristretta e dal primato di forme di diffusione della cultura diverse da quella scritta. La predica-

zione e l'insegnamento orale, le letture declamate in pubblico, la reiterazione dei formulari standardizzati, che si depositavano nella memoria anche se stilati in una lingua diversa da quella dell'uso comune, si annodavano in primo luogo a partire dagli atti performativi del calendario religioso annuale e attraverso la celebrazione dei sacramenti¹. Era da qui che si disseminava capillarmente, in tutto lo spazio sociale, una pedagogia dell'uomo credente, capace di plasmarne la sensibilità e nello stesso tempo i comportamenti concreti. Si imparava il cristianesimo introducendosi in una scuola che era una grande palestra di apprendistato, dove il gesto fisico, gli atti di devozione esteriore, l'imitazione reciproca, il movimento dei corpi e la mozione degli affetti contavano non meno dell'ascolto dei discorsi e la concatenazione delle letture tratte dai libri del servizio liturgico (in latino) era lontana dal dominare da sola la scena. Il coinvolgimento nell'esecuzione di quanto previsto dal canovaccio normativo dell'ordine cerimoniale aveva la precedenza sul dettato letterale del messaggio veicolato. E naturalmente si imponeva qui con un ruolo fondamentale il valore della musica sacra e del canto religioso: strumenti, questi ultimi, più di tutti gli altri fruibili per essere orientati alla mobilitazione emotiva degli individui, che consentiva di far sperimentare quanto i testi avevano l'ambizione di indicare come linea-guida a cui conformarsi, sia quando il linguaggio della musica si innestava sul rituale liturgico in senso stretto, sia se posto a sostegno della preghiera comune dell'ufficio ecclesiastico o, più liberamente, dispiegato anche ai margini del culto istituzionale della Chiesa.

2. Questa premessa ci serve per arrivare a dire che anche un discorso sugli stili religiosi negli ambienti italiani dell'età barocca va reinserito in un contesto di più larghi orizzonti. La parola silenziosa dei libri, manoscritti e sempre più diffusamente riprodotti a stampa; la forza oggettiva dei testi, letti, ascoltati, scambiati da un individuo all'altro, incessantemente riciclati: tutto ciò è da immaginare come il terreno di incrocio fra pratiche culturali che uscivano dagli argini del semplice rapporto di un lettore o di uno spettatore passivo con un messaggio che gli veniva posto di fronte una volta per tutte codificato. I libri e gli altri generi di testi non erano solo destinati a essere letti. Lo sfondo entro il quale si distribuiva la loro circolazione era quello di un mondo sociale comunitario, dove la parola scritta si intrecciava alle relazioni tra gli uomini. I testi erano sfruttati in vista del loro 'consumo'. Diventavano la guida e un serbatoio di ispirazione per la «civile conversazione», dunque anche per l'espressione e il nutrimento della pietà religiosa degli individui, per la loro ricerca dei significati ultimi dell'esistenza.

¹ Restano piste suggestive da riprendere e mettere a frutto, in questo senso, i sondaggi di JOHN BOSSY, *Dalla comunità all'individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, trad. it. Torino, Einaudi, 1998.

Il testo, così inteso, si rovesciava nella parola declamata. Generava sempre nuovi discorsi, dall'alto dei pulpiti così come nel segreto del confessionale o attraverso le lezioni di catechismo ai ragazzi da istruire. Poteva anche arrivare a ricoprirsi di suoni e sciogliersi nella melodia del canto, sollecitando più intensamente gli interlocutori in ascolto a reagire. L'insieme che lo conteneva, di cui i libri e i testi scritti erano solo una parte, si presentava come il regno di una oralità rumorosa e condivisa, proiettata verso la vita pratica, tesa all'apprendistato e alla verifica in prima persona dei contenuti da assimilare. Leggere libri di religione, quando non lo si faceva per motivi prevalenti di studio o di servizio 'professionale', era innanzitutto un «esercizio della vita cristiana» (per parafrasare il titolo del fortunato manuale tardocinquecentesco del gesuita Gaspar Loarte)². Era una delle strade che potevano aiutare a salire la «scala del Paradiso»: spianava la via più sicura per il «pellegrinaggio al cielo» a cui ci si sentiva chiamati (stiamo sempre citando altre formule rivelatrici a cui attingeva la proposta editoriale del tempo)³. Ancora in pieno Seicento, diversi fra i testi edificanti cui arrise più largo successo, spesso oscillando dalle terre iberiche alle contrade dei dominî italiani e di aree anche più estese, adottavano come emblema quello, già ampiamente in uso nella tradizione anteriore, dell'ascesa progressiva al «profitto spirituale» (si veda il caso di Francesco Arias), oppure dichiaravano di voler introdurre a un sistematico «esercizio di perfezione e delle virtù cristiane» (è il titolo più noto di Alonso Rodríguez)⁴. Insieme a «esercizio», la parola «pratica» era un altro termine ricorrente di questa grammatica anti-intellettualistica del libro moderno di religione, elevata a cifra distintiva, per esempio, della guida forse più apprezzata che, nell'Italia della piena egemonia spagnola, accompagnò i lettori devoti desiderosi di cimentarsi con le proposte della preghiera meditativa, nutrita dall'arte mnemonica della «composizione del luogo» (Mattia Bellintani da Salò, *Pratica dell'orazione mentale*). Persino le espressioni della scrittura religiosa più fortemente inclinate verso l'ascesi mistica e

² JEAN-FRANÇOIS GILMONT, *Les écrits spirituels des premiers jésuites. Inventaire commenté*, Roma, Institutum historicum Societatis Iesu, 1961, pp. 260-268; per l'*Esercizio*, in particolare, pp. 261-262. Sulla fortuna dell'opera, rinvio semplicemente a DANILO ZARDIN, *Mercato librario e letture devote nella svolta del Cinquecento tridentino. Note in margine ad un inventario milanese di libri di monache*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di Nicola Raponi e Angelo Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 135-246: pp. 154-155, nota 10.

³ Si veda ZARDIN, *Mercato librario e letture devote* cit.; ID., *Nutrire con frutto l'«esperienza». Il libro devoto nell'Italia del Cinquecento*, in *Aspirazioni e devozioni. Brescia nel Cinquecento tra preghiera e eresia*, a cura di Ennio Ferraglio, Milano, Electa, 2006, pp. 36-51; GABRIELLA ZARRI, *Libri di spirito. Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009.

⁴ DANILO ZARDIN, *Donna e religiosa di rara eccellenza. Prospera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki, 1992, cap. V, *Il libro nel monastero*, pp. 201 sgg.

la ricerca della fusione con il divino non vanno viste soltanto come il vertice estremo di una richiesta che chiamava l'individuo a mobilitarsi per inseguire una meta indicata come supremo ideale di sacrificio e rinnegamento. Per legittimare il loro oltranzismo radicale, anche i testi maggiormente 'di nicchia' e di più impervio dominio collettivo non disdegnavano di corroborare l'innesto del misticismo nella cornice delle istituzioni e dell'ortodossia comune insistendo sul realistico principio dell'«utilità».

È in questi termini che Achille Gagliardi aveva cercato ostinatamente di tessere l'apologia dei doni spirituali della «dama milanese» Isabella Berinzaga, a partire dagli anni estremi del Cinquecento. Il metodo per raggiungere la «perfezione» che la sua sofferta ricerca religiosa consegnava a quanti si disponevano a farsene conquistare era esaltato, nel linguaggio difensivo del suo direttore di spirito, dipingendolo come un metodo semplice, «di uso comune, tanto ordinato e piano» che tutti avrebbero potuto diventarne «capaci, purché [lo] vogliano»⁵. E non a caso il titolo che finì con il collegarsi al celebre testo in cui si raccolse il frutto dell'entusiasmo religioso maturato nella cerchia dei gesuiti «zelanti», seguaci della Berinzaga, fu quello costruito su una formula accattivante e di facile richiamo: *Breve compendio intorno alla perfezione cristiana*. Con felice incisività, si voleva programmaticamente alludere alla proposta, tradotta in termini essenziali e allo stesso tempo imitabili, di un paradigma per l'accesso ai traguardi più elevati dell'ideale cristiano. Il fatto che poi il *vademecum* per la ricerca della perfezione uscito dalla cerchia del Gagliardi sia stato, come sappiamo, da varie parti contestato, sottoposto a censure nell'ambito della Compagnia di Gesù, sottratto alla libera circolazione editoriale e da ultimo messo all'Indice nel 1702, ciò non impedisce di riconoscere le ben più aperte intenzioni originarie che l'avevano generato, all'ombra del cordiale sodalizio tra il dotto maestro gesuita e la mistica che era la sua fonte principale di ispirazione⁶.

⁵ Achille Gagliardi al fratello Ludovico, 2 novembre 1593, sulla scorta di MICHELA CATTO, *La Compagnia divisa. Il dissenso nell'ordine gesuitico tra '500 e '600*, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 103.

⁶ *Ibid.*, pp. 63 sgg. (anche per informazioni più circostanziate sulle figure citate e sulla complessa vicenda che le ha viste coinvolte, con rinvii alla non esigua bibliografia in merito esistente). Documento di una precisa logica alimentatrice sono anche i titoli di cui il testo risulta fregiato in alcune versioni manoscritte destinate alla circolazione interna alla Compagnia: *Breve compendio di quanto si è raccolto intorno all'eminetissima perfezione cristiana alla quale ogniuno della Compagnia deve procurare d'arrivare conforme al suo santo istituto*, oppure *Breve compendio di quanto si è raccolto intorno all'eminetissima perfezione, a che ogn'uno della Compagnia deve procurare di arrivare*, come si riferisce *ibid.*, p. 98, nota 139. Per le fonti più significative si veda almeno ACHILLE GAGLIARDI, *Breve compendio di perfezione cristiana e «Vita di Isabella Berinzaga»*, con introduzione e note di Mario Bendioli, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1952; *Per via di annichilazione. Un testo di Isabella Cristina Berinzaga redatto da Achille Gagliardi S.I.*, edizione critica, introduzione e note a cura di Mario Gioia, Roma-Brescia, Gregorian University Press-Morcelliana, 1994; *Breve compendio di perfezione cristiana. Un testo di Achille Gagliardi S.I.*, saggio introduttivo ed edizione critica a cura di Mario

Lo conferma, in una prospettiva più pacificamente riconciliata con le esigenze del governo della cattolicità controllata dal suo centro romano, l'adozione dello stesso termine-chiave di «compendio» da parte di un altro scritto ascetico che svolse un ruolo fondamentale, a partire dagli anni centrali del Seicento, nella 'sistemazione' del linguaggio espressivo della mistica cristiana dell'età moderna. Mi riferisco alla *Via compendii ad Deum* del cardinale cistercense Giovanni Bona, apparsa nel 1657 e più volte riproposta in seguito, anche all'interno della collezione degli *Opera omnia* dell'autore⁷. La *Via compendii*, fedele alla tradizione in cui si iscriveva, non poteva esimersi dal qualificarsi, alla lettera, come il condensato di una «esperienza» già da altri accumulata⁸. Lo scopo era favorirne l'annessione, in effetti tutt'altro che scontata (e solo in parte riuscita), nel quadro il più possibile rassicurante delle forme di vita religiosa valorizzate dalla pedagogia della fede cristiana. Ecco perché fin dalle pagine di esordio il Bona calca la mano sul registro della «brevità», della «semplicità», persino della piacevolezza. La «sublime materia» trattata andava diritta allo scopo di indicare niente meno che una «via agevolissima», «né faticosa né lunga», per chi voleva raggiungere, fuori dalle «vane dispute» e oltrepassando l'inevitabile tecnicismo speculativo della teologia «scolastica» o «ordinaria», l'ideale di «una vita più santa», ottenendo il «frutto», sostanzioso e remunerativo, del massimo rendimento possibile. La promessa, come al solito, era quella dell'investimento fecondo, carico di un ritorno di benefici. Da qui l'assicurazione di una lettura in cui l'apparente modestia di un «libretto» rivolto a coloro che si sentivano attratti dalla superiorità di una via alla perfezione rimasta

Gioia, Roma-Brescia, Gregorian University Press-Morcelliana, 1996. Da ultimo, cfr. SABRINA STROPPA, *L'annichilazione e la censura: Isabella Berinzaga e Achille Gagliardi*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXXII (1996), pp. 617-625; EAD., *Achille Gagliardi e Giuseppe Blondo a Milano. La riflessione sugli «Esercizi spirituali» e la mistica*, «Studia Borromaeica», XXI (2007), pp. 325-345.

⁷ GIOVANNI BONA, *Via compendii ad Deum. Via breve a Dio (1657). Con le «Aspirazioni» tradotte da Ermete Visconti (ca. 1836)*, introduzione e testo bilingue a cura di Sabrina Stroppa, Firenze, Olshki, 2006. Sull'autore, mi permetto di rinviare anche al mio recente *La 'biblioteca ideale' del cardinal Bona. Note e appunti intorno alle fonti degli scritti ascetici*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLVI (2010), *Giovanni Bona (1609-1674). La mistica e la storia*, pp. 489-514 (all'interno di un dossier monografico che raccoglie gli atti di un incontro di studio tenutosi presso il santuario di Vico-forte il 15 giugno 2010).

⁸ «Tum ultro ipse fateor me rem sublimem, non mea, sed aliena experientia edoctum scripsisse; sicut scriptum est, *Credidi propter quod locutus sum* (2 Cor. 4, 13). [...] Quae causa igitur mihi est, ut te sine fructu hic morear? Nulla, nisi ut Deum ames, et ad eum properes, eiusque gratiam mihi concilies: ne in semita immobilis haeream, dum aliis ad metam festinantibus viam ostendo»: BONA, *Via compendii ad Deum* cit., *Praefatio ad lectorem*, p. 4.

«mistica» e più «segreta» era riscattata dalla garanzia della sua gravidanza interna di valore: «una lettura che non sarà dunque [...] inutile, né poco piacevole»⁹.

3. Con tutto questo, l'idea che si vuole sottolineare è che proprio la destinazione pratica, prescrittiva, di accompagnamento didascalico ed edificante lungo i sentieri della formazione e della conversione religiosa, fino alle vette additate come culmine della perfezione, è quella che si è forse più fortemente accentuata nel passaggio all'età della Controriforma post-tridentina, segnando un mutamento riconoscibile di registro, rispetto a un assetto più libero e più aperto della circolazione del libro religioso che aveva contraddistinto la fase delle sperimentazioni e dei fermenti di riforma del primo Cinquecento. Ma questa enfasi riservata al rapporto con la «pratica» era di per sé un orientamento ben diverso da una «politica» esclusivamente di controllo e di disciplinamento dell'offerta preesistente. Ha portato a introdurre nuovi equilibri e rimpiazzato generi di libri a cui si guardava ora con diffidenza, respinti ai margini del mercato editoriale quando non apertamente proscritti e polemicamente demoliti, innescando anche severe manovre repressive. L'esito è stato quello di una riorganizzazione vigorosa dell'insieme, dove gli elementi di continuità rispetto al passato – che pure sono esistiti e hanno avuto un peso consistente – si sono mescolati alle rotture, ai nuovi ingressi, alla intensificazione di strategie che prima avevano conosciuto accenti più deboli. Una prova persuasiva del fatto che non vi sia stata una brutale frattura «rivoluzionaria», ma semmai una risistemazione, o una *torsione* della tradizione scritta messa a supporto dell'espressione religiosa, con lo sviluppo di funzioni che la svolta di fine Cinquecento ha finito piuttosto con il riplasmare, caricando di nuovi linguaggi le forme raccolte come eredità dal passato, sta proprio nel rapporto strutturale di simbiosi che si rileva tra il patrimonio testuale di base e la sua adattabilità al travaso nel filtro delle pratiche musicali¹⁰.

Questo sfondo potentemente «sonoro» del paesaggio religioso dell'Italia barocca resta lontano dall'essere stato sondato con attenzione analoga a quella riservata ai suoi documenti scritti e alla cultura libraria¹¹. Si è introdotta una sorta di ampu-

⁹ *Ibid.*, pp. 4, 6-8, alla luce anche del fine commento della Stroppa nell'introduzione all'edizione moderna del testo (paragrafo 1, *Giovanni Bona e la mistica del Seicento*, pp. V-XX).

¹⁰ Per un primo quadro di orientamento su questi problemi generali: EDOARDO BARBIERI, *Fra tradizione e cambiamento: note sul libro spirituale del XVI secolo*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di Edoardo Barbieri e Danilo Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 3-61; ZARDIN, *Mercato librario e letture devote* cit.; ID., *Donna e religiosa di rara eccellenza* cit.

¹¹ Non mancano, comunque, sul fronte della ricerca storica specialistica degli ultimi anni, segnali incoraggianti di una più aperta disponibilità a correggere gli squilibri tradizionali: citiamo per esempio il convegno di Roma (17-18 febbraio 2006) su *Musica e strategie pastorali di età moderna*, i cui atti sono annunciati ora di uscita imminente, a cura di Stefania Nanni (Roma, Viella,

tazione, che separa artificialmente le due metà di un intero: l'universo dei lettori che leggevano libri, pregavano sui testi, assimilavano prediche, da una parte; dall'altra l'universo della celebrazione, della festa, dei rituali collettivi, delle pratiche effervescenti della pietà, della produzione continua, diffusa e debordante, della musica sacra, della coltivazione tenace delle varie tradizioni del canto religioso, da quelle interne al culto liturgico fino agli stili più indipendenti e a diversi livelli 'volgarizzati' del canto di matrice devozionale, per esempio monastica o confraternale. Per procedere in una riflessione sui nessi che si sono stabiliti tra i canali di circolazione della cultura religiosa e il mondo delle arti musicali nell'Italia del Seicento è indispensabile, invece, ripartire dai punti di sutura che hanno creato fili robusti di collegamento tra la musica e la religione. La prima non può essere adeguatamente compresa nella sua logica specifica separandola dalla cultura d'insieme in cui affondava le radici. Ma anche il quadro articolato delle espressioni della pietà religiosa, qualora scorporato dal suo continuo confluire verso il teatro della comunicazione e l'invenzione delle forme sensibili che ne sono l'anima di sostegno, sarebbe ridotto a una larva di se stesso. Resa muta e solitaria, la pietà della religione tradizionale si deforma in senso unilaterale, come succede quando la si rinchiude nei profili schematici dei suoi apparati libreschi e non si riesce più a guardare oltre le schermaglie di parole brandite come armi nei conflitti delle battaglie teologico-disciplinari.

Una pista che si presta egregiamente al bisogno di ricucire il dualismo di generi tenuti artificialmente separati è quella della produzione e della diffusione dei testi concepiti al diretto servizio della pratica musicale. Per la vasta disseminazione dei suoi esiti editoriali anche in ambiti sociali modesti, per l'imponenza quantitativa delle sue dimensioni e la fortuna in pratica ininterrotta lungo l'intero arco dell'età moderna, il posto d'onore va con ogni probabilità qui riservato alla tradizione del libro per il canto religioso in lingua volgare. Le indagini condotte in particolare da Giancarlo Rostirolla in anni recenti, dilatando le tracce dei percorsi inaugurati da Oscar Mischiati e altri ancora, hanno fatto riaffiorare, dagli strati più profondi della storia culturale dell'identità religiosa italiana, la massiccia continuità di un patrimonio devozionale di larghissimo uso collettivo, che ha saputo resistere ai cambi di contesto determinati dalle scelte dell'alta politica ecclesiastica e dalla trasformazione dei quadri politico-sociali delle realtà civili della Penisola, oltre che della più estesa cattolicità di cui essa era parte. Sarebbe improprio definirlo un patrimonio musicale «popolare», nel senso restrittivo del termine, perché le forme in cui si esprimeva erano modellate sul codice linguistico dell'italiano letterario, che si so-

2012), oppure il *dossier* intorno al tema *Plasmare il suono. Il culto dei santi e la musica* (secc. XVI-XVIII), predisposto sotto la responsabilità di Simon Ditchfield in «Sanctorum», VI (2009), pp. 7-128.

vrapponeva alle lingue d'uso locale e alle parlate orali dialettizzate, consentendo una fruizione congiunta nella scia di un'ampia circolazione sovraregionale. Competenze di non infimo livello tecnico e accoglienza ricettiva dal basso si combinavano in una miscela che vedeva il mondo delle *élites* piegarsi verso gli strati inferiori della base sociale, chierici e religiosi spartire le medesime pratiche di culto e di preghiera dei devoti di condizione laica. Potevano certamente cambiare gli effetti che scaturivano dalla promiscuità di un uso condiviso, ma l'oggetto su cui esso si esercitava era in larga parte comune. Bisogna riconoscere, su questo versante, che la tendenza a esasperare i conflitti e l'idea della spaccatura tra ambiti, sociali e culturali, immaginati impermeabili, o quasi per nulla comunicanti tra di loro, è semmai il frutto della proiezione sul passato del punto di vista di noi osservatori moderni¹².

Il retroterra più tradizionale e il nucleo forse più significativo del patrimonio musicale ancorato alla testualità della poesia devota o «spirituale» erano imperniati sul costante aggiornamento del repertorio laudistico tardomedievale. Attraverso l'influsso delle confraternite e la rete ramificata della presenza degli ordini regolari nel cuore della società in primo luogo urbana, il modello delle antiche laudi continuò a offrirsi come una risorsa da sfruttare creativamente, con il suo florido corredo di moduli espressivi codificati, di schemi metrici di supporto, di linee melodiche adattabili a ogni tipo di esigenza del canto, da quello monodico più elementare alle semplici polifonie o ai dialoghi drammatizzati a più voci. L'episodio più di ogni altro emblematico all'interno di questo forte attaccamento a un canone consacrato dalla stabilità di un ampio uso collettivo può essere individuato nella fortuna editoriale moderna di Iacopone, finemente ricostruita nei suoi fili molteplici da Giacomo Jori¹³. Ma è decisivo sottolineare che la continuità del repertorio laudistico tradizionale non è stata una continuità inerte, appiattita sul registro di una

¹² Si allude nel testo, in primo luogo, all'insieme dei materiali ora raccolti in GIANCARLO ROSTIROLLA, DANILO ZARDIN, OSCAR MISCHIATI, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma, IBIMUS, 2001 (con la sua solida base di un minuzioso lavoro di repertoriazione bibliografica e di analisi precisa dei contenuti dei testimoni editoriali presi in esame, messa a punto e ulteriormente perfezionata attraverso il prolungato impegno di Rostirolla su questo fronte specifico di ricerche). Sulla questione linguistica dell'italiano «di chiesa» basterà qui il rinvio a GIOVANNI POZZI, *Come pregava la gente*, «Archivio storico ticinese», n. 91 (1982), pp. 192-268; ID., *L'italiano in chiesa*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel, Birkhäuser, 1995, pp. 303-343 (saggi entrambi riproposti, con adattamenti, in POZZI, *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 3-46, 47-162).

¹³ Da ultimo: GIACOMO JORI, *Tradition des imprimés et lectures de Jacopone aux XVI^e et XVII^e siècles*, in *Pour un vocabulaire mystique au XVI^e siècle*, Séminaire du professeur Carlo Ossola, textes réunis par François Trémoilières, Torino, Aragno, 2005, pp. 97-152.

ripetizione servile. Lo stile delle laudi andate in stampa già con i primi incunaboli è stato invece ‘reinterpretato’, si è piegato alle nuove esigenze del governo pastorale delle anime e allo sviluppo dei contenuti interni della pietà cristiana suscitati dai fermenti di rinnovamento del Cinquecento e più tardi incanalati nell’impianto della riorganizzazione tridentina e ‘controriformista’ dell’osservanza religiosa a cui veniva educata la massa del popolo dei fedeli. Questo giustifica come mai Iacopone, Feo Belcari, Lorenzo Giustiniani o le «devotissime composizioni ritmiche» uscite dalla cerchia delle clarisse di Caterina da Bologna, ripetutamente e in luoghi diversi diffuse tramite l’antologia di laudi e ballate cantabili posta sotto l’insegna di *Tesaurus de la sapienza evangelica*, venissero affiancati e si lasciassero alla fine scavalcare dai nuovi moduli del canto extraliturgico in lingua italiana, propagandati dalle innumerevoli edizioni di raccolte di laudi patrocinate dai padri gesuiti, dai seguaci dell’Oratorio di san Filippo Neri, dalle curie vescovili interessate al potenziamento dell’attrezzatura formativa delle scuole della Dottrina Cristiana, da intelligenti riordinatori delle tradizioni agiografiche e devozionali messe al servizio dei nuovi tempi moderni che agivano anche fuori da grandi imprese di pianificazione missionaria su vasta scala, come il domenicano Serafino Razzi¹⁴.

Già il semplice titolo che si vide assegnata la seconda compilazione di testi per il canto devoto da quest’ultimo immessa nei circuiti editoriali rimanda a un altro filone strettamente contiguo della letteratura religiosa riversata nella stampa, che con la tradizione della rimeria devota per il canto in lingua volgare ha condiviso il generale destino di proiettarsi, dalla stagione pretridentina, verso la nuova fase seicentesca. Insieme, hanno innescato uno scambio elastico e vivace tra le tendenze alla stabilità e l’inesorabile spinta al rinnovamento degli esiti espressivi disegnati da un’epoca che si era ormai chiusa. Tornando al Razzi, la formula per lui scelta gioca su una endiadi che postula una esplicita parentela: *Santuario di laudi, o vero rime spirituale*¹⁵. La duplicità della titolazione ribadisce, di nuovo, l’inconsistenza di un invalicabile discrimine tra i due campi della poesia devota per musica e della scrittura poetica immaginata come un universo autosufficiente. Nella realtà degli usi culturali mantenuti in auge nel Seicento, la permeabilità dei generi e

¹⁴ Rimando nuovamente a ROSTIROLLA, ZARDIN, MISCHIATI, *La lauda spirituale* cit. Per gli sviluppi ulteriori delle ricerche più aggiornate si vedano i bei lavori di EYOLF ØSTREM e NILS HOLGER PETERSEN, *Medieval ritual and early modern music. The devotional practice of lauda singing in late-Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2008; DANIELE V. FILIPPI, «Selva armonica». *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008 (particolarmente attento ai dettagli filologici). Sull’episodio delle *Devotissime composizioni* o *Tesaurus della sapienza*, uno scavo analitico è al centro del saggio di chi scrive: *L’arte dell’apprendere «soave». Poesie e canti religiosi nell’Italia del Cinque-Seicento*, in ROSTIROLLA, ZARDIN, MISCHIATI, *La lauda spirituale* cit., pp. 695-739.

¹⁵ Firenze, Bartolomeo Sermartelli e fratelli, 1609.

l'intercomunicazione tra codice letterario e travaso nella forma musicale erano ancora la norma prevalente. Si evidenzia, così, un altro risvolto neanche troppo sotterraneo di continuità: una continuità integrata, di nuovo, nel predominio generale dell'oralità. In questo caso: l'oralità del canto edificante, in primo luogo comunitario. Il canto doveva per forza di cose attingere dal patrimonio ancora più largo e polivalente delle scritture poetiche: non poteva essere altrimenti. Ma, in senso inverso, la poesia devota in quanto tale si offriva abitualmente come materia di una fruizione che andava molto al di là della fruizione silenziosa di un lettore individuale. Il caso dei libretti di liriche religiose anche di gusto più accessibile e meno pretenziose sul fronte dei contenuti, come il già menzionato *Tesaurus* delle «devotissime composizioni ritmiche» bolognesi, piuttosto che le più elaborate raccolte di «rime sacre» sfornate dalle ben attrezzate tipografie veneziane, è a tale proposito esemplare¹⁶. Non sorprende, in una così affollata cornice d'insieme, che ne sia rimasto coinvolto uno dei protagonisti di punta della cultura religiosa italiana del pieno Seicento, il cardinale oratoriano Pier Matteo Petrucci. Anche la sua fu una religiosità investita dal desiderio di immergersi nel grande mare della mistica, che lo portò a trovarsi al centro del contagio di un tipo di proposta dotata di forte presa su vasti e diversificati ambienti, solo con la crisi di fine secolo caduta in odore di quietismo. Per comunicarsi, la sua intensa opera di testimonianza 'militante' non si affidò soltanto ai «trattati spirituali» e alle scritture epistolari con cui erano svelati gli «enigmi» della pratica dell'«annichilazione» e della «contemplazione mistica acquistata», tradotta in una forma di esperienza che prometteva come approdo la «perpetua pace dell'anime perfette». A lato dell'avvincente introduzione al linguaggio di una teologia spirituale basata sul registro in «negativo» della sottrazione, tornò ugualmente utile il veicolo dei pungenti componimenti lirici riuniti fin dal 1674, a Macerata, in una fortunata silloge di *Poesie sacre*, poi ribattezzate come *Poesie sacre, morali e spirituali*, sempre nel solco di una tipologia editoriale carica di rimandi a una illustre linea tradizionale, suscettibile, per altro, di lasciarsi riempire da contenuti anche radicalmente originali¹⁷.

¹⁶ Oltre alle conferme di ROSTIROLLA, ZARDIN, MISCHIATI, *La lauda spirituale* cit., rinvio alla bibliografia sui diversi filoni della poesia religiosa citata nelle note che seguono.

¹⁷ SABRINA STROPPA, *Libri e letture del quietismo italiano. Il labirinto testuale della «moderna» spiritualità, in Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci (Jesi 1636-Montefalco 1701)*, Atti del convegno nel terzo centenario della morte, Jesi, 20-21 ottobre 2001, a cura di Curzio Cavicchioli e Sabrina Stroppa, Genova-Milano, Marietti 1820, 2006, pp. 43-103 (in particolare alle pp. 100-103 per la segnalazione della prima edizione dell'opera, solo di recente recuperata, e più analitiche informazioni sulla sua fortuna editoriale). Ma si vedano anche gli altri contributi del convegno, a cominciare dal testo introduttivo di Mario Rosa, che su Petrucci è intervenuto in diverse occasioni: «*Il mio core, che l'ali si pose*». *Spiritualità e poesia nel Seicento italiano*, pp. 19-40 (con lo stesso titolo già in «*Rivista di storia e letteratura religiosa*», XLI (2005), pp. 515-531). Cfr. anche le edizioni

Con il Petrucci, lo strumento del linguaggio poetico tornava ancora una volta a spingersi fino alla linea incerta di confine che, più che separare, metteva in comunicazione tra di loro la musica e la pietà religiosa, il canto sonoramente reso percepibile e il ritmo interno della lettura e dell'«aspirazione» edificante. La stessa duplicità eclettica di fruizioni va vista in sottofondo a tutto il ricco filone delle traduzioni e delle versioni poetiche del libro dei salmi, che era anche – come ben sappiamo – il cardine della preghiera coltivata dal clero e nobilitata dal canto corale delle monache e dei religiosi claustrali. Su queste zone della scrittura letteraria segnate dal marchio devoto, fino a un recente passato snobbate a motivo di un aristocratico pregiudizio formalista, non del tutto scevro da malcelate avversioni di tipo ideologico, si sono fruttuosamente indirizzate le attenzioni, negli anni a noi più vicini, di Carlo Ossola e dei più giovani allievi della sua scuola, oltre che della scuola bolognese di Ezio Raimondi, in particolare a opera di Sabrina Stoppa, Giacomo Jori, Clara Leri¹⁸. Il panorama d'insieme di tutta la lussureggiante produzione editoriale di rime «sacre» o «spirituali» è stato anche schedato con un primo tentativo di censimento bibliografico da Amedeo Quondam, che ha a sua volta contribuito, per altre vie, a una estensione degli scavi su questi aspetti a torto giudicati «minori» della «storia letteraria» di matrice italiana¹⁹.

debitamente commentate offerte negli ultimi anni nel quadro di un piano di organica riproposta interpretativa: PIER MATTEO PETRUCCI, *La Vergine Assunta. Novena spirituale (1673)*, a cura di Sabrina Stoppa, con un'appendice di Curzio Cavicchioli, Bologna, Inchiestri associati, 2001; ID., *I mistici enigmi disvelati (1680)*, a cura di Sabrina Stoppa e Curzio Cavicchioli, Firenze, Olschki, 2009 (dove si riprendono spunti e materiali anticipati anche in altre precedenti sedi).

¹⁸ CLARA LERI, *Sull'arpa a dieci corde. Traduzioni letterarie dei salmi (1641-1780)*, Firenze, Olschki, 1994; EAD., *Davide in Arcadia. Il «Miserere» di Giustiniani e di Marcello*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXXII (1996), pp. 3-54; EAD., *Esercizi metrici sui «Salmi»: la poesia di Gabriele Fiamma*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Delcorno e Maria Luisa Doglio, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 127-159 (il saggio sul *Miserere* è ripreso insieme ad altri due contributi che spostano in avanti l'attenzione verso il Settecento in EAD., *Il sublime dell'ebraica poesia». Bibbia e letteratura nel Settecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2008). Della Stoppa, oltre a quanto già citato altrove, cfr. EAD., *Sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1998. Su un terreno contiguo: GIACOMO JORI, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo creato» (secoli XVII e XVIII)*, Firenze, Olschki, 1995. In generale, sul rapporto della tradizione letteraria tardomedievale e della prima modernità con il *corpus* della materia biblica, rappresentano una preziosa messa a punto i saggi riuniti in *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*, atti del colloquio organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna, 16-17 novembre 2007, a cura di Carlo Delcorno e Giovanni Baffetti, Firenze, Olschki, 2009.

¹⁹ *Saggio di bibliografia della poesia religiosa (1471-1600)*, in appendice a AMEDEO QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), *Paradigmi e tradizioni*, a cura dello stesso Quondam, pp. 127-211 (l'appendice alle pp. 213-282). Ma di Quondam si vedano già le promettenti aperture delineate in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia*

Il filone degli studi sulla poesia religiosa del Seicento è un fervido cantiere aperto. Ma per afferrarne i contorni globali non è più possibile scorporare gli esiti di lingua italiana da quelli che restavano aderenti al codice aulico del latino della Bibbia, della liturgia e del sapere scolastico, come si verifica per esempio con lo *Iesus puer* di Tommaso Ceva, da poco riedito criticamente e in sé accostabile in quanto documento di un insieme culturale molto più vasto²⁰. Dalla ricerca concreta sui fatti letterari, abbracciati nel loro tessuto connettivo di sostegno, emergono ancora una volta la rilevanza pronunciata delle intersezioni tra la musica e la poesia e le larghe aree miste di confluenza che le hanno viste muoversi in piena simbiosi. Nella stessa silloge di «poesie sacre» di Pier Matteo Petrucci si conservano i testi di otto «oratori» su temi edificanti da lui redatti, e altri ancora sono attribuiti alla sua paternità da fonti diverse²¹. Avanzando verso la fine del Seicento e il primo Settecento, si trasformò in una vera e propria 'moda' dilagante l'uso di solennizzare con oratori e cantate sacre affidati a virtuosi professionisti i momenti

lirica nella tradizione del classicismo, Modena, Panini, 1991. Per contributi venuti da altri studiosi, secondo prospettive anche autonome di ricerca, mi limito ad aggiungere: *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissono e Elisabetta Selmi, Alessandria, Dell'Orso, 2009; *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005.

²⁰ TOMMASO CEVA, *Iesus puer*, traduzione e commento a cura di Felice Milani, [Milano], Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2009. Sul profilo del Ceva, si veda ora anche EMANUELE COLOMBO, *Milano bilingue. Il gesuita Tommaso Ceva (1648-1737)*, «Studia Borromasca», XXIV (2010), pp. 77-97. Figure come questa del Ceva rimandano all'importante *tournant* della svolta antibarocca di fine Seicento, a cui egli può essere ricondotto facendo leva sui suoi contatti e sulle analogie di atteggiamento che lo collegano ad altri esponenti di primissimo piano della scena intellettuale milanese e lombarda all'altezza della fine della dominazione spagnola, come Carlo Maria Maggi e Francesco de Lemene. Rinvio per brevità al solo mio intervento di inquadramento interpretativo: *Carlo Maria Maggi e la tradizione culturale milanese tra Sei e Settecento*, «Annali di storia moderna e contemporanea», III (1997), pp. 9-50. Ma l'intero problema del bilinguismo latino/italiano sarebbe da riprendere finalmente come punto di vista decisivo per accostarsi ai fenomeni di cultura della piena età moderna. È una preoccupazione su cui personalmente ho cercato in diverse occasioni di insistere: in particolare sul versante del rapporto con la matrice biblica cfr. DANILO ZARDIN, *Bibbia e letteratura religiosa in volgare nell'Italia del Cinque-Seicento*, «Annali di storia moderna e contemporanea», IV (1998), pp. 593-616; ID., *Tra latino e volgare: la «Dichiarazione dei salmi» del Panigarola e i filtri di accesso alla materia biblica nell'editoria della Controriforma*, «Sincronie», IV (2000), 7 (*La sorgente e il rovelto: la Bibbia per il XXI secolo fra storia religiosa e scrittura letteraria*, a cura di Samuele Giombi), pp. 125-165; ID., *Bibbia e apparati biblici nei conventi italiani del Cinque-Seicento. Primi appunti*, in *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Atti del convegno internazionale (Macerata, 30 maggio-1 giugno 2006), a cura di Rosa Marisa Borraccini e Roberto Rusconi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 63-103.

²¹ ARNALDO MORELLI, *Gli oratori di Pier Matteo Petrucci: circolazione e contesti*, in *Mistica e poesia cit.*, pp. 199-216.

salienti del calendario annuale, le feste liturgiche più significative e gli appuntamenti in cui la città e la corte si riunivano intorno agli alunni di collegi e seminari, all'ombra dei santi patroni e nei luoghi di culto più cari alla religione collettiva²². Dentro questa marea montante di nuove forme musicali in espansione, si collocano vertici artistici di primaria qualità, come, fra tutte prestigiosa, la voce della poesia per «azioni sacre» del Metastasio, che spicca sulle altre minori²³. Ma Metastasio, o in modi radicalmente diversi Petrucci, sono solo le punte eminenti di una intensa stagione creativa, che ha potuto affidarsi al supporto di una fitta rete di circolazione di «libretti» poetici, di fonti testuali e di modelli di scrittura pronti per essere riadattati in una diffusa capillarità di nuovi contesti, costruiti soprattutto a partire dalle storie bibliche e dai racconti agiografici, o comunque imbastiti sulla loro griglia insostituibile di riferimento primario. Insieme ai testi, si metteva a disposizione tutto un intreccio di partiture già collaudate e riversabili in usi sempre diversi, nella cornice di un interscambio, tra centro e periferie, che è stato aperto e vivace fin dalle origini. L'esito che ne è derivato ha portato in una miriade di centri urbani, grandi e piccoli, alla fiorente moltiplicazione, diventata presto consuetudinaria, di tridui, novene e Quarant'ore accompagnati dall'offerta di toccanti esibizioni musicali e canore, ai cicli di cantate (quaresimali e non solo) sui temi, per esempio, dei misteri della Passione o della Vergine, oppure all'allestimento di «oratori sacri» che erano gli ultimi eredi delle antiche sacre rappresentazioni, capaci di rilanciare in forme più colte e intellettualizzate il modello di un teatro «spirituale» restituito all'essenza del suo tessuto verbale, con un apparato scenografico e drammatico, in senso stretto, di norma ridotto ai minimi termini²⁴. L'affermazione di tale genere espressivo moderno – la poesia tradotta in musica con l'alternanza teatralizzata dei recitativi, delle arie, dei cori a più voci – è la con-

²² Per limitarci qui al solo caso milanese, che ci interessa più da vicino, mi trovo di nuovo costretto a rinviare, al di là delle ricerche animate dalla scuola di Sisto Dalla Palma, Annamaria Caschetta e Claudio Bernardi (Università Cattolica del Sacro Cuore), a un approfondimento mirato di chi scrive: *Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in corso di stampa negli atti del già citato convegno romano su *Musica e strategie pastorali di età moderna* (atti in cui si troverà una nutrita serie di rinvii alla ricca letteratura preesistente relativa a diversi altri contesti, a partire dai contributi più volte offerti dallo stesso Morelli o prima ancora da Claudio Sartori).

²³ SABRINA STROPPA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki, 1993.

²⁴ Cfr. ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi musicali», XXVI (1997), 1, pp. 105-186; JULIANE RIEPE, «*Per gloria del nostro santissimo protettore, per propria divozione, e per honore della compagnia*». Osservazioni sulle esecuzioni di oratori delle confraternite in Italia nel XVII e XVIII secolo, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Atti del convegno internazionale, Perugia, Sagra musicale umbra, 18-20 settembre 1997, a cura di Paola Besutti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 341-364 (ma tutto il volume è ovviamente ricco di informazioni preziose). Per Milano rimando a qui sopra, nota 21.

ferma preziosa di quanto la continuità dei contenuti religiosi tradizionali sapesse far germogliare dal suo fertile tronco una corona rigogliosa di nuovi rami, che si dilatavano poi dando vita a originali tradizioni collaterali subordinate. Vecchio e nuovo qui tornavano produttivamente a compenetrarsi, interagendo a vicenda l'uno sull'altro.

4. In avvio di discorso, abbiamo accennato alle novità di accento assunte dalla letteratura religiosa con il passaggio al riordinamento organizzativo e disciplinare della riforma tridentina e a seguito del consolidamento della Controriforma papale, guidata centralmente da Roma. Abbiamo parlato dell'intensificazione di un disegno regolamentativo e pedagogico che va visto in sintonia con la generale crescita del bisogno di fissare norme, percorsi, metodi e «pratiche» da ricalcare, sullo sfondo della piena articolazione di una grande opera complessiva di *institutio* della cultura e della realtà globale dell'uomo: dalla grammatica della lingua colta e dalle «buone maniere» del decoro privato e delle relazioni sociali si arrivava a toccare il mondo della vita di corte, della politica, dell'esercizio dei saperi e delle professioni, quindi anche l'apprendistato delle tecniche per la conquista della «perfezione» religiosa, coniugata con la pluralità degli «stati di vita» degli individui²⁵.

Spingendo lo sguardo verso la fine del Seicento, il campo che si presenta all'esame dell'osservatore sembra mostrare un declino, o se non altro l'attenuazione di una tale vocazione disciplinatrice, prescrittiva e correttiva. L'impressione può forse essere condizionata dall'enfasi che la storiografia tende da tempo ad attribuire al risvolto mistico dell'anima barocca. Ciò ha in effetti portato a ipotizzare l'idea di una «invasione» della mistica seicentesca, o comunque a sottolineare i segni dell'incremento di uno stile di approccio all'esperienza religiosa dominato dalle sue aspirazioni più radicali, aperte agli esiti più estremi e travolgenti, con un gusto marcato per la drammatizzazione patetica, l'esasperazione del linguaggio affettivo, il gioco insistito sui contrasti e sul paradosso, a scapito degli altri aspetti collaterali

²⁵ In generale, si vedano le ripetute messe a fuoco di AMEDEO QUONDAM: *La virtù dipinta. Noterelle (e divagazioni) guazziane intorno a classicismo e «institutio» in antico regime*, in Stefano Guazzo e la *Civil conversazione*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 227-395; ID., «Magna et minima moralia». *Qualche ricognizione intorno all'etica del classicismo*, «Filologia e critica», XXV (2000), 2-3, pp. 179-221. Sul punto specifico del tema dello *status*: MASSIMO MARCOCCHI, *Modelli professionali e itinerari di perfezione nella trattatistica sugli «stati di vita»*, in *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola. 1554-1659*, a cura di Paolo Pissavino e Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, vol. II, pp. 845-893; DANILO ZARDIN, *La «perfezione» nel proprio «stato»: strategie per la riforma generale dei costumi nel modello borromaico di governo*, in ID., *Carlo Borromeo. Cultura, santità, governo*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, cap. IV, pp. 105-142.

e tutt'altro che marginalmente periferici²⁶. Ora, non sembra esserci dubbio sul fatto che l'ondata mistica moderna abbia contribuito a rimettere in tensione le maglie del controllo religioso inquadrato dall'alto, secondo gli schemi di una disciplina rigidamente difesa da poteri e istituzioni che, nel cuore del riflusso seicentesco della prima Controriforma, avevano visto indebolirsi parte almeno della loro forza incisiva, finendo costretti a misurarsi con il riemergere dei vuoti e delle contraddizioni interne che le spinte di rinnovamento del secolo precedente non avevano potuto estirpare in modo completo e definitivo. L'ondata mistica riaprì spazi di manovra per la ricerca delle strade da percorrere in vista dell'autenticità religiosa, rimettendo al centro del discorso sulla pratica cristiana l'esperienza vissuta, la dimensione del coinvolgimento interiore più stringente, l'ansia di risalire fino al centro del mistero cristiano come fatto di salvezza per l'individuo. Ma ogni tentativo di comunicazione del cammino di ascesa dell'uomo verso il totalmente oltre del divino era inevitabilmente anche un tentativo di traduzione: si doveva cercare di mediare l'attrazione esercitata dalle vette più alte della realtà spirituale mostrandone le tappe, le regole facilitanti, i criteri di discernimento, gli obiettivi gradualmente a cui puntare. Anche la mistica si insegnava e di essa si poteva fare una *institutio* precettiva, calandola nella proposta di una «via» alla perfezione, lungo un percorso da riprodurre con fiducia per arrivare fino al suo culmine. Inoltre non bisogna dimenticare che la scrittura mistica intesa, nel suo nucleo più vitale, come testimonianza autobiografica di tentativi e approcci sperimentati in proprio, o anche solo diretti e governati in nome di altri, intorno a cui poi si costruiva una specifica trattatistica pedagogica, non ha mai riassorbito in sé – neanche nei decenni centrali del Seicento – la totalità delle attenzioni dedicate alla redazione, alla messa in circolazione, alla lettura e all'uso concreto del libro di religione. Insieme alla mistica, anche quando il suo modello ha toccato gli apici della popolarità, c'era sempre molto altro, e di ben diverso. Lo dimostrano in modo oggettivo la storia della produzione editoriale seicentesca del libro religioso, e prima ancora la circolazione reale dei testi documentata dalla composizione delle biblioteche e dalle liste di libri finiti tra le mani dei laici devoti

²⁶ Una valutazione di sintesi, che rifonde i dati di una linea di impostazione segnata in modo particolare, nei suoi sviluppi più recenti, dalla ricerca di de Certeau, è quella elaborata in PAOLO FONTANA, *Santi e iniziati. Peripezie nella mistica moderna*, Roma, Carocci, 2003. Nuove aperture stimolanti, con risvolti anche critici verso certi rischi di interpretazioni riduttive del significato oltre che delle reali dimensioni storiche della via mistica sono offerte dagli ultimi interventi di CARLO OSSOLA su questi temi: ID., *La parola mistica*, in *Mistici italiani dell'età moderna*, a cura di Giacomo Jori, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-L; ID., *Introduzione a Giovanni Bona (1609-1674). La mistica e la storia*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLVI (2010), 3, pp. 485-488.

così come del ceto ecclesiastico e delle sue istituzioni²⁷. Il senso della differenza tra il tutto e le sue parti anche più vitali e produttive deve essere sempre tenuto presente. I limiti del territorio conquistato dalla mistica risaltano ancora di più se si concede analogo spazio adeguato alle controreazioni che la sua (relativa) avanzata ebbe a trascinare con sé. La ricerca della libertà dello spirito e l'entusiasmo suscitato dalla suggestione dei doni straordinari, dalla sfida dell'eccezionale, dalla febbre del fervore che non si accontentava dei traguardi minimi, avevano anche un effetto destabilizzante. Rompevano equilibri che si voleva cercare, invece, di consolidare. Incrinavano l'ordine di una disciplina vincolante per tutti e governata dal centro. Favorivano gli impulsi di un soggettivismo religioso che poteva fare concorrenza ed entrare in urto con il potere superiore delle autorità stabilite, aprendo la strada a rivendicazioni di una autonomia da recuperare, alla critica dei ruoli gerarchici prestabiliti, fino ad avallare rischi di svuotamento, o di riadattamento unilaterale del contenuto di dottrina del magistero teologico della Chiesa, che il concilio tridentino aveva voluto agganciare al ruolo salvifico del suo apparato sacramentale e alla scrupolosa osservanza del culto liturgico. Non a caso una dura, spesso intollerante e aggressiva battaglia contro la simulazione di santità e contro le tendenze dello spiritualismo carismatico percorre tutto il Seicento antimistico; e le riserve critiche accumulate sul fronte della reputazione da riconoscere alla mistica esplosero alla fine in modo clamoroso con la guerra aperta al quietismo. La condanna di Molinos, nel 1687, segnò il passaggio alla repressione indiscriminata dei focolai devoti che in modi diversi, in una rete di luoghi molteplici del territorio della Penisola, avevano tenuto viva l'aspirazione a una assolutezza religiosa concepita come superamento del conformismo pago di una exteriorità ferma alla soglia delle pratiche superficiali e di auto-assicurazione materiale²⁸.

Con la svolta antiquietista di fine secolo si chiudeva un altro ciclo importante della storia religiosa dell'Italia moderna. Si entrava in una nuova fase di irrigidimento dei controlli normativi, di rafforzamento della disciplina dei comportamenti e dell'ortodossia delle credenze puntellate dalle autorità legittime del sacro. In

²⁷ Per brevità, mi limito a rimandare agli spunti di approfondimento (con bibliografia ulteriore) dei miei precedenti sondaggi *Bibbia e letteratura religiosa in volgare* cit.; *La 'biblioteca ideale' del cardinal Bona* cit.; *Carlo Maria Maggi e la tradizione culturale milanese* cit.

²⁸ Cfr. *Finezze e santità tra medioevo ed età moderna*, a cura di Gabriella Zarri, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991; GIANVITTORIO SIGNOROTTO, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano. L'eresia di Santa Pelagia*, Bologna, Il Mulino, 1989; ADELISA MALENA, *L'eresia dei perfetti. Inquisizione romana ed esperienze mistiche nel Seicento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003. Per le tendenze più recenti della ricerca (insieme alla bibliografia già citata nelle precedenti note) segnalo almeno GUIDO MONGINI, *Rappresentazione, identità, Inquisizione. Riflessioni sulla mistica come problema politico nel cattolicesimo romano*, «Ricerche di storia sociale e religiosa», LXXIX (2011), annunciato in corso di stampa al momento in cui scrivo.

questa nuova piega del rapporto fra religione e società di massa, si può vedere anche un'onda di ritorno del rigorismo tridentino della prima Controriforma, che riprendeva così a far sentire la sua pressione, rialzando lo *standard* delle richieste imposte all'osservanza del clero e del popolo dei fedeli²⁹. Emarginata e in buona sostanza sconfitta la sfida della mistica, le esigenze di ristabilimento dell'ordine e la prosecuzione del disegno riformatore già abbozzato dalle *élites* dei vertici ecclesiastici nella seconda metà del Cinquecento trovarono la loro direttrice più caratteristica nel progetto di potatura e di «regolazione» dell'impianto della pietà barocca delineato con particolare vigore da Muratori e dai suoi seguaci, con implicazioni ancora una volta corrette. Ma la forza conquistatrice di una sorta di «illuminismo cattolico» settecentesco, più precoce e solo in parte sovrapponibile a quello delle riforme giurisdizionaliste, di matrice politica e filosofica, di fine secolo, dovette ancora a lungo convivere, nella robusta continuità dei modelli cristiani dell'Antico Regime, con le persistenze di un mondo tradizionalista e devoto che preferiva esprimersi nel linguaggio più vivo e più diretto degli affetti, facendo leva sui segni sensibili della fede cristiana tramandata da una cultura condivisa³⁰. Le riforme non ne ebbero pienamente ragione.

²⁹ CLAUDIO DONATI, *Nobili e chierici in Italia tra Seicento e Settecento. Studi e ricerche storiche*, Milano, CUEM, 2002 (che riprende diversi importanti saggi precedenti, apparsi in sedi molteplici).

³⁰ MARIO ROSA, *L'«età muratoriana» nell'Italia del '700*, in ID., *Riformatori e ribelli nel '700 religioso italiano*, Bari, Dedalo, 1969, pp. 9-47; ID., *Politica e religione nel '700 europeo*, Firenze, Sansoni, 1974; *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura dello stesso, Roma, Herder, 1981; ID., *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999; ID., *La contrastata ragione. Riforme e religione nell'Italia del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

CHRISTINE GETZ

***Mulier fortis, musica potente:
schiacciare il serpente nella Milano
della Controriforma***

MULIER FORTIS, MUSICA POTENTE: SCHIACCIARE IL SERPENTE NELLA MILANO DELLA CONTRORIFORMA

Messer Alano della valle Coloata in Bretagna appresso alla città di Dinamio, andando à combattere contra li Heretici Albigensi nelle parti di Tolosa, sotto il vessillo del magnifico Conte Simone da Monteforte, nel tempo, che San Domenico predicava...& indotto il Conte a dir il Rosario ogni giorno, infatigabilmente inginocchioni diceva questo Rosario, meditando la incarnatione, passione, & glorificatione di Iesu Christo. Combattendo costui con pochi compagni contra una gran moltitudine di Heretici; et essendo da loro circondato, che non poteva fuggire la morte; la gloriosa Vergine Maria gli apparve e gitto 150, pietre contra quelli Heretici e tutti li gittò a terra: e lui fu liberato con suoi compagni¹.

Questa storia, inclusa nei *Miracoli della sacratissima Vergine [Maria]...del santissimo Rosario* edita nel 1587 da Bernardo Giunti, è una delle numerose leggende del tardo Cinquecento intese a promuovere i benefici derivanti dalla recita del Rosario. Per i fedeli dell'Italia settentrionale di quel tempo, infatti, il Rosario era lo strumento indispensabile per beneficiare della forza spirituale della Madonna, concepita come *Mulier fortis*, cioè la Vergine dell'Apocalisse che schiaccia il serpente della Genesi². Recitare il Rosario meditandone i misteri era in effetti considerato fondamentale per ottenere l'intercessione della Beata Vergine, e questo atto devozionale era incoraggiato tramite la fondazione dei capitoli locali della Confraternita laica del Rosario e la pubblicazione di numerosi libri con meditazioni dedicate a questa preghiera. In questa indagine si sostiene che la polifonia era parte integrante delle celebrazioni proposte da questi capitoli. Il canto polifonico, di conseguenza, contribuì sia a diffondere il culto mariano ed in particolare l'immagine della *Mulier fortis* - così come venne introdotta nella festa del Rosario del 1573 - sia a promuovere la considerazione delle virtù umane e divine della Madonna. Inoltre,

¹ *Miracoli della sacratissima Vergine Maria Seguiti ai beneficio di quelli che sono stati devoti della compagnia del santissimo Rosario*, Venetia, appresso Bernardo Giunti, 1587, f. 8v (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, XX.9.2/2).

² Vedi JAROSLAV PELIKAN, *Mary through the centuries: her place in the history of culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, pp. 26-27, 42-45, 81-85; MARINA WARNER, *Alone of all her sex: the myth and the cult of the Virgin Mary*, New York, Alfred J. Kropf, 1976, pp. 244-245.

attraverso il canto polifonico dedicato alla Vergine, le donne milanesi affermarono l'importanza del loro ruolo.

La Confraternita del Rosario fu fondata attorno al 1460 dal sopracitato Alain de la Roche, un frate domenicano che spinse i cittadini di Dinamio ad unirsi in congregazioni votate alla recita costante del Rosario. Da allora in poi, simili compagnie furono create in Inghilterra, Olanda, Francia, Spagna, e finalmente Italia³. Benchè la Confraternita del Rosario fosse riconosciuta formalmente da papa Alessandro V già nel 1479⁴, essa divenne popolare in Italia settentrionale relativamente tardi, forse perché il permesso di fondare nuove compagnie, fino al 1569⁵, fu riservato esclusivamente al priore generale domenicano. In ogni caso, l'iscrizione era aperta sia agli uomini sia alle donne di tutte le classi sociali ed i requisiti per mantenerla erano pochi⁶. Alla loro investitura, i membri dovevano soltanto confessarsi, fare la comunione e recitare almeno un terzo del Rosario. Quei componenti che pregavano il Rosario almeno tre volte alla settimana, oppure partecipavano alle messe e alle processioni della festa della Madonna, della festa del Rosario ed della prima domenica del mese, o eventualmente anche alle commemorazioni dei defunti - la cui partecipazione era facoltativa — potevano guadagnare numerose indulgenze come ricompensa delle loro devozione⁷.

La chiesa milanese che vantò la più forte tradizione del Rosario nel primo Seicento fu Santa Maria della Rosa. Fondata dai domenicani di Santa Maria delle Grazie nel 1480, Santa Maria della Rosa era un luogo privilegiato per il popolo milanese che vi si congregava per ricevere i sacramenti, recitare il Rosario, e cantare la Salve Regina il sabato ed alle principali feste mariane⁸.

³ FRANCESCO FONTANA, *Rosario della Gloriosa Vergine Raccolta dal R.F.P. Francesco Fontana Comasco*, Como, appresso G. Trova, 1587, ff. 3r-4r (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Gerli 2321). La compagnia più famosa era quella creata a Colonia da Jacob Sprenger nel 1475, l'anno della morte di Alain de la Roche.

⁴ *Brevi, bolle et indulgenze concesse da diversi Pontefici, et altri Prelati di Santa Chiesa alli divoti christiani della Compagnia del Santissimo Rosario, Già raccolte da Gioseppe Stefano Valentino: & hora ultimamente di numero accresciute, e con sommarij dichiarate*, Venezia, appresso Bernardo Giunti, 1587, pp. 11-13 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense XX.9.2/3).

⁵ *Brevi*, pp. 6 e 32-33.

⁶ Alcune istanze di compagnie d'élite sono documentate in Spagna. Vedi LORENZO CANDELARIA, *The Rosary Cantoral: Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo*, Rochester, University of Rochester Press, 2007, pp. 33-38 e 116-127.

⁷ FONTANA, *Rosario della Gloriosa Vergine*, ff. 10r-22v, e *Brevi*.

⁸ MARIA CACIAGLI, JAQUELINE CERESOLI, PANTALEO DI MARZO, *Milano, le Chiese scomparse*, 3 voll., Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 1998, vol. 1, pp. 244-245.

La chiesa, completata verso 1595, era situata nell'immediato sud-ovest del Duomo⁹. Il più lontano riferimento alla Confraternita del Rosario a Santa Maria della Rosa si trova nel diario di Giambattista Casale, un falegname di Milano che fu insegnante nella Scuola della Dottrina Christiana alla Congregazione di SS. Giacomo e Filippo. Questo riferimento rende noto che il 25 Marzo 1578 il Casale iscrisse suo figlio David nella Confraternita del Rosario a Santa Maria della Rosa¹⁰. Inoltre, un registro notarile della Confraternita del 1716, inizia il proprio resoconto con il 7 febbraio 1581, data in cui viene sottoscritto un accordo fra la «Scuola di Santa Maria del Santissimo Rosario» e prete Paolo, priore di Santa Maria delle Grazie, per celebrare una messa quotidiana. (Lo stesso registro contiene altre annotazioni per gli anni Ottanta del XVI secolo)¹¹. In seguito, il 25 Marzo 1584¹², S. Carlo Borromeo istituì, a sua volta, la Confraternita del Rosario in Duomo, come risulta da una lettera a Monsignor Cesare Speciano a Roma, nella quale non solo descrive le festività ed indica la presenza dei capitoli della Confraternita del Rosario a Santa Maria della Rosa e Sant'Eustorgio, ma anche rileva che la prima congregazione non aveva un numero di ecclesiastici sufficiente per realizzare le iniziative previste, mentre la seconda era troppo lontana dal centro città¹³. In un'altra lettera, scritta al Speciano il 12 luglio 1584, il Borromeo lamenta che la Confraternita del Rosario a Santa Maria della Rosa aveva ottenuto il permesso di

⁹ CACIAGLI, CERESOLE, DI MARZO, *Milano, le Chiese scomparse* cit., vol. 1, pp. 244-246; GIULIO FERRARIO, *Memorie per servire alla storia dell'Architettura Milanese dalla decadenza dell'Impero Romano fino ai nostri giorni*, Milano, Tipografia Bernardoni, 1843, p. 401; SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano ornate con molti disegni in rame*, 5 voll., Milano, Giuseppe Cairoli Mercante, 1737, vol. IV, pp. 132-133; e CARLO BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787, ristampato in facsimile a Milano dal Monte di Credito-Banca del Monte di Milano, 1979, pp. 265-266. Ferrario e Latuada attribuiscono il disegno a Donato Bramante, mentre Bianconi indica Vincenzo Seregni. Per di più, Latuada sostiene che l'edificio fu finito nel 1493, mentre Ferrario afferma che la costruzione continuò fino a 1495. Caciagli, Ceresoli e Di Marzo confermano che la chiesa fu completata nel 1495.

¹⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana (d'ora in poi BAM), *Trotti* 413 (Diario Giambattista Casale), f. 96r. Trascrizione moderna in CARLO MARCORA, *Il diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, «Memorie storiche della diocesi di Milano», XII (Milano, 1965), p. 324.

¹¹ Milano, Archivio Di Stato (d'ora in poi ASM), *Fondo di Religione* 678 (Milano, Confraternita, S. Maria della Rosa, Rosario, OO. VV.).

¹² Milano, Archivio Storico Diocesano, (d'ora in poi ASDM), *Metropolitana* LXXX-454 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 24, e *Metropolitana* XLVI-419 (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 28.

¹³ BAM, P. 24 inf, I, 167. Cfr. CARLO MARCORA, *L'istituzione della compagnia del Santo Rosario eretta da san Carlo*, «Atti del Accademia di San Carlo», VI (1983), pp. 111-112 e 114. Vedi anche MARIA LUISA GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario in Carlo Borromeo e l'opera della «Grande Riforma»*, a cura di Franco Buzzi e Danilo Zardin, Milano, Silvano Editoriale, 1997, p. 186.

raccogliere elemosine tra i fedeli nonostante il fatto che tale iniziativa fosse stata proibita dall'ufficio arcivescovile¹⁴. La decisa opposizione che la colletta pubblica di elemosine incontrò nel Borromeo forse portò alla fondazione della Società del Santissimo Nome di Dio, una confraternita di trenta nobiluomini, a Santa Maria della Rosa l'11 febbraio 1585¹⁵. Lo 'strumento' che sancisce l'istituzione, (una copia di questo atto notarile venne collocata nell'archivio della Confraternita del Rosario¹⁶) non spiega quali rapporti ci fossero fra la Confraternita del Rosario e la Società del Santissimo Nome di Dio. Nondimeno la documentazione disponibile suggerisce che la costruzione dell'organo e la decorazione dell'edificio della prima congregazione hanno preceduto, di poco, la realizzazione della seconda¹⁷.

Benché Santa Maria della Rosa sia stata demolita nel primo Novecento, i documenti pervenutici rivelano che fin dall'inizio fu provvista di organo. Inoltre, una pianta architettonica dell'interno, datata 1574 ca. e conservata nella Raccolta Bianconi a Milano (Illustrazione 1), dimostra che la chiesa fu costruita nello stile gotico tedesco, con pianta a croce e navata singola. Quattro cappelle laterali erano allineate lungo ambedue i lati della navata, con l'altare principale disposto nell'abside opposto alla porta sud e l'altare del Rosario collocato nella prima cappella a destra¹⁸. (Qui non intendo toccare le questioni dell'orientamento dell'edificio, il quale è sempre diverso nelle piante ancora esistenti del circondario)¹⁹. L'organo, costruito da Cristoforo Valvasori, era posto subito dietro all'altare maggiore. Il contratto per la costruzione dello strumento, che è trascritto in una tesi elaborata da Francesco Riva, è datato 31 maggio 1588 e conservato nel fondo Notarile nell'Archivio di Stato a Milano; in esso si descrive un organo di cinquanta tasti ed undici registri «con quella polideza et beleza come quello [di Sant'Angelo a Mila-

¹⁴ BAM, P. 24 inf., II, ff. 475r-v. «Occorre di nuovo che la Compagnia del Rosario nella chiesa della Rosa anche una licenza havuta dal Magistrato andavo cercando per Milano bussola senza licenza ma anzi havendoglila ma io iexpressamente negata...» Cfr. MARCORA, *L'istituzione della compagnia del Santo Rosario* cit., pp. 114-115.

¹⁵ ASM, Notarile 14835 (Giovanni Battista Ghiringhelli q. Simone 18 settembre 1584-28 luglio 1587), 11 febbraio 1585.

¹⁶ ASM, *Fondo di Religione* 678 (Milano, Confraternita, S. Maria della Rosa, Rosario, OO. VV.).

¹⁷ Vedi, per esempio, PAOLO MORIGIA, *Santuario della città, e diocesi di Milano*, Milano, ad istanza di Antonio degli Antonij, 1603, s.p. (Milano, BNB II.I. 69/1).

¹⁸ Biblioteca Trivulziana ed Archivio Civico Storico, Milano, Raccolta Bianconi V.24-25. Sulla collocazione dell'altare del Santissimo Rosario vedi LATUADA, *Descrizione di Milano* cit., vol. IV, p. 137, e BIANCONI, *Nuova guida di Milano* cit., pp. 265-266.

¹⁹ Vedi FRANCESCO RIVA, *Duecento anni di musica in Santa Maria della Rosa (1588-1798)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, 2007, pp. 13-14.

no] et imbronitura con sei montesi coperti de bulgori di rossia»²⁰. Sulla scorta delle convenzioni e descrizioni della chiesa scritte dagli storici milanesi nei due secoli successivi, è evidente che l'organo fu concepito come parte di un progetto finalizzato ad ispirare anche dal punto di vista visivo la meditazione sul mistero della *Mulier fortis*. Tutte le descrizioni della chiesa accennano all'organo e fanno riferimento in particolare — oltre alle regge (o sportelli dell'organo) dipinte da Graziano Cossali — agli affreschi ad esso circostanti che illustrano la vittoria sui Turchi della Lega Cattolica a Lepanto nel 1571, un trionfo attribuito alle processioni domenicali della Confraternita del Rosario e quindi all'intercessione della *Mulier fortis*.

Servilio Latuada scrive per esempio:

Di rimpetto all'Altare maggiore si vede un bellissimo Organo di considerabile grandezza, sostenuto da alcune colonne di pietra viva, sopra delle quali poggiano le ringhiere di legno dorato, ed è rinserato dalle regge, nelle quali vennero dipinte da una parte li trionfi di Davide, e dall'altra quello di Giuditta, dal poc'anzi mentovato Cossali Bresciano. ... tutta, come scrivemmo, vestivano questa Chiesa, sono le opere de' fratelli Fiammenghini, li quali sopra il muro laterale all'Organo rappresentarono al vivo la Vittoria navale ottenuta dalle Armi Cattoliche contra de' Turchi vicino al Golfo di Lepanto sotto il Ponteficato di San Pio V.; Ed in vero sono così al vivo effigiate Navi, Cocche, e Galee, assalti, prede, incendi, uccisioni, naufragi, che non se ne scostare per molto tempo l'occhio ammiratore di una sì ben'espressa vittoria²¹.

I contratti per gli affreschi e le regge non sono ancora stati trovati, ma altri registri e documenti notarili indicano che i primi furono iniziati se non finiti entro il 1603²², mentre le seconde vennero completate il 1 luglio 1597 e costarono alla Confraternita lire 1.200.000²³.

Al di là delle decorazioni concepite nell'ambito del culto della *Mulier fortis*, lo scopo principale dell'organo era naturalmente quello di contribuire, con la musica, all'esegesi dei testi riguardanti la vita di Maria, i misteri del Rosario, e il potere della *Mulier fortis*. Il primo compositore ad essere associato alla Confraternita fu Ago-

²⁰ ASM, Notarile 14363 (Francesco Tessera q. Bartolomeo, 17 ottobre 1587-10 febbraio 1589), 3 Junij 1588. Cfr. RIVA, *Duecento anni di musica* cit., pp. 64-69. La trascrizione presenta alcuni errori nella conclusione.

²¹ LATUADA, *Descrizione di Milano* cit., vol. IV, p. 138.

²² ASM, *Fondo di Religione* 678 (Milano, Confraternita, S. Maria della Rosa, Rosario, OO. VV.) e MORIGIA, *Santuario della città*, s.p.

²³ ASM, *Notarile* 14838 (Giovanni Battista Ghiringhelli q. Simone, 23 maggio 1594-16 maggio 1598), 1 luglio 1597.

stino Soderini, che si definisce “organista” nel frontespizio delle sue *Canzoni a 4 & 8 voci* del 1608²⁴; ma la raccolta di musiche più strettamente legata a Santa Maria della Rosa durante questo periodo è *Il secondo libro delli concerti* di Andrea Cima del 1627 (Illustrazione 2)²⁵. Il frontespizio di questa raccolta identifica Cima come l’organista sia di Santa Maria della Rosa, sia di Santa Maria delle Grazie, e la dedica al senatore milanese Giovanni Battista Arconato descrive l’opera come una serie di riflessioni spirituali dello stesso Cima. Inoltre, sempre secondo la dedica, il compositore avrebbe preso ispirazione dai concerti della sorella dell’ Arconato, ovvero Suor Paola Maria del convento di Santa Maria del Vetere²⁶. Un esame del contenuto (Tavola 1) mette in evidenza l’importanza assunta dai testi liturgici mariani, dal *Canticum Canticorum* e dai salmi, inoltre, come ha già notato Robert Kendrick²⁷, rivela che tre concerti erano stati precedentemente dedicati a diverse monache note per la loro abilità canora. Tra i concerti sui testi tipicamente mariani, *Vocem Mariae* appare decisamente concepito per la festa della Visitazione²⁸, una delle cinque feste mariane celebrate dalla Confraternita del Rosario. Il dialogo *O quam humilis* considera l’umiltà, la benignità e la purezza della Vergine e allude in modo tipico alle fragranze emesse dal “giardino” della sua anima immacolata. *Una es, O Maria* rende omaggio alla donna vestita di sole “con la luna sotto i suoi piedi” descritta nell’Apocalisse 12:1: un brano comunemente interpretato come allusione alla Vergine nella letteratura e nell’arte di quel periodo²⁹. In *Una es, O Maria*, il ri-

²⁴ AGOSTINO SODERINI, *Canzoni a 4 & 8 voci*, di Agostino Soderini Organista nella Chiesa di N. S. della Rosa in Milano. Libro primo. Opera Seconda, Milano, per l’erede di Simon’ Tini e Filippo Lomazzo, 1608. La stampa è conservata a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale ed elencata in MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all’anno 1700*, Firenze, Leo S. Olshki, 1961, p. 103. Un’edizione moderna si trova in *Agostino Soderini: Canzoni a 4. & 8. voci...libro primo (Milan, 1608)*, a cura di James Ladewig, in *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, 19, New York and London, Garland, 1992.

²⁵ ANDREA CIMA, *Il secondo libro delli concerti, a due, tre, & quattro, voci*, Milano, appresso Filippo Lomazzo, 1627, frontespizio (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense Musica B.4 e Rochester, Sibley Library of the Eastman School Rare M1490.C573).

²⁶ «...memoriale de miei spirituali pensieri...» CIMA, *Il secondo libro delli concerti*, dedica.

²⁷ ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 136, 143 e 251.

²⁸ Questo concerto è preso in considerazione anche in *ibid.*, pp. 251-254.

²⁹ Vedi CHRISTINE GETZ, *L’altare mariano nella Milano della Controriforma e «La donna vestita di sole» (1602)*, in *Barocco padano 3*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 83-101; BONNIE BLACKBURN, *The Virgin in the Sun: Music and image for a prayer attributed to Sixtus IV*, «Journal of the Royal Music Association», 124/2 (Summer 1999), pp. 157-195; GATTI PERER, *Per la definizione dell’iconografia della Vergine del Rosario* cit., pp. 185-216. Per quanto attiene alle tematiche più diffuse in questa epoca, vedi ARCANGELO BALLOTINO, *Pie-*

ferimento alla *Mulier fortis* è particolarmente ovvio poiché vi si dice che la donna ha troncato la testa del drago. Ma ancora più ovvio è il riferimento alla *Mulier fortis* in *Gaudete filiae Sion*, un concerto specificamente indicato nella stampa per la festa del Rosario (Illustrazione 3). In questo concerto le figlie di Sion — solitamente identificate dai commentatori delle fonti ecclesiastiche con Israele in generale, i giovani adolescenti di Gerusalemme, gli scribi ed i farisei e la chiesa trionfale —³⁰ sono esortate a rallegrarsi del fatto che Maria, la regina del Rosario, ha vinto il mostro marino ed il dragone³¹. In modo analogo alle meditazioni individuali per ciascuna Ave Maria e Pater Noster trovate nei libri delle meditazioni del Rosario dell'epoca, *Gaudete filiae Sion* è divisa in due parti: la prima è un breve esordio che introduce l'argomento della meditazione; la seconda è una parte più lunga che lo sviluppa con riferimenti ai relativi passi delle sacre scritture (Tavola 2). Nella prima parte (cioè le prime venti battute), nella quale si esortano le figlie di Sion ad esultare per la vittoria della regina del Rosario, risalta un' sezione a solo per il tenore basata stabilmente sul tono G cantus durus. Essa è inframezzata da un breve trio che ha delle cadenze intermedie in La e Re prima della cadenza conclusiva in Sol. Lo sviluppo compreso nella seconda parte (dalla misura 21 in poi) inizia con una serie di 'soli' prima per il canto, poi per l'alto e quindi per il tenore; segue una serie di passi imitativi a quattro, costantemente accompagnati da sezioni omofoniche. Nella raccolta abbondano ovunque i riferimenti testuali a Zaccaria 2:10, ai Salmi 9 e 48, ed ad Isaia 61, ovvero a una serie di testi che sono tutti associati alla gloria della Vergine nelle meditazioni del Rosario di Bartolomeo Scalvo³². Vi sono inoltre allusioni al capitolo 12 dell'Apocalisse per i motivi sopramenzionati. Come nelle meditazioni del Rosario, le ripetizioni sono limitate per lo più all'ultima frase del testo, la cui reiterazione è sottolineata da un aumento del ritmo armonico e dalla conseguente estensione della tonalità originaria di G cantus durus che vivacizza l'esortazione finale a gioire.

Altri inviti alla gioia simili a quelli di *Gaudete filiae Sion* si trovano nella collezione che include concerti su testi di letizia, come i salmi 150, 80, 65, e 95, accanto a canti di supplica come i salmi 122, 70, e 87 (Tavola 1). Questi canti di supplica sono propriamente complementari a *Domina nostra Sanctissima Maria*, l'altro concerto

tosì affetti di compassione sopra li dolori della B.V. Maria, Bologna, per Bartolomeo Cochi, 1612, p. 319. (Roma, Marianum bibMAR FAS p1612 1).

³⁰ PROSPERO ROSSETTI FLORENTINI ORDINIS SERVORUM, *In cantica canticorum salamonis prophetarum commentariorum libri duo*, Venetiis, apud Franciscum de Francis senesem, 1594, pp. 490-491 (Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele 8.30.L.18).

³¹ KENDRICK, *The Sounds of Milan* cit., p. 84.

³² BARTOLOMEO SCALVO, *Le meditationi del Rosario della gloriosissima Maria Vergine*, Milano, appresso Pacifico Pontio, 1569, p. 164 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense H.IV.21/2).

su un testo strettamente mariano della collezione. Questo testo enfatizza il ruolo della Vergine come consolatrice e mediatrice delle preghiere dei fedeli.

Come i loro predecessori, i commentatori cattolici del tardo Cinquecento e primo Seicento furono costretti a cercare informazioni per la creazione di un'agiografia mariana al di là delle scarse notizie dei vangeli. Per questo si rifacevano agli scritti di numerosi studiosi medievali, quali Sant'Ambrogio, San Bernardino, San Gerolamo, Bede e Ruperto Abbato, che avevano studiato metodicamente le scritture del vecchio e del nuovo testamento in cerca di segni profetici che servissero ad elaborare in modo persuasivo la storia della predestinazione di Maria. I commentatori della Controriforma, si pensi ad Arcangelo Ballottino, Angelo Francesco Tignosi, Prospero Rossetti, e Michele Ghisleri, continuarono questa tradizione basandosi sugli scritti degli studiosi antichi, promuovendo di conseguenza, ancora una volta, un'interpretazione simbolica mariana del *Cantico dei Cantici*³³. Per esempio, in un commento al *Canticum Canticorum* che fu ristampato almeno quattro volte nel secondo decennio del Seicento, Michele Ghisleri analizzò sistematicamente ogni passo in chiave escatologica dimostrandone – sulla scorta degli scritti antichi – il valore profetico per la venuta della Chiesa, la comunione dell'anima e l'amore della Vergine Maria³⁴. Secondo Ghisleri, *Audi dulcis amica mea* (*Canticum Canticorum* 1: 4-5) mette in contrasto l'impurità della carne con la purezza dell'anima della Vergine, spiegando quindi la purificazione delle figlie di Gerusalemme preannunciata da Isaia (Isaia 4:4)³⁵. *Indica mihi* (*Cantico dei Cantici* 1:7) presagirebbe invece il dolore della Vergine per la morte del figlio. Tale lutto sarebbe preannunciato anche nella lamentazione di Davide alla morte di Gionata (II libro dei Re 1) e nella scomparsa temporanea di Gesù all'età di dodici anni durante il ritorno da Gerusalemme (Luca 2)³⁶. *Quam pulchra es* (*Cantico dei Cantici* 4) approfondirebbe la virtù della Vergine e la purezza della sua anima, dando risalto in particolare alla sua fede, umiltà e carità, convalidando di conseguenza la dottrina della Immacolata Concezione³⁷. Prospero Rossetti, un esegeta dei primi due capitoli

³³ Per il ruolo del *Canticum Canticorum* nella biografia di Maria, vedi RACHEL FULTON, «*Quae est iste quae ascendit sicut aurora consurgens?*»: *The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption*, «Medieval Studies», 60 (1998), pp. 55-122, e ID., *Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs*, «Viator: Medieval and Renaissance Studies», 27 (1996), pp. 85-116. Vedi anche ANN E. MATTER, *Solomon's Divine Arts*, Cleveland, Pilgrim Press, 1991.

³⁴ *Commentarii Michaelis Ghislerii Romani ex clericis regularibus, quos Theatinos nuncupant in Canticum Canticorum Salomonis*, Venetiis, apud Bernardum Iuntam e Io. Baptista Ciottum & Socios, 1613 (Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele 8.26.I.16). Il volume fu stampato nel 1609, 1613, 1616, 1617 e a Venezia, nel 1616 ad Anversa e nel 1620 e 1623 a Lione.

³⁵ *Commentarii Michaelis Ghislerii*, pp. 87-90.

³⁶ *Commentarii Michaelis Ghislerii*, pp. 132-133.

³⁷ *Commentarii Michaelis Ghislerii*, pp. 535-536.

del Cantico dei Cantici, provò a sintetizzare l'intero libro in una breve introduzione. Egli, sulla base di una lettura allegorica dell'esodo degli ebrei dall'Egitto, considerava il primo capitolo come una profezia della venuta del Cristo e della salvezza della sua Chiesa ed il quarto capitolo come il preannuncio della missione di Cristo in Giudea e Galilea³⁸. Particolarmente degni di nota in questa serie di commenti sono tre elementi ricorrenti, cioè l'identificazione del popolo ebraico come un precursore della chiesa Cattolica, le corrispondenze degli avvenimenti preannunciati con i quindici misteri del Rosario ed in particolare i misteri dolorosi (Tavola 3) e l'evocazione della Madonna come modello di virtù cristiana.

Un altro Rosario musicale era stato pubblicato a Milano un anno prima da Filippo Lomazzo, ovvero lo stesso stampatore dei *Concerti* di Cima. La raccolta del Lomazzo, intitolata *Flores praestantissimorum viorum*, dedicata all'abile e giovine cantatrice ed organista polacca Constantina Czirenberg, contiene concerti sacri, molti dei quali su testi mariani. I concerti sono scritti per una, due, tre o quattro voci e strumenti, ma vi sono pure alcune sonate e canzoni, tutte dei più eminenti compositori milanesi (Tavola 4). Nella dedica Lomazzo elenca le virtù musicali di Constantina e la paragona ad un 'assortimento' di divinità greche³⁹. Katarzyna Grochowska sostiene che Lomazzo avrebbe potuto conoscere Constantina tramite il Principe Wladyslaw, che aveva visitato la casa del padre dell'artista a Gdańsk e l'aveva sentita cantare nel 1624, subito prima del suo viaggio a Milano. Secondo i diari reali pervenutici, il principe durante la sua visita intervenne a numerosi funzioni nelle chiese milanesi, allo scopo di verificarne la celebrata qualità della musica sacra⁴⁰. Il ruolo del principe nella compilazione della raccolta *Flores* di Lomazzo resta comunque imprecisato. Al contrario, è chiara l'allusione ad un'altra leggenda del Rosario, in riferimento alla ghirlanda di fiori di Constantina «raccolta [da Lomazzo e] da altri uomini eccellenti»⁴¹. Seconda in popolarità solo alla storia della vittoria di Alain de la Roche, questa leggenda nella sua forma più comune narra di un cavaliere che si salva da un assalitore vendicativo grazie alla sua devozione al Rosario. L'aggressore attaccò il cavaliere quando questi stava recitando il Rosario e l'apparizione mistica della Madonna fermò il male intenzionato che si mise inve-

³⁸ ROSSETTI, *In cantica canticorum* cit., p. 33.

³⁹ *Flores praestantissimorum viorum*, Milano, Filippo Lomatio, 1626, dedica (Cesena, Biblioteca Malatestiana and Rochester, Sibley Library of the Eastman School Rare M1490.F634).

⁴⁰ KATARZYNA GROCHOWSKA, *From Milan to Gdańsk: The Story of a Dedication*, «Polish Music Journal», 5/1 (Summer 2002), http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/Issue5.1.02/grochowska.html/, ultimo accesso 7 luglio 2008.

⁴¹ «...slicet Excellentissimorum Hominum hac in arte flores à me collectos...», *Flores praestantissimorum viorum*, dedica.

ce a raccogliere le rose che cadevano dalla bocca del pio cavaliere per formarne una ghirlanda⁴².

Benché la partecipazione delle donne alla Confraternita del Rosario fosse incoraggiata, i ruoli amministrativi nella compagnia erano di norma affidati agli uomini. Nondimeno, figure quali Suor Paola Maria e Constantina appaiono come principale fonte di ispirazione per i rosari musicali pubblicati a Milano. Alcuni di questi rosari musicali erano intesi per lo più ad uso domestico, perfettamente in armonia con lo scopo della confraternita che non poneva restrizioni in ordine al luogo per la recita del Rosario. Due altre raccolte ispirate al Rosario furono pubblicate a Milano nel primo Seicento, e tutte e due assumevano la funzione dei deschi da parto musicali⁴³, un genere artistico collegato al Rosario per forma e contenuto da Roberta M. J. Olson⁴⁴ e Maria Luisa Gatti Perer⁴⁵. La prima di queste due raccolte domestiche, *La donna vestita di sole*, pubblicata nel 1602 da Orfeo Vecchi (Tavola 5), fu presentata, come ho già approfondito in altri studi, a Hippolita Borromea Sanseverino Barbiana, contessa di Belgioioso, per la nascita del figlio Giovanni Battista. Essa contiene ventuno madrigali spirituali che espongono le virtù della Vergine, le sette feste principali mariane celebrate a Milano ed il testo d'Apocalisse 12:1. Secondo la dedica, i madrigali inclusi avrebbero dovuto essere cantati in un ambiente domestico da Hippolita e dai suoi figli⁴⁶. L'altra collezione, *I Regii Concenti Sprituali*, proposti nel 1605 da Stefano Limido (Tavola 6), riporta testi castigliani accanto a quelli italiani. Questi canti non solo celebrano la Madonna

⁴² Vedi CANDELARIA, *The Rosary Cantoral* cit., pp. 39-51.

⁴³ Questi deschi narrano le gesta di giovani uomini della Bibbia, come Davide, Giovanni Battista e lo stesso Gesù Cristo, oppure le avventure di donne forti - tratte sempre dalla Bibbia - come Susanna e Judith, ed infine anche allegorie mitologiche in cui le donne risultano sessualmente dominanti. I deschi erano consegnati carichi di frutta e doni durante il parto e successivamente messi in mostra commemorazione per celebrare l'evento. Per uno studio di carattere generale sul *desco di parto* nella cultura rinascimentale, vedi ADRIAN W.B. RANDOLPH, *Gendering the Period Eye: «Deschi da parto» and Renaissance Visual culture*, "Art History", 27/4 (September 2004), pp. 538-562.

⁴⁴ Vedi ROBERTA J.M. OLSON, *The Florentine Tondo*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 23-29 e 83-104, e ID., *The Rosary and its Iconography*, "Arte Cristiana", 86/787 (agosto 1998), pp. 263-276 ed "Arte Cristiana", 86/788 (ottobre 1998), pp. 334-342.

⁴⁵ GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario* cit., pp. 185-216, passim.

⁴⁶ GETZ, *L'altare mariano* cit., pp. 83-85. ASM, *Popolazione* p.a. 107 (Registri mortuari 1602-1604), 1 febbraio 1602 e 13 marzo 1602, rende noto che Ippolita morì lo stesso giorno per complicazioni post-parto ed il suo figliuolo morì quasi un mese dopo un attacco epilettico. Secondo FAUSTO BAGATTI-VALESCCHI, FELICE CALVI, LUIGI AGOSTINO CASATI, DAMIANO MUONI, LEOPOLDO PULLÉ, *Famiglie notabili milanesi*, Milano, Antonio Vallardi editore, 1875, II, tavola 6, Ippolita aveva un altro figlio più grande di nome Carlo, come pure due figlie Paola e Barbara.

Addolorata e la donna dell'Apocalisse 12:1, ma elencano anche le virtù della Vergine e le chiedono misericordia. Benché la collezione fosse offerta al protettore di Limido, Filippo III di Spagna, la dedica fu scritta a Milano il giorno dopo la nascita del primogenito del re. Di tale dedica è interessante la conclusione: «... assai mi fido, che con l'autorità di MARIA Vergine, delli lodi sono impressi, avranno libera entrata al real cospetto di *Vostra Maestà* a cui insieme con Suoi descendentì di CHRISTO Re de Regi, e dalla stessa Beatissima Reina dell'universo, prego salute, e felicità»⁴⁷. Gli storici osservano che la sposa di Filippo III, Margarita d'Austria, fu particolarmente devota alla Vergine. Nel suo *Città di refugio a' mortali* del 1655, il frate cappuccino Ignazio Carnago racconta:

Margarita d'Austria moglie di Filippo Terzo Rè di Spagna era divota de' principali misteri, che concernono la vita di Maria, che sono nove. Concettione Immaculata di Maria, Natività, Presentatione, Sposalitio, Annuntiatione, Visitatione, Parto, Purificatione, & Assunzione; però quando s'avvicinava à suoi parti faceva dire nove messe, una dopo l'altra ad honore de' suddetti principali misteri della vita e morte della B. Vergine, assistendovi ella stessa divotamente⁴⁸.

Per di più, Margarita posò come modella per la Madonna in alcuni quadri per la corte eseguiti dal pittore Juan Pantoja de la Cruz⁴⁹. Perciò è plausibile che Limido, che aveva servito alla corte imperiale per sei anni, avesse in mente la devozione dell'imperatrice se non addirittura la sua immagine come Madonna. Inoltre, il fatto che la raccolta venisse stampata a Milano invece che a Madrid sembra suggerire che essa, come La donna vestita di sole, fosse stata concepita per l'ampio pubblico milanese, forse comprendente il capitolo spagnolo della Confraternita

⁴⁷ «... assai mi fido, che con l'autorità di MARIA Vergine, delli lodi sono impressi, avranno libera entrata al real cospetto di *Vostra Maestà* a cui insieme con Suoi descendentì di CHRISTO Rè de Regi, e dalla stessa Beatissima Reina dell'universo, prego salute, e felicità». STEFANO LIMIDO, *I Regii Concenti Spirituali... libro primo a 5. e 6. Voci*, Milano, Agostino Tradate, 1605, dedica (Madrid, Biblioteca Nacional, R 14441-14445).

⁴⁸ IGNAZIO CARNAGO, *Città di refugio a' mortali*, Milano. appresso Lodovico Monza, alla Piazza de'Mercanti, 1655, p. 270 (Torino, Biblioteca dei Frati minori Cappuccini D VI I).

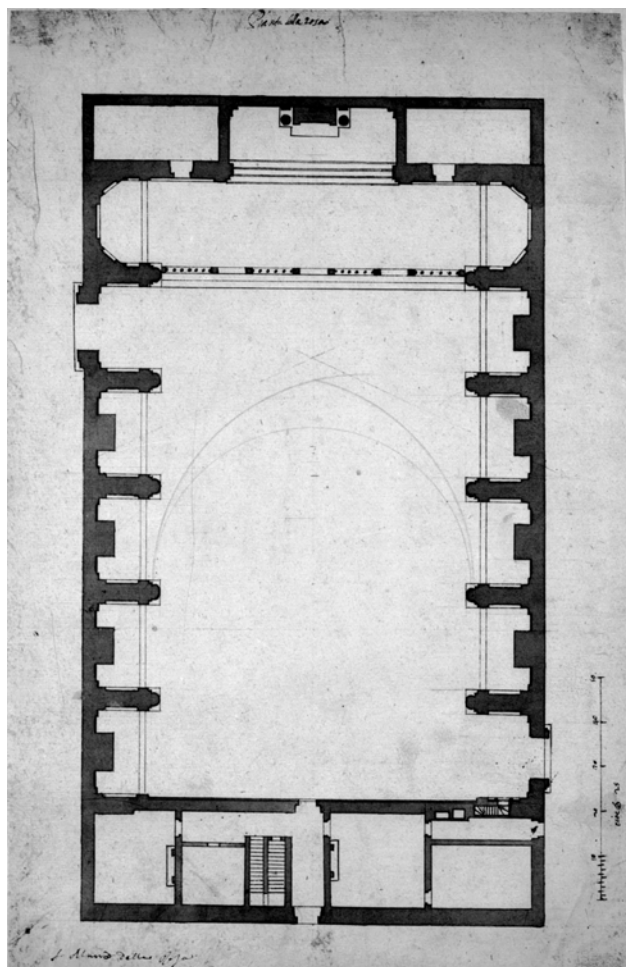
⁴⁹ Vedi MAGDALENA S. SÁNCHEZ, *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 152-153; JUAN MIGUEL SERRERA, *La mecánica del retrato de corte in Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, a cura di Santiago Saavedra, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 39-40. Secondo MARÍA JESÚS PÉREZ MARTÍN, *Margarita de Austria*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1961, pp. 96-97, Margarita fece un pellegrinaggio a Nostra Signora della Speranza a Valladolid, dove supplicò la Vergine per avere un erede.

del Rosario a San Protasio in Porto Giovio, il quale era stato fondato, almeno due anni prima della morte di Carlo Borromeo, avvenuta il 3 novembre 1584⁵⁰.

È evidente che le autorità religiose della Controriforma si adoperarono per coinvolgere il più possibile le donne nelle celebrazioni devozionali pubbliche e private, come quelle realizzate dalla Confraternita del Rosario. Cionondimeno, il coinvolgimento delle donne a tali celebrazioni sembra essere stato motivato più dall'intenzione di promuovere il modello di vita mariano piuttosto che dal riconoscimento del valore delle donne nella diffusione della fede cattolica, poiché ad esse non venne mai attribuito alcun potere decisionale a livello organizzativo. Nonostante questo, le donne esercitarono un ruolo determinante nell'attività spirituale e musicale nella Milano della Controriforma. Queste donne furono fonte di ispirazione per i Rosari musicali e mezzo indispensabile all'istruzione pubblica e privata del popolo secondo la dottrina cattolica. Questi Rosari musicali approfondivano l'agiografia della Vergine, proponendola come modello insuperabile di virtù femminile, celebrandone il ruolo forte, attivo ed eroico proprio della *Mulier fortis*.

⁵⁰ ASDM, *Miscellanea città IX* (Visite pastorali e documenti aggiunti), q. 19.

Illustrazione 1. Santa Maria della Rosa.



Raccolta Bianconi Tomo V, f. 25, 1574. Per cortese concessione dell'Archivio Storico Civico della Biblioteca Trivulziana (copyright@Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati).

Illustrazione 2. Andrea Cima, *Il secondo libro delli concerti* (Milano: Filippo Lomazzo, 1627).



Frontespizio del basso. Biblioteca Nazionale Braidense, Musica B. 4. (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Tutti i diritti di legge riservati).

Illustrazione 3. Andrea Cima, *Il secondo libro delli concerti* (Milano: Filippo Lomazzo, 1627).



Parte del basso, f. 28. Biblioteca Nazionale Braidense, Musica B. 4. (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Tutti i diritti di legge riservati).

Tavola 1. Brani contenuti in Andrea Cima, *Il secondo libro delli concerti* (Milano, Filippo Lomazzo, 1627)⁵¹.

titolo	voci	fonti del testo
Dialogo A 2. O quam humilis & benigna es facies tua Maria	C&B	BVM
Dialogo A 2. Indica mihi	C&B	Canti 1:7; Canti 4
A2. Decantabat populus Israel & universa multitudo Iacob	C&B	antifona Pasqua
A 2. Audi dulcis amica mea, nigra sum sed Formosa	C&B	Canti 1:4-5
A 2. Ad te levavi oculos meos qui habitas in caelis	A&B	Salmo 122
A 2. O Iesu Fili mi. (<i>ded. Suor Paola Maria Arcontata, S. Maria del Vetere</i>)	A & C ò T	Adorazione N.S.
A 2. Vocem Mariae. (<i>ded. Anna Clemenza Tetoni e Suor Gi-ramma, S. Bernardo</i>)	A,&C ò T	Luca 1:41-42 (Visitazione)
A 3. Beatus iste sanctus qui confisus est in Domino. <i>Di Gio. Paolo Cima.</i>	CAB	antifona Comm. Conf.
A 3. Domine: qui ingreditur sine macula & operatur iustitiam.	CTB	Salmo 14
A 3. In te domine speravi. Duoi C & B si placet. (<i>ded. Rev. D. Angiola Maria Clerici, S. Radegonda</i>)	Duoi C&B si placet	Salmo 70
A 4. Laudate dominum in sanctis eius.	CATB	Salmo 150
A 4. Exultate Deo adiutori nostro.	CATB	Salmo 80
A 4. Quam pulchra es.	CATB	Canti 4
A 4. Una ex O Maria aureo clarior.	CATB	BVM
A 4. O Domina nostra Sanctissima Maria.	CATB	BVM
A 4. <i>Nella Solenità del Santissimo Rosario.</i> Gaudete filiae sion.	CATB	Rosario
A 4. O Felicissimus dies.	CATB	San Carlo
A 4. Ad te Domine clamavi deus meus. <i>Di Gio. Battista Cima.</i>	CATB	Salmo 87
A 4. Jubilate Deo omnis terra servite Domino in laetitia.	CATB	Salmo 65
A 4. Cantate Domino canticum novum.	CATB	Salmo 95
A 4. Letanie [della Vergine] a 4. Kyrie Eleison.	CATB	Letanie della Vergine

⁵¹ Milano, Biblioteca Nazionale Braidense Musica B. 4 (solo B) e Rochester, Sibley Library of the Eastman School Rare M1490.C573.

Tavola 2. Analisi di *Gaudete filiae Sion* di Giovanni Andrea Cima.***Sezione 1 (battute 1-20).***

testo	voci	eventi musicali
Gaudete filiae Sion, jubilare virgines Hierusalem, laetamini populi fideles	tenore	solo cadenza A
et congratulamini gloriosae victrici Mariae, almi Rosarii Reginae;	tenore, cantus, altus	comincia il trio
	tenore, cantus, altus	trio, articolazioni A & D, cadenza G

Sezione 2 (battute 21-70).

testo	voci	eventi musicali
afferte rosas, et liliae ex conuallibus syon,	cantus	solo con sequenza
diem festum agite in psalterio et cantico,	altus	solo, cadenza D
date magnificentiam nomini eius et in voce laudis,	tenore	solo, cadenza G
omnes glorificate victricem Mariam	cantus, altus, tenore, bassus	tutti in omofonia
caput hydrae, et draconis conterentem.	cantus, altus, tenore, bassus	imitazione a quattro
Jubilare et exultate in hac victoria sua.	tenore altus, cantus	imitazione a tre, cadenza G
Jubilare et exultate in hac victoria sua,	cantus, altus, tenore, bassus	tutti in omofonia [G, V/A, A, D, V/G, cadenza G]
in hac victoria sua.	cantus, altus, tenore, bassus	prolungamento in G [imitazione a due a due, imitazione a quattro, cadenza G]

Tavola 3. I quindici misteri del Rosario⁵².

gaudiosi	dolorosi	gloriosi
Annunciazione	In Gethsemane	Risurrezione
Visitazione	Flagellazione	Ascensione
Natività N.S.	Coronazione di spine	Pentecoste
Presentazione N.S.	Via Crucis	Assunzione
Ritrovamento N.S. nel tempio	Crocifissione	Coronazione B.V.M.

Tavola 4. Brani contenuti nei *Flores praestantissimorum viorum* (Milano, Filippo Lomazzo, 1626)⁵³.

compositore	ruolo/istituzione	titolo	voci/strumenti	fonti del testo
Francesco Rognoni di Taegio	Regia Cappella Ducale Strumentale	I. Ave Virgo benedicta stella	C	BVM
Vincenzo Pelligrino	maestro, Duomo di Milano	II. O quam pulchri sunt gressus tui	C, à duoi co'l basso	Canti 7:1; Maria Aegyptiacae (versetto del Mattutino)
Ignazio Donati	maestro, Cattedrale di Novara	III. O Gloriosa Domina Caelorum	2C o 2T o C/T con strumento	Inno BVM; Assunzione?
Ignazio Donati	maestro, Cattedrale di Novara	IV. Bonum certamen certavi Cursum consumavi	2C o 2T	II Tim 4: 7-8; San Paolo (antifona del Mattutino)
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	V. O quam pulchra es amica mea	C&A	Canti 4:1; Assunzione (antifona del Vespro)
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	VI. Hi sunt habuimus	A&T	Proverbi 5: 3-5
Federico Coda	maestro, Cattedrale di Dertona	VII. Beatus vir qui inventus est	2C	Comm. Martiri ed Apostoli (responsorio del Mattutino)
Filippo Biumi	organista, Duomo	VIII. O Sanctis-	C&B	BVM

⁵² *Novo Rosario della gloriosissima Vergine Maria*. In Venetia: appresso Bernardo Giunti, 1588, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense XX.9.2/3.

⁵³ Cesena, Biblioteca Malatestiana (CAT) e Rochester, Sibley Music Library of the Eastman School Rare M1490.F634.

	di Milano	sima Maria		
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	IX. Qualis est dilectus	ATB	Canti 5: 9-10; Natività BVM (antifona del Mattutino)
Io. Domenico Rognoni di Taegio	Maestro, Regia Cappella Ducale	X. Tu Gloria Hierusalem	A, C o T & violino	glossa mariana da Giuditta 15:10
Gio. Paolo Cima	organista, S. Maria presso S. Celso	XI. Gaudeamus omnes	3C	Assunzione (Antifona Mattutino)
Giulio Cesare Ardemano	organista, S. Maria della Scala e maestro, Regia Cappella Ducale	XII. Quo abiit, quo declinavit dilectus meus	2C & T	Glossa dei Canti 5: 17; Mater dolorosa, Natività BVM ed Assunzione.
Andrea Cima	organista, S. Maria della Rosa	XIII. Heu me misera	CTB	glossa dei Canti 3
Michelangelo Grancino	organista, S. Sepolcro	XIII. O Maria Dei genitrix	CTB	BVM
Guglielmo Arnone	organista, Duomo di Milano	XV. Laetamini cum Ierusalem	CAT	Feria 5 Heb. 3 Avv., antifona del Vespro (anche Feria 6 Heb. 3 Avv., antifona del Mattutino)
Pietro Maria Guissano	organista, S. Ambrogio	XVI. Deus, Deus meus	2C&B	Salmo 62:2-3
Pietro Maria Guissano	organista, S. Ambrogio	XVII. Cantemus filiae Sion	CAB	glossa de Zeph. 3:14
Vincenzo Pellegrino,	maestro, Duomo di Milano	XVIII. Levavi oculos meos	CATB	Salmo 120; Feria 2 per annum, Vespro
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	XIX. Una ex o Maria	CATB	BVM (Mulier fortis)
Gio. Domenico Rognoni di Taegio	Maestro, Regia Cappella Ducale	XX. Confitebor tibi Domine in toto corde meo	CATB	Salmo 9: 2-3; domeniche, antifona del Vespro
Federico Coda	Maestro, Cattedrale di Dertona	XXI. Venite, & fruamur	2C&TB	?
Gio. Paolo Cima	organista, S. Maria presso S. Celso	XXII. Vox dilecti mei	CATB	Canti 2: 8-10; Natività BVM (versetto ed antifona)
Giulio Cesare Ardemano	organista, S. Maria della Scala e maestro, Regia Cappella Ducale	XXIII. Quam pulchra es	CATB	Glossa dei Canti 4: 1, 2, 7; Natività ed Assunzione BVM (antifona)
Iacomo Filippo Biumi	organista, Duomo di Milano	XXIII. Florete flores quam florete	CATB	Ecclesiastico 39: 19-20; domeniche in Avvento (versetto del Mattutino)
Andrea Cima	organista, S. Maria della Rosa	XXV. Ave summi patris filia chiarissima virgo	CATB	BVM

Michelangelo Grancini	organista, S. Sepolcro	XXVI. Gustate, & videte	CATB	Salmo 33: 9-10
Andrea Cima	organista, S. Maria della Rosa	Messa a 4 Concertata	CATB	<i>Messa</i>
Giovanni Battista Ala	organista, S. Maria dei Servi	Magnificat Quarto Tono a 4 Concertato	CATB	<i>Magnificat</i>
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	Magnificat Secondo Tono a 4 Concertato	CATB	<i>Magnificat</i>
Francesco Rognoni di Taegio	Regia Cappella Ducale Strumentale	Canzone prima	2 violini o cornetti	<i>Canzone strumentale</i>
Francesco Rognoni di Taegio	Regia Cappella Ducale Strumentale	Sonata Seconda	2 violini o cornetti	<i>Sonata strumentale</i>
Giovanni Domenico Ripalta	organista, Chiesa Collegiata di Modocchia	Canzone Terza a 4 ridotta a 2 da Gaspare Zanetta	Non dato	<i>Canzone strumentale</i>
Iacomo Filippo Cambiagio	organista, S. Eustorgio	Canzone Quarta a 4 ridotta a 2 da Gaspare Zanetta	Non dato	<i>Canzone strumentale</i>
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	Canzone Quinta a 3	2 violini o simili	<i>Canzone strumentale</i>
Gio. Paolo Cima	organista, S. Maria presso S. Celso	Canzone Sesta a 4	Non dato	<i>Canzone strumentale</i>
Lorenzo Frisone	organista, S. Maria Segreta	Canzone Settima a 4	Non dato	<i>Canzone strumentale</i>

Tavola 5. Brani contenuti ed articolazione in Orfeo Vecchi, *La donna vestita di sole* (Milano, erede Simone Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1602)⁴.

titolo	frase di inizio	argomento	chiavi	sistema	finale
Prima stella: Bellezza	Più bella donna	bellezza	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Seconda stella: Sapienza	Più saggia donna	sapienza	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Terza stella: Fortezza	Più magnanima donna	fortezza	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Quarta stella: Puntà	Più pura donna	purezza	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Quinta stella: Liberalità	Più liberal, più pia	liberalità	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Sesta stella: Tranquillità	Più pacifica in terra	tranquillità	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Settima stella: Taciturnità	Più quieta donna il nostro	taciturnità	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Ottava stella: Humilità	Più grave donna, e mite	umiltà	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Nona stella: Santità	Più strettamente unita	santità	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Decima stella: Carità	Più fervorosa donna	carità	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Undecima stella: Perseveranza	Più stabil donna	perseveranza	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Duodecima stella: Perfettione	Più preghiata non visse	perfezione	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄	naturale	G
Vestita di sole	Non di porpora ò d'oro	Apocalisse 12:1	G ₂ C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	naturale	A
Calcante la luna	Se fan coron'al crine	Apocalisse 12:1	G ₂ C ₂ C ₃ C ₃ F ₃	naturale	A
Della Natività di Maria Vergine	Al vostro nascer nacque	Natività BVM	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	F
Della Presentazione	Allor ch'al sacro Tempio	Presentazione BVM	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	F
Dell'Annunciazione	Spiegò veloce il corso	Annunciazione	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	F
Della Visitatione	Pieno di Dio sen poggia	Visitatione	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	F
Del Parto	Oggi dal Ciel un lampo	Natività N.S.	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	G
Della Purificazione	Qual gentil Colomba	Purificazione	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	G
Dell'Assontione	Questa che spiega il volo	Assunzione	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄	1 bemolle	G

⁴ Rochester, Sibley Music Library of the Eastman School PM 1419.

Tavola 6. Brani contenuti in Stefano Limido, *I Regii concenti spirituali...libro primo* (Milano, Agostino Tradate, 1605)⁵⁴.

titolo	soggetto	voci
Vergine tu (prima parte) Basti in tanto (seconda parte)	Madonna Assunta	5
Le braccia aperse (testo da Angelo Grillo; prima parte) E tra le braccia (seconda parte) E ritornato (terza parte) O miei crin d'oro (quarta parte) Gionta al fin (quinta parte) O cara imago (sesta parte) O dolor per pietà (settima parte) E voi ministri (ottava parte) Fate che io moia (nona ed ultima parte)	Madonna Addolorata	5
O de l'eterno Sol (prima parte) Questo de la mia mente (seconda parte)	Apocalisse 12:1	5
Virgen Hermosa (primiera parte) Virgen discreta (segunda parte)	Le virtù	5
Mestissima mia vita	Madonna Addolorata	6
Pues nauegays (primiera parte) Y para mas (segunda parte)	Mulier Fortis	6
Deten el carro (primiera parte) Llagas de amores son (segunda parte)	S. Francesco di Paola	6
Et è per vero, ohime.	Penitenza	6

⁵⁴ Madrid, Biblioteca Nacional R 14441-14445. Cinque dei sei spartiti esistono ancora.

BERNARD DOMPNIER

***Nuovi uffici del santorale.
Finalità e metodi dei cambiamenti
liturgici nel XVII e XVIII secolo***

NUOVI UFFICI DEL SANTORALE. FINALITÀ E METODI DEI CAMBIAMENTI LITURGICI NEL XVII E XVIII SECOLO

Nella storia della liturgia tra Sei e Settecento, si è soliti tenere in considerazione soprattutto il progressivo processo di uniformazione che ha inizio con la pubblicazione dei libri romani (breviario, messale, cerimoniale dei vescovi...), nei decenni immediatamente successivi alla fine del concilio di Trento. Evidentemente, il culto costituisce uno degli ambiti in cui si mostrano più chiaramente la centralizzazione della Chiesa, il rafforzamento dell'autorità pontificia e la promozione di Roma come capitale di un cattolicesimo rigenerato. Soltanto le tradizioni liturgiche locali più antiche e rivestite di maggior prestigio – come quella ambrosiana – riescono a salvaguardare in maniera durevole la propria originalità, in un contesto in cui lo sviluppo della stampa favorisce l'adozione di libri comuni a tutte le Chiese. Il passaggio alla liturgia romana, in effetti, dipende talvolta dall'acquisto delle uniche opere disponibili sul mercato tanto quanto da una consapevole scelta di abbandono delle specificità locali. Sarebbe tuttavia sbagliato concludere, a partire da questo ampio movimento di uniformazione, che il culto fosse quindi celebrato dovunque in maniera perfettamente identica, con lo stesso calendario, gli uffici dei santi, gli stessi testi e le stesse modulazioni della voce. Al contrario, la liturgia è caratterizzata lungo tutto il periodo considerato da una costante tendenza creativa. Quest'ultima comporta alcune aggiunte che si impongono universalmente, come gli uffici liturgici dei santi nuovamente canonizzati, e altre dotate solo di una portata geografica limitata, che rinforzano dunque in modo costante una diversità poco conforme all'idea di uniformità in materia cultuale che si è soliti attribuire al cattolicesimo post-tridentino.

Alcune di queste modifiche liturgiche sono decise senza l'approvazione di Roma. È il caso, ad esempio, delle riforme dei breviari e dei messali stabilite in molte diocesi francesi alla fine del Seicento e soprattutto nel secolo successivo, di solito definite «neogallicane». Ma la maggior parte dei cambiamenti avviene con il beneplacito del papato, che, in occasione della riorganizzazione della Curia romana nel 1588, aveva affidato la regolamentazione del culto ad un particolare organismo, incaricato anche delle procedure relative alla canonizzazione dei santi: la Sa-

cra Congregazione dei Riti (*Sacrorum Rituum Congregatio*)¹. Sebbene poco consultato dagli storici, l'archivio della Congregazione è ricco di informazioni non soltanto sulla storia del culto, ma anche su quella delle devozioni e delle correnti di spiritualità². Su tale materiale documentario si basa la presente indagine sui nuovi uffici liturgici³. Dopo un richiamo alle forme e alle modalità attraverso le quali i particolarismi sono introdotti nel santorale, l'analisi si soffermerà più specificamente dapprima sull'oggetto delle suppliche presentate a Roma, poi sulle modalità di redazione degli uffici sottoposti all'approvazione della Congregazione.

1. La Congregazione dei Riti, l'uniformazione liturgica e i particolarismi

Alla sua pubblicazione, nel 1568, il breviario romano è accompagnato da una bolla di Pio V (*Quod a nobis*) che ne impone l'adozione in tutta la cattolicità. Sfuggono a tale regola i libri liturgici che vantano un uso continuato, senza alterazioni, di almeno duecento anni, e quelli approvati direttamente dal pontefice⁴. La bolla e

¹ Per quanto concerne l'organizzazione della Congregazione, si faccia riferimento a NICCOLÒ DEL RE, *La Curia romana. Lineamenti storico-giuridici*, 4^a ed., Città del Vaticano, Editrice Vaticana, 1998, e soprattutto a GIOVANNI PAPA, *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti (1588-1634)*, Roma, Urbaniana University Press, 2001. Sul funzionamento della Congregazione in materia liturgica, si veda tuttavia anche CLÉMENT MEUNIER, *Le désir de réforme. La liturgie entre tradition et magistère (ca. 1500 - ca. 1620)*, thèse de l'École des Chartes, Paris, 2004, dattil.

² Per una presentazione generale di questo archivio, WIKTOR GRAMATOWSKI, *Il fondo liturgico più antico dell'Archivio della S. Congregazione dei Riti (1588-1700)*, «Archivium historiae pontificiae», 13, 1975, pp. 401-424. Si può ricavare una prima visione d'insieme sull'attività della Congregazione a partire dalle raccolte a stampa di decreti, in particolare quella redatta da ALOYSIUS GARDELLINI, *Decreta authentica Congregationis Sacrorum Rituum*, ripubblicata a più riprese nel corso dell'Ottocento. Le pagine che seguono utilizzano spesso queste collezioni a stampa (per quanto riguarda Gardellini il rimando è all'edizione in 7 voll, Romae, 1824-1826). Dal momento che le raccolte a stampa, tuttavia, contengono soltanto una selezione delle decisioni, è sembrato preferibile ricorrere, per quanto possibile, ai registri manoscritti, malgrado l'assenza di veri e propri strumenti di ricerca per i fondi archivistici della Congregazione. Desidero ringraziare la signora Julia Flesch, archivista della Congregazione nelle prime fasi della mia ricerca presso questo archivio, e la dottoressa Simona Durante, che svolge attualmente tale incarico.

³ La scelta di occuparsi esclusivamente degli uffici, e non delle messe, si spiega con la diseguale ricchezza dei fondi archivistici della Congregazione, che contengono in effetti una documentazione assai ridotta sulle messe di carattere locale, senza dubbio perché è in particolar modo la composizione dei nuovi uffici ad occupare un posto centrale nella maggior parte dei dibattiti.

⁴ Dom SUITBERT BAÜMER, *Histoire du bréviaire*, trad. fr. di Dom Réginald Biron, t.2, Paris, Letouzey et Ané, 1905, pp. 191-210.

i diversi provvedimenti papali che ad essa fanno seguito sono di notevole portata: di fatto, in questo momento i vescovi perdono praticamente ogni potere di codificazione degli usi liturgici all'interno della propria diocesi. Come è stato più volte sottolineato «una volta promulgati i libri tridentini, nel campo della liturgia i vescovi non avranno più decisioni da prendere ma permessi da chiedere»⁵. L'antico potere episcopale di *moderatio liturgica* sarà in seguito a tal punto dimenticato che i canonisti difensori dell'autorità romana riterranno la situazione prevalente alla loro epoca come l'unica legittima. Così, nel XIX secolo, il cardinal Gousset definisce un errore di diritto («*erreur de droit*») affermare che la redazione e la pubblicazione di nuovi breviari siano di competenza dei vescovi, come ha fatto il giurista francese Pontas nel suo celebre *Dictionnaire des cas de conscience*⁶. Quanto a coloro i quali sottolineano il fatto che Roma non abbia condannato esplicitamente tutti i nuovi breviari, il cardinale ritiene che siano incorsi in un errore di fatto («*erreur de fait*»), perché il silenzio del papa non equivale ad una approvazione. Fondamentalmente, secondo questo alfiere dell'autorità pontificia che è Gousset, il culto non può dipendere dall'arbitrio («*l'arbitraire*») di ciascun vescovo; le disparità ingenerate dalla molteplicità dei poteri decisionali privano la liturgia di uno dei suoi attributi fondamentali: la conformità alla ragione (*rationabile*)⁷.

Fin dalla sua creazione ad opera di Sisto V, la Congregazione dei Riti riceve il compito di esaminare le richieste relative a qualunque questione tocchi la celebrazione del culto, fornendo ad esse una risposta a nome del papa, a meno che l'importanza del *dossier* non richieda che quest'ultimo sia personalmente consultato. Scoprendo l'archivio della Congregazione, la prima constatazione dello storico riguarda la diversità delle questioni di argomento liturgico sottoposte alla sua attenzione, che concernono tanto contese circa la precedenza tra ecclesiastici, quanto richieste relative alle modalità di recitazione dell'ufficio, ai poteri di benedizione degli oggetti di culto o, ancora, all'approvazione di nuovi uffici. Per ciascuno degli argomenti affrontati la documentazione offre informazioni non soltanto sulle domande in se stesse (origine, motivo, data, oggetto), ma anche sul funzionamento della Congregazione o ancora sulla politica della Curia in materia di mutamento

⁵ «Une fois les livres tridentins promulgués, les évêques n'auront plus, dans le domaine liturgique, des décisions à prendre mais des permissions à demander». Le citazioni sono prese a prestito da PIERRE-MARIE GY, *La responsabilité des évêques par rapport au droit liturgique*, dans «La Maison-Dieu», 112, 1972, pp. 9-24. Su tale questione, si veda anche CLEMENT MEUNIER, *Le désir de réforme* cit.

⁶ Si tratta di JEAN PONTAS, *Dictionnaire des cas de conscience, ou décisions des plus considérables difficultés touchant la morale et la discipline ecclésiastique*, Paris, Le Mercier, 1715. Il testo in questione ebbe in seguito numerose altre edizioni.

⁷ Cardinal THOMAS-MARIE-JOSEPH GOUSSET, *Exposition des principes du droit canonique*, Paris, Lecoffre, 1859, pp. 416-419.

delle cerimonie. Tuttavia, non bisogna dimenticare che la Congregazione interviene esclusivamente quando è chiamata in causa dall'istituzione interessata⁸; in diversi casi, quale che sia la natura della questione trattata, Roma rappresenta dunque una sorta di organo d'appello o di arbitrato, allorché un conflitto non giunga a dirimersi a livello locale o laddove un contenzioso richieda una soluzione certa. Durante i primi decenni della sua attività, la Congregazione non cerca senza dubbio di imporre regole di validità universale, ma si impegna anzi, il più delle volte, a far rispettare gli usi tradizionali e a difendere l'autorità episcopale in fatto di culti. Per quanto concerne la liturgia, essa non accelera bruscamente il passaggio ai libri romani, ma ritiene piuttosto che la maggior parte delle tradizioni locali sia dotata dei duecento anni di esistenza richiesti per restare in vigore. Se un'abitudine liturgica sottoposta al suo giudizio appare *antiqua et laudabilis*, la Congregazione la considera legittima e non la rifiuta⁹. Tuttavia, fin dai suoi esordi, la Congregazione dei Riti considera il passaggio al breviario e al messale romano una scelta ormai senza ritorno e diviene agente efficace della loro diffusione.

Un tale contesto, posto sotto il duplice segno della difesa della tradizione e dell'avanzare dell'impiego dei libri romani, sembrerebbe lasciare poco spazio all'introduzione di nuove feste e nuovi uffici¹⁰. Eppure, la consultazione dell'archivio della Congregazione al contrario dimostra come il Seicento e il Settecento non rappresentino assolutamente un periodo di immobilismo del santorale. Nel calendario universale come nel *proprium* delle diocesi e degli ordini religiosi, il

⁸ Per maggior precisione, bisogna tuttavia aggiungere che la Congregazione emette, di propria iniziativa, anche alcuni decreti di portata generale. Essi si distinguono per l'intestazione («Urbis et Orbis») che li differenzia dai decreti ordinari, preceduti dal nome della diocesi o dell'ordine interessato dal provvedimento. Tra i 1398 decreti contenuti nel primo volume del Gardellini, non vi sono che tre decreti di validità universale, ai quali può esserne aggiunto un quarto, rivolto alla totalità dei religiosi.

⁹ Sull'insieme di tali questioni, CLÉMENT MEUNIER, *Le désir de réforme* cit.

¹⁰ Si noti anche, ma solo per inciso, trattandosi di un ampio tema che esula dai propositi specifici di questo contributo, che i libri romani sono essi stessi soggetti a cambiamenti nel corso del XVII e XVIII secolo, giustificati specialmente dalla volontà di migliorarne la composizione («ad meliorem formam»). L'innario, sottoposto a revisione nel 1602 e poi nel 1631, è oggetto di particolari cure (BAÜMER, *Histoire du bréviaire* cit., p. 279 e sgg.; ULYSSE CHEVALIER, *L'hymnologie dans l'office divin*, Lyon-Paris, E. Vitte libraire, 1894, pp. 35-39); come ricorda quest'ultimo autore, esiste in questo campo una tensione permanente tra rispetto della tradizione ed esigenza di purezza della lingua latina e della prosodia; anche con la riforma del 1631, secondo i suoi detrattori, «accessit latinitas, recessit pietas». Pare opportuno, in particolar modo, evocare il progetto di profonda riforma del breviario romano concepito da Benedetto XIV (DOMINIQUE JULIA, *Benoît XIV et la réforme du bréviaire romain*, in *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, sous la direction de C. Davy-Rigaux, B. Dompnier et D.-O. Hurel, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 221-244).

numero delle feste aumenta progressivamente, specie in ragione delle nuove canonizzazioni¹¹. Soprattutto, appare chiaramente come il papato e la curia accordassero soddisfazione ad alcune istanze locali di solennizzazione¹², talvolta reiterate dopo un primo rifiuto, o accettassero che quelle concesse inizialmente ad una determinata area geografica fossero in seguito estese ad altre chiese, diocesi od ordini religiosi, che chiedevano di poter celebrare feste accordate ai loro vicini o ad altre comunità che condividevano il medesimo oggetto di devozione. In altri casi, i promotori di un culto, che ne hanno ottenuto inizialmente una autorizzazione geograficamente limitata, si dedicano alla sua estensione, con la prospettiva ultima di ottenere l'iscrizione della festa al calendario romano, o addirittura l'inserimento di una menzione del santo nel martirologio romano¹³. La lista delle feste, come pure il loro grado di solennità, sono dunque oggetto di numerosi cambiamenti, che debbono tuttavia ricevere una convalida da parte della Congregazione¹⁴.

Presentate da principi, vescovi o superiori di ordini religiosi, le richieste indirizzate alla Congregazione dei Riti mirano il più delle volte ad ottenere un incremento di solennità in favore di uno o più santi, per poterne celebrare la festa sebbene il breviario romano non ne preveda che la semplice commemorazione, quando addirittura non li ignori totalmente¹⁵. È in effetti l'elevazione al rito *semiduplex* che fa entrare la festa nella categoria degli uffici a nove lezioni e che permette ad essa di superare una soglia di distinzione nel calendario liturgico, ad essere maggiormente ricercata. Soprattutto, non bisogna dimenticare che le tre lezioni del secondo notturno sono in questo caso dedicate completamente al santo e riportano la leggenda della sua vita e della sua morte, i suoi miracoli o ancora la

¹¹ Nel breviario romano il numero delle feste di rito Duplex o Semiduplex passa da 138 a 228 tra il 1568 e il 1741 (PIERRE BATTIFOL, *Histoire du bréviaire romain*, Paris, Picard, 1893, p. 282).

¹² Tali istanze possono consistere nell'introduzione di una festa nel calendario, oppure nell'incremento del suo grado di solennità qualora essa sia già presente.

¹³ BAÜMER, *Histoire du bréviaire* cit., t.2, pp. 195 e 205. Certe decisioni, soprattutto quando si tratta di un'estensione alla Chiesa universale, provengono direttamente dal papa, talvolta per iniziativa della stessa Congregazione, senza che ci sia una richiesta. Si veda, per quest'ultimo caso, l'estensione del culto di sant'Alessio, il cui ufficio resta, tuttavia, *ad libitum* (Decreto del 24 luglio 1660).

¹⁴ A titolo di esempio, si considerino le numerose decisioni di questo genere emanate negli anni 1728 e 1729, sotto il pontificato di Benedetto XIII. Più in generale, questo papa aumenta il livello di solennità di numerose feste (BAÜMER, *Histoire du bréviaire* cit., t.2, p. 315).

¹⁵ Un inventario delle edizioni di nuovi uffici liturgici è proposto in ROBERT AMIET, *Missels et bréviaires imprimés (supplément aux catalogues de Weale et Bohatta). Propres des saints (édition princeps)*, Paris, CNRS Éditions, 1990. Nonostante il suo interesse, quest'opera è lungi dall'essere completa e le sue informazioni riguardano principalmente la Francia.

storia delle sue reliquie¹⁶. Si tratta evidentemente di un mezzo tenuto in notevole considerazione per far conoscere il personaggio e le sue virtù, e anche per imporre un'immagine agiografica, selezionando solo determinati episodi della sua vita oppure scegliendo di privilegiare alcuni tra i testi disponibili.

La provenienza dei *dossiers* sottoposti alla Congregazione è lungi dal riflettere in modo fedele la geografia del cattolicesimo. Mentre le diverse parti della penisola italiana ricorrono regolarmente ad essa, così come – sebbene in misura minore – il Regno di Spagna, la Francia risulta poco presente nelle richieste. In questo paese, è quasi soltanto il clero regolare a sollecitare l'approvazione di nuovi uffici, perché i vescovi, da parte loro, continuano a ritenere di avere piena autorità su questo tipo di questioni. Alla fine del Seicento, il titolare della sede di Saint-Pons espone in un trattato i fondamenti giuridici e canonici di questa posizione¹⁷; quello di Parigi, qualche decennio più tardi, costituisce una commissione incaricata di esaminare le proposte di nuovi uffici avanzate nella sua diocesi¹⁸. Gli ecclesiastici del regno che si specializzano nello studio della liturgia condividono questo approccio, sottolineando che la diversità nei riti è sempre esistita, senza che ciò sia di nocumento all'unità della fede¹⁹. Nella pratica, molti vescovi francesi istituiscono feste e approvano uffici dei santi dei primi secoli le cui reliquie sono portate da Roma poggiando unicamente sulla propria autorità. È questo, ad esempio, il modo di procedere del vescovo di Béziers, allorché, nel 1737, proclama una festa *duplex primae classis* per commemorare la ricorrenza annuale della traslazione di san Benedetto

¹⁶ Per gli uffici di minor solennità, una o due delle tre lezioni possono essere specifiche, ma si comprende bene come questa concessione sia priva del rilievo di cui godono le lezioni di un notturno completo.

¹⁷ PIERRE-JEAN-FRANÇOIS PERCIN DE MONTGAILLARD, *Du droit et du pouvoir des évêques de régler les offices divins dans leurs diocèses*, s.l.n.d. Le posizioni teoriche di questo prelato vicino agli ambienti giansenisti non sono forse interamente condivise dai suoi confratelli, ma il loro operato sembra discostarsene assai poco. Su questo vescovo e la liturgia, J. SAHUC, *Un ami de Port-Royal. Messire Pierre-Jean-François de Percin de Montgaillard, évêque de Saint-Pons*, Paris, Emile Lechevalier, 1909, pp. 169-183.

¹⁸ In tal modo, l'edizione a stampa dell'ufficio dei santi Cosma e Damiano, composto per la parrocchia parigina posta sotto il loro patronato, menziona un'approvazione della «Assemblée generale dei Riti di Parigi» in data 31 maggio 1728 (*Office propre, latin et françois, de Saint Cosme et Saint Damien martyrs*, Paris, F. Barois, 1728). Per qualche riferimento a questa istituzione poco conosciuta, si veda XAVIER BISARO, *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 85, n. 17.

¹⁹ XAVIER BISARO, *L'œuvre liturgique et musicologique de l'abbé Jean Lebeuf (1687-1760): histoire, réforme et devenir du plain-chant en France au XVIII^e siècle*, tesi di dottorato, Université de Tours, 2005, dattil., in particolare pp. 167-174.

martire nell'abbazia di Joncels²⁰. Più globalmente, a partire dagli anni Ottanta del Seicento le riforme neogallicane introducono nei breviari numerose modifiche che non riguardano solamente le lezioni, in cui lo spazio concesso alla Scrittura e ai Padri è accresciuto, ma anche la distribuzione dei salmi nell'ufficio, o ancora gli inni, i cui testi sono interamente riscritti - soprattutto da Santeul e Coffin - per renderli più conformi alle regole della versificazione classica²¹. In campo musicale, gli autori dei nuovi libri liturgici francesi sembrano alla ricerca della purezza originaria; a partire dai manoscritti antichi, alcuni riformatori del canto, come Lebeuf, procedono a correzioni della linea vocale, specie per commisurare l'importanza dell'ornamentazione musicale con il grado di solennità²². In assenza di musica scritta, compongono essi stessi delle parti di canto fermo nello spirito degli elementi ritrovati, sulla base di tradizioni locali, o in ragione di una concezione ideale del canto fermo²³. Per trovare traccia di queste riforme neogallicane a Roma, è inutile esplorare gli archivi della Congregazione dei Riti. Sottraendosi dunque ad una approvazione pontificia preventiva, talvolta i messali e i breviari francesi sono invece esaminati dal Sant'Uffizio, che li considera sospetti sul piano della dottrina. È quel che accade, per esempio, al più celebre di essi, il breviario parigino del 1736²⁴.

²⁰ Per la complicata storia del trasferimento di tali reliquie, si veda l'introduzione all'*[Officium] Sancti Benedicti martyris. Ad usum ecclesiae abbatialis Sancti Petri Joncellis, ordinis Sancti Benedicti dioecesis Biterrensis*, Avignon, Marc Chave, 1737. Curiosamente, una copia di questo volume è conservata nell'archivio della Sacra Congregazione dei Riti, M 1030, XIV, 9.

²¹ Per la cronologia generale, BAÜMER, *Histoire du bréviaire* cit. Per una lettura d'insieme, distante dalle polemiche che hanno costantemente circondato queste riforme, XAVIER BISARO, *L'œuvre liturgique et musicologique* cit.; edizione parziale in ID., *Une nation de fidèles [...]* cit. Sulla questione specifica degli inni gallicani, brillantemente difesa da HENRI BREMOND (*Histoire littéraire du sentiment religieux en France au XVII^e siècle*, t. X, Paris, Bloud et Gay, 1933, pp. 63-88 e 151-163), si consulerà anche JEAN DURON, *Les «Paroles de musique»: quelques réflexions sur la poésie néo-latine en France sous le règne de Louis XIV*, in *Plain-chant et liturgie en France aux XVII^e siècle*, textes réunis par J. Duron, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 125-184.

²² Per Lebeuf, ci si richiama ai già citati lavori di Xavier Bisaro. Si veda anche, per quanto riguarda invece Nivers, altro autore di canti, CÉCILE DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

²³ Per tale questione, XAVIER BISARO, *Le plainchantiste en son atelier: proposition d'analyse du plain-chant néogallican au travers du Traité de L. Poisson*, «Musurgia», XI (2004), pp. 73-93.

²⁴ CATHERINE MAIRE, *Les consultants parisiens du Saint-Office face au Bréviaire parisien de 1736 de Mgr de Vintimille*, in *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne* cit., pp. 195-219.

2. Le regole d'approvazione di feste e uffici propri.

Le richieste di approvazione di nuovi uffici sollecitano diversi livelli di risposta da parte della Congregazione, e l'esame degli stessi testi arriva soltanto dopo un parere positivo a certe domande preliminari. Anzitutto, la modifica degli uffici può iscriversi entro un rinnovamento complessivo di un proprio santorale, tanto sul piano della struttura generale, quanto su quello della qualità formale, impresa che comprende la sostituzione di una parte dei testi con altri giudicati più adeguati alla dignità del culto o più conformi alle finalità spirituali di una determinata festa. Alle origini della Congregazione, la possibilità di sottoporre a revisione le liturgie in possesso dei due secoli di esistenza necessari per essere mantenute in uso rimane incerta, poiché i documenti pontifici che impongono l'uso universale del breviario e del messale romano non danno indicazioni a tale riguardo. Diverse interpretazioni si contrappongono, come dimostra il dibattito attorno al *Proprium* della diocesi di Piacenza²⁵. Abbastanza rapidamente, tuttavia, si giunge a stabilire che l'adozione dei libri liturgici romani non è in contrasto con il mantenimento di particolarismi per quanto concerne il santorale, e nel corso del XVII e del XVIII secolo nuovi uffici sono regolarmente sottoposti all'approvazione della Congregazione dei Riti, dalle diocesi come dagli ordini religiosi.

Presentate nel quadro della revisione dei *Propria* diocesani o in maniera autonoma, le richieste di aumento del grado di solennità di una festa sono esaminate anzitutto sul piano della loro legittimità. Nel corso dei suoi primi decenni di esistenza, all'incirca entro gli anni Trenta del Seicento, la Congregazione si dota progressivamente di un corpo dottrinario relativo all'attribuzione di un livello di solennità superiore alle feste. I regolamenti elaborati durante questo periodo restano in seguito praticamente invariati, come se il pontificato di Urbano VIII corrispondesse al completamento del riordino normativo della materia, parallelo alla fissazione delle nuove procedure di canonizzazione²⁶. Il primo elemento preso in con-

²⁵ Questo episodio è trattato in maniera approfondita da SIMON DITCHFIELD, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the preservation of the particular*, Cambridge University Press, 1995, pp. 96-114. Dello stesso autore, *La conservazione delle tradizioni locali in una Chiesa post-tridentina*, in *L'età moderna. Il rinnovamento cattolico (1508-1783)*, a cura di Paola Vismara, Milano, Morcelliana, 2011 («Storia della diocesi di Piacenza», III), pp. 141-159.

²⁶ I criteri che presiedono alla concessione di feste e di uffici possono essere ritrovati nell'archivio della Congregazione, ma anche nei trattati che presentano le sue decisioni, in particolare quello del Gavanti: BARTOLOMEO GAVANTI, *Thesaurus sacrarum rituum seu commentaria in rubricas missalis et breviarii romani*. La prima edizione (Romae, apud F. Caballum), è pubblicata con un titolo differente (*Commentaria in rubricas missalis et breviarii romani*), mentre il titolo definitivo si impone a partire dal 1630. L'opera conobbe numerose edizioni ulteriori, con dei *commentaria* supplementari di Gaetano-Maria Merati, nel XVIII secolo. La trattazione che segue si basa so-

siderazione consiste nel rapporto del luogo di culto o della città con il santo²⁷. Se si tratta del patrono principale, può essere celebrato secondo il rito *duplex primae classis*, ricorrendo dunque al livello più alto di solennità; quanto ai patroni secondari (*minus principales*), essi sono onorati da un ufficio *duplex majus*²⁸. Tuttavia, le richieste riguardanti i patroni che mirano all'ottenimento di una festa specifica, con una data ad essa esclusivamente dedicata, sono almeno altrettanto numerose di quelle che richiedono l'accrescimento del livello di solennità previsto dal calendario universale. Oggetto di sollecitazione presso la Congregazione sono feste che celebrano talora un'invenzione di reliquie, talaltra la loro traslazione. Il criterio che prevale sul piano normativo per quanto concerne tale materia distingue anche in questo caso tra patrono principale e patroni secondari, prevedendo tuttavia in linea generale un rito meno solenne rispetto al giorno della festa stabilita dal calendario universale: la traslazione del patrono principale è celebrata con rito *duplex minus*; le altre traslazioni e invenzioni che sono concesse sono invece celebrate con rito *semiduplex*. Parallelamente, una seconda serie di regole elaborate dalla Congregazione riguarda il possesso di reliquie del santo da parte della chiesa che intende rendergli un culto. I criteri adoperati in questo caso sono accomunati ai precedenti da una distinzione fondata sulla qualità della reliquia. Se si tratta infatti di un resto sacro ritenuto «insigne» (una parte importante del corpo, come la testa, una tibia o un femore...) ²⁹, il rito è *duplex minus* nel giorno della festa³⁰; in caso contrario, e se il santo non è legato in maniera particolare alla località per un episodio della sua vita, il rito sarà soltanto *semiduplex*³¹. Evidentemente, come per i patroni, la chiesa che possiede le reliquie aspira anche ad una festa specifica per commemorare il giorno del loro arrivo nella località³².

prattutto sull'edizione di Anversa («ex officina B. Moretti»), 1634, in particolare la seconda parte, pp. 6-7, 22-23, 45.

²⁷ Le modalità d'elezione dei patroni sono disciplinate da un decreto del 23 marzo 1630 (GARDELLINI, I, p. 237, n° 705). È precisato, in special modo, il fatto che i patroni debbano essere venerati come santi della Chiesa universale, e non soltanto come beati.

²⁸ La necessità di stabilire una gerarchia tra le molteplici feste di cui è richiesta l'approvazione non è estranea al trionfo progressivo, nel corso dei primi decenni del Seicento, della tipologia interna alla categoria delle feste che beneficiano di un ufficio a nove lezioni.

²⁹ La questione delle categorie di reliquie e dei tipi di uffici che ad esse sono legati è trattata sistematicamente da un decreto del 3 giugno 1617 (GARDELLINI, I, p. 165, n° 392).

³⁰ Il decreto che fa autorità su tale questione è datato 23 novembre 1602 (GARDELLINI, I, p. 12, n° 29).

³¹ Il decreto che stabilisce questa regola, datato 19 giugno 1601, non figura nella raccolta di Gardellini.

³² È senz'altro opportuno segnalare il fatto che le richieste di culto particolare per i santi provenienti dalle catacombe si scontrano talvolta con un rifiuto, motivato con l'assenza di questi

Infine, all'interno della regolamentazione elaborata dalla Congregazione, bisogna menzionare il divieto di estendere ad altre località o chiese i privilegi accordati specificamente ad un determinato santuario. Ad essere presi di mira direttamente da questa restrizione sono i vescovi, spesso desiderosi di costituire un santorale per l'intera diocesi a partire dai culti attestati soltanto in alcuni luoghi del loro territorio. La questione fu oggetto di approfondite discussioni nel 1628, che sfociarono in un lungo decreto emanato il 28 ottobre³³. I diritti dei vescovi ne risultano drasticamente limitati, dal momento che i testi insistono a più riprese sulla necessità di un'approvazione della Santa Sede per l'aggiunta di qualunque ufficio che non figurì già nel Breviario romano, rendendo impossibili, in particolare, l'ampliamento del santorale delle liturgie pre-tridentine di cui si era conservato l'uso, così come l'aumento del grado di solennità delle festività ad iniziativa esclusiva dell'ordinario diocesano. Le possibilità di estensione geografica dei culti vengono anch'esse rigidamente codificate: mentre gli uffici dei santi vescovi, purché approvati, possono essere recitati in tutta la diocesi di cui sono stati anticamente titolari, quelli dei santi dedicatari della cattedrale sono riservati soltanto alle chiese della città episcopale; le altre feste della cattedrale invece, quando si tratta di santi o di reliquie, non possono essere adottate dalle altre chiese della città e della diocesi³⁴. La tendenza restrittiva nell'uso degli uffici di carattere locale si manifesta ulteriormente nel divieto di celebrare gli anniversari delle canonizzazioni e delle beatificazioni, o nella limitazione del numero delle feste di traslazione ad una soltanto per ciascuna città, con la condizione supplementare che si tratti di una reliquia insigne appartenente al patrono della città oppure ad un santo vescovo. Queste diverse disposizioni sono inoltre completate dal decreto del 23 marzo 1630 relativo alle procedura di scelta dei patroni³⁵. Infine, in data 13 gennaio 1631, un altro decreto, esplicitamente approvato dal pontefice, riunisce nuovamente l'essenziale della dottrina elaborata dalla Congregazione, che rinnova la proibizione fatta ai vescovi di estendere il beneficio degli uffici accordati ad una specifica chiesa della loro diocesi e ricordando loro la necessità di consultare i Riti per il culto dei santi locali tradizionali non iscritti nel Martirologio romano³⁶. Nel com-

santi nel Martirologio Romano. Si veda ad esempio ARCHIVIO DELLA SACRA CONGREGAZIONE DEI RITI (ASRC), *Regesti Decretorum, Decretum* (d'ora in avanti D), 21 gennaio 1662 a proposito delle reliquie di san Vittorino, deposte presso la collegiale di S. Martino a Tours.

³³ GARDELLINI, I, pp. 210-211, n° 593; pp. 217-219, n° 625.

³⁴ Nel 1607, un primo decreto aveva rifiutato ai vescovi l'estensione a tutta la diocesi dei culti tradizionalmente celebrati nella cattedrale (D 16 gennaio 1607; riprodotto in GARDELLINI, I, p. 71, n° 191).

³⁵ GARDELLINI, I, p. 237, n° 705, *Decretum pro patronis in posterum eligendis*.

³⁶ GARDELLINI, I, pp. 210-211, n° 593; pp. 217-219, n° 625.

plesso, la politica della Congregazione si caratterizza dunque per una ritrosia crescente – o per lo meno sempre più esplicitamente espressa – a concedere singolarmente aumenti del grado di solennità di determinate feste a questa o a quella diocesi, senza dubbio per fedeltà allo spirito della riforma del breviario operata da Pio V, che aveva ridotto in maniera significativa il numero delle feste del santorale provviste di un ufficio a nove lezioni. Quando tutti gli ostacoli sono superati ed è concesso un rito proprio, nella maggior parte dei casi si tratta di un luogo di culto unico, per il quale esiste un legame forte con il personaggio che ci si propone di onorare in maniera particolare. La tenace diffidenza manifestata da queste normative nei confronti delle «infatuazioni» devozionali locali non può che evocare quella che parallelamente domina le nuove procedure di canonizzazione, varate nel medesimo periodo³⁷, che condividono del resto anche la progressiva eliminazione di ogni margine di iniziativa per i vescovi. Tutto ciò che riguarda la «fabbrica» dei santi diviene monopolio romano, così come tutto quel che concerne la pratica del culto tributato loro.

Se le feste dei santi sono strettamente controllate, quelle che sono legate ad altri tipi di devozioni hanno pochissime possibilità di essere approvate dalla Congregazione. Alcuni esempi relativi alla Francia, paese da cui proviene buona parte delle domande di questo genere, lo dimostrano perfettamente. Nel 1642, allorché l'ambasciatore del re sollecita, a vantaggio di una nuova parrocchia parigina posta sotto il titolo delle Cinque Piaghe (*Quinque Plagarum*)³⁸, la concessione di un ufficio particolare legato a questa devozione, la Congregazione, fondandosi essenzialmente sul rifiuto opposto ad una analoga richiesta avanzata dalla confraternita delle Cinque Piaghe di Roma nel settembre del 1626³⁹, risponde negativamente aggiungendo che è possibile ricorrere a diversi altri uffici con tonalità devozionali simili, come quello della Passione o quello della Croce⁴⁰. Il papa, che si allinea inizialmente all'opinione della Congregazione, decide in seguito di far esaminare nuovamente il dossier dal nunzio e finisce nel 1658 per accordare la grazia richiesta, ancora una volta, dalle monache cappuccine di Parigi, aventi sede entro il ter-

³⁷ Su tali questioni, GIOVANNI PAPA, *Le cause di canonizzazione* [...] cit.

³⁸ La chiesa, precedentemente posta sotto la giurisdizione parrocchiale di Saint-Germain l'Auxerrois, divenne parrocchia nel 1633. In seguito avrebbe assunto il titolo di S. Rocco (*L'Europe ecclésiastique ou état du clergé*, Paris, Duchesne, 1757, p. 33).

³⁹ Si tratta dell'arciconfraternita del SS. Sacramento e Cinque Piaghe di Nostro Signore Gesù Cristo, fondata a S. Lorenzo in Damaso nel 1501.

⁴⁰ D 31 maggio 1642 (*Parisien*). L'ufficio proposto, aggiunto in allegato, è oggi conservato con la segnatura 13228. Si tratta di uno stampato di 24 pagine (Paris, Sébastien Cramoisy, 1640). La parrocchia di S. Rocco conservò a lungo la celebrazione di una festa delle Cinque Piaghe, per la quale fu composta anche una preghiera di «saluto» (cfr. *Saluts qui se chantent pendant l'année en l'église paroissiale de St Roch*, Paris, Langlois, 1761, pp. 45-51).

ritorio della parrocchia in questione. Le richieste presentate per un ufficio del Sacro Cuore della Vergine, nel 1669, o per un altro destinato ad una festa «de Jesu conversante inter nomine», nel 1675, non saranno coronate dal successo, senza dubbio perché manca loro un appoggio potente; la prima è associata sul registro all'annotazione «*non esse approbandum*», mentre l'altra è liquidata con un semplice «*lectum*», che equivale ad un rifiuto esplicito⁴¹. Tuttavia, all'incirca nello stesso periodo, comincia a profilarsi un nuovo tipo di approvazione, quello degli uffici di devozione, che non sono destinati a sostituirsi alle feste del calendario ma ad aggiungersi ad esse in forma privata. È il caso dell'ufficio *Effusionum Sanguinis Domini Nostri Jesu Christi*, che la Congregazione autorizza nel 1677, a titolo supererogatorio («ad usum eorum qui voluerint illud privatim ex devotione recitare»)⁴².

La procedura ordinaria di approvazione di un ufficio comincia con l'esame della richiesta da parte di uno dei membri della Congregazione⁴³. Talvolta, i testi circolano «*per manus*», così da permettere una migliore conoscenza del contenuto degli uffici. Nei mesi successivi, la questione è sottoposta alla discussione generale nel corso di una delle sessioni della Congregazione, e le lezioni sono generalmente approvate, dopo essere state «*diligenter examinatas, correctas, atque relatas*» dal cardinale incaricato di tale compito⁴⁴. La maggior parte delle volte, quando al testo sono apportate delle correzioni, esse riguardano esclusivamente lo stile o si limitano a proporre una modifica della lunghezza dei testi selezionati⁴⁵. In certi casi, tuttavia, esse intervengono su una formulazione teologica che appare erronea o – per lo meno – ambigua. L'ufficio dell'ottava di san Giovanni Battista proposto dell'arcivescovo di Genova nel 1659 sembra essere stato oggetto di un esame par-

⁴¹ D 8 giugno 1669 e 28 settembre 1675.

⁴² D 3 aprile 1677. Si tratta di un ufficio che era già stato stampato dieci anni prima per i tipi della Camera apostolica.

⁴³ Tali questioni sono affrontate in GRAMATOWSKI, *Il fondo liturgico* cit., pp. 406-411. Merita di essere sottolineato il fatto che il lavoro di revisione degli uffici sembra costituire un incarico particolare in seno alla Congregazione, che lo attribuisce ad uno dei propri membri in occasione di una delle riunioni. Si veda, per esempio, D 12 marzo 1678: «Eminentissimi Domini Cardinales Sacrorum Rituum Congregationi praepositi mandarunt ut in posterum lectiones approbandae committantur Eminentissimo Domino Cardinali Abrisio». Allorché l'approvazione di un ufficio è domandata dal papa, essa non è, evidentemente, sottoposta ad un esame da parte della Congregazione. Si veda per esempio il decreto concernente le Stimmate di santa Caterina (D 18 giugno 1727).

⁴⁴ Il testo approvato è inserito nel registro dei *decreta*, alla data della sessione, talvolta con la menzione «correctum» (si veda per esempio l'ufficio di san Raimondo Nonnato, in data 23 settembre 1684).

⁴⁵ Si veda per esempio D 24 marzo 1729, a proposito del *proprium* di san Pietro Pascasio.

ticolarmente attento⁴⁶. Il cardinal Paolucci, designato come relatore, ritiene che il testo delle lezioni lasci supporre che Giovanni fosse «natura angelus incarnatus», mentre il brano di san Pietro Crisologo al quale si richiama lo presenta come «offitio angelus»; a questo proposito, il porporato aggiunge che il breviario «tenitur manibus indoctorum aequae ac doctorum», circostanza che deve indurre ad una redazione che non apra alcuna possibilità ad errori di interpretazione⁴⁷. In altri casi, la Congregazione esita ad accettare leggende insolite e richiede allora dei pareri autorevoli. A proposito del nuovo ufficio del beato Andrea Avellino, proposto dei teatini, nel 1677 è consultato il promotore della fede⁴⁸. Nel 1660, quando l'ordine degli antonini (Saint-Antoine-en-Viennois) domanda l'approvazione del suo nuovo santorale, si decide di richiedere un parere al cardinale Holstenius, bibliotecario del papa, a proposito del racconto della traslazione di sant'Antonio⁴⁹. Tuttavia, allorché il richiedente rivendica per il proprio testo un uso prolungato, la Congregazione adotta un atteggiamento permissivo, a condizione che «nihil absurdi in illud irrepisset». La sua risposta a proposito delle lezioni di un ufficio di san Canio, per il quale si rivendica una antichità di seicento anni, lascia intendere un vivo timore circa l'effettiva sopravvivenza della purezza del testo originale al trascorrere di un tempo tanto lungo («tanto temporis cursu»)⁵⁰. Bisogna sottolineare, tuttavia, che la ripresa di elementi presi a prestito dagli antichi breviari locali per la scrittura di nuovi uffici non è rifiutata a priori. Per i Riti, il principio più importante consiste nel rifiuto di quel che è assurdo, termine che si ripropone regolarmente e che rinvia ad una delle regole fondamentali dell'epoca tridentina, quella della convenienza o della decenza.

Sotto riserva di ulteriori e più ampie indagini, le lezioni sembrano suscitare un esame più attento e più approfondito rispetto agli altri elementi dell'ufficio, che, a dire il vero, sono meno frequentemente oggetto di richieste. Più precisamente, l'attenzione si concentra sulle lezioni del secondo notturno, dedicate alla leggenda

⁴⁶ Forse questa osservazione deriva soprattutto dalla notevole qualità del dossier conservato, in cui figura un buon numero di annotazioni degli esaminatori.

⁴⁷ D 11 settembre 1660 (Januen.). Nel 1672, di nuovo, in occasione dell'esame di un ufficio della traslazione delle ceneri di Giovanni Battista, sempre per la diocesi di Genova, la Congregazione fa togliere dall'orazione dei primi vesperi la parola «coelitus», usata per definire la venuta del Battista (D 16 luglio 1672).

⁴⁸ D 3 aprile 1677.

⁴⁹ D 17 aprile 1660.

⁵⁰ D 8 maggio 1597 (Acheruntina). In un decreto del 10 febbraio 1598 (Neapolitana), il parere formulato è che le lezioni proposte per un ufficio di santa Monica «visae sunt Congregationi nihil in se absurdum continere, et rei maxime convenire».

del santo, per la quale l'approvazione romana è considerata indispensabile⁵¹. Al contrario, il silenzio delle fonti suggerisce che la Congregazione sia sostanzialmente indifferente alla componente musicale degli inni e delle altre parti cantate⁵². Al-
cun accenno, ad esempio, è fatto all'eventuale ripresa degli usi cantoriali locali. Per la Congregazione, solo i testi sembrano rivestire un vero interesse, e in particolare quei testi, numerosi e diversificati, che riguardano la vita, i miracoli e le reliquie dei santi.

3. I santi onorati dai nuovi uffici: una concorrenza devozionale tra gli ordini

Lo studio dei santi che beneficiano di nuovi uffici apporta informazioni di tipo diverso. Ci ragguaglia, certamente, sulle correnti devozionali attraverso la loro traduzione nel culto; ma esso mostra anche, e forse soprattutto, che la ricerca di un incremento di solennità corrisponde a strategie che concernono il piano politico, inteso in senso lato.

Lo spoglio sistematico di alcune annate di registri manoscritti dei decreti della Congregazione permette di costituire un campione rappresentativo delle richieste ad essa indirizzate, e di definire così l'ampiezza del fenomeno e di delinearne le direttrici. Per gli anni 1727-1729, che sono stati qui presi in considerazione⁵³, la Congregazione riceve quaranta suppliche, più della metà delle quali emanata da ordini religiosi. La maggior parte degli altri dossier proviene dai vescovi, ma non mancano istanze come quelle del re di Spagna, che interviene in due occasioni, del clero di una piccola città della diocesi di Civita Castellana e Orte (Soriano nel Cimino) e di una famiglia aristocratica – i Falconieri – che inviano una richiesta in favore dei santi e beati del proprio casato (Alessio e Giuliana). Dal punto di vista dell'origine geografica delle richieste, se si eccettuano quelle riguardanti un ordine religioso nel suo insieme, l'Italia è il paese più rappresentato, con oltre la metà del totale, seguita da Spagna e Portogallo. La Francia e il mondo germanico risultano totalmente assenti in quest'arco cronologico, mentre l'Europa centro-orientale è rappresentata da un solo dossier. L'area di influenza dei Riti corrisponde dunque

⁵¹ GAVANTI, *Thesaurus sacrorum rituum* [...] cit., *Comm. in Rubr. Breviarj*, sect. III, Cap. XII, n°14 e sect. V, Cap. XII, n° 16.

⁵² Per gli inni, soltanto il testo sembra aver attirato talvolta l'attenzione, come nel caso di un inno di san Giovanni Battista per il quale il cardinale incaricato dell'esame indica di aver proceduto ad una «reductione dell'hinni a miglior metro, salva però la sostanza dell'historia» (ASRC, U, 11 settembre 1660, Januen.).

⁵³ I decreti di questi tre anni formano un solo registro.

quasi esclusivamente all'Europa meridionale, senza dubbio perché essa costituisce la zona d'intervento privilegiata di tutte le Congregazioni romane, ma anche perché il culto dei santi patroni territoriali conosce in questi paesi uno sviluppo particolare.

Allargando cronologicamente l'analisi a partire dalle acquisizioni di questo primo sondaggio, l'importanza rivestita dai religiosi è perfettamente confermata. Le loro richieste, provenienti da ordini molto diversi (mercedari, camaldolesi, carmelitani, gesuiti, serviti, etc.) mirano soprattutto ad ottenere un più alto livello di solennità per i loro santi principali. Può trattarsi del fondatore, come nel caso dei benedettini di Montevergine, che onorano san Guglielmo, e dei mercedari, che compongono dapprima una messa per san Pietro Nolasco, poi, nel 1684, una messa completa per il loro secondo padre generale, Raimondo Nonnato, canonizzato solo nel 1657⁵⁴. I trinitari chiedono invece messe proprie per san Giovanni de Matha e san Felice di Valois⁵⁵, così come gli olivetani compongono un ufficio di san Bernardo Tolomei⁵⁶. Talvolta si tratta anche di un santo titolare, come nel caso dei cavalieri del Santo Sepolcro, che intendono onorare in modo speciale sant'Agostino, sotto la cui regola essi militano. L'ufficio di san Paolo eremita, richiesto dall'ordine che da lui prende il nome, appartiene anch'esso a tale categoria⁵⁷.

Attenti a celebrare in modo degno i propri fondatori, i religiosi non sono meno attivi nella promozione del culto dei propri confratelli recentemente canonizzati o beatificati. Nel primo campione preso in esame figura per esempio una supplica della Compagnia di Gesù che presenta gli uffici di san Luigi Gonzaga e di san Stanislao Kostka, canonizzati nel 1726⁵⁸. Alcuni anni prima, inoltre, i gesuiti avevano fatto approvare delle lezioni per l'ufficio di Jean-François Régis, beatificato nel 1716⁵⁹. Alla stessa categoria appartengono le istanze presentate da altri ordini religiosi, per esempio dopo la beatificazione dei martiri del Giappone, il francescano Pietro Battista Blasquez e i suoi compagni, nel 1627, o quella dei martiri di Gorkum nel 1675⁶⁰. I religiosi cercano anche di onorare con maggior solennità

⁵⁴ D 9 agosto 1681, 28 novembre 1682 e 23 settembre 1684. In Spagna, l'ordine procede a un'edizione dei suoi uffici attinenti al *proprio* esattamente in questo periodo: *Officia propria sanctorum aliarumque festivarum quae in toto regali ordine Beatae Mariae de Mercede celebrantur*, Matriti, typ. S. Cruciatæ, 1683 (cfr. AMIET, *Missels et bréviaires* cit., p. 470).

⁵⁵ D 22 maggio 1683. I testi degli uffici erano stati approvati il 28 novembre 1682.

⁵⁶ D 19 aprile 1681.

⁵⁷ D 1° ottobre 1661.

⁵⁸ L'approvazione pontificia giunge il 3 ottobre 1729.

⁵⁹ D 23 settembre 1724.

⁶⁰ D 12 marzo 1678 e 22 agosto 1682.

santi più antichi. I mercedari compongono infatti nel 1686 un nuovo ufficio per Pietro Pascasio, religioso morto martire nel 1300⁶¹; i domenicani, che fanno approvare le lezioni che elevano il grado della festa di san Raimondo da Peñafort⁶², nel 1727, riescono anche ad ottenere direttamente dall'autorità papale, dopo una vera e propria lotta, un ufficio proprio dell'Impressione delle stimmate di santa Caterina da Siena⁶³; i benedettini, da parte loro, propongono un nuovo ufficio di santa Cunegonda, e i camaldolesi alcune lezioni per quello di san Parisio, confessore del loro ordine⁶⁴. Infine, accade che i nuovi uffici richiesti dal clero regolare non corrispondano alla festa principale di un santo, ma al giorno cui si lega una devozione particolare. Il caso dei gerolamiti di Lupiana, nella diocesi di Toledo, è esemplare a tal riguardo. In questo monastero, nell'agosto del 1630, mentre si riconduceva il Santissimo Sacramento alla chiesa, dopo averlo portato a un servitore malato, «si udirono da tutti i religiosi, et altri, che l'accompagnavano [...] molti chori di musiche celestiali senza vedersi cosa alcuna; qual musica durò finché il Santissimo Sacramento fosse riserrato e posto nella custodia». Il miracolo fu approvato dall'arcivescovo di Toledo, inquisitore generale di Spagna. Feste e processioni furono allora ordinate in onore del Santissimo, dal momento che il malato era per di più stato miracolosamente guarito e liberato dalla balbuzie che lo affliggeva fin dalla nascita. Per conservare meglio la memoria dell'avvenimento e solennizzarlo degnamente ogni anno, i gerolamiti si rivolsero allora a Roma, per beneficiare di una messa e di un ufficio propri in tutte le chiese dell'ordine presenti in Spagna e Portogallo⁶⁵.

Più originali, forse, sono le riforme complessive del santorale cui procedono certi ordini, con la riorganizzazione del calendario liturgico e la redazione di nuovi uffici. Il fenomeno sembra riscontrarsi soprattutto nel XVIII secolo, in ragione senza dubbio del progressivo sovraccarico dei calendari, che introduce la necessità di tali riordini. Anche il secolo precedente tuttavia ne fornisce diversi esempi. Gli antonini, per esempio, operano una grande revisione del loro *proprio* nel 1659-1660, che permette loro di rinforzare l'unità dell'ordine attorno ad un numero di

⁶¹ D 26 gennaio 1686. Un nuovo ufficio di questo santo sarà approvato il 24 marzo 1729.

⁶² D 5 febbraio 1684.

⁶³ D 18 giugno 1727. La formula usata per menzionare la data prescelta per la festa lascia supporre che la Congregazione avrebbe espresso volentieri qualche riserva su questa ricorrenza: il 1° aprile, giorno in questione, è il «dies in qua, ut ferunt historiae, Sancta Catharina Virgo Senensis sacris stigmatibus a Christo Domino insignata fuit».

⁶⁴ D 2 ottobre 1683 e 20 agosto 1729.

⁶⁵ ASRC, U, 9555.

patroni venerati nella totalità delle sue sedi⁶⁶. Nella loro supplica, essi fanno presente che i loro libri sono stati rivisti sotto l'autorità di Clemente VIII nel 1592, ma che una nuova riforma si impone:

la stampa delli quali essendo mancante, et volendo la Religione ristamparli, con levar alcuni santi che in detta prima stampa si ritrovano, li quali sono Padroni più presto d'alcuni Monasteri particolari che di tutta la Religione, per aggiungerli quelli che con maggiore ragione sono Padroni et Protettori di detta Religione et ridurre in forma migliore la narratione di molte lettioni et hinni che non erano nel primo, et render detto officio più conforme all'uso del Messale et Breviario Romano⁶⁷.

In materia di revisioni complessive, il dossier dei servi di Maria è senza dubbio il più interessante. Nel corso degli anni 1727-1729, quest'ordine moltiplica le suppli-
che per riorganizzare il suo santorale. Per due volte esso domanda l'approvazione delle modifiche apportate all'ufficio dei sette santi fondatori, che in seguito chiede di poter recitare una volta al mese⁶⁸; il culto di san Giovanni Evangelista, che i serviti riconoscono come patrono, è anch'esso sviluppato attraverso un ufficio particolare che i religiosi intendono recitare dopo ciascuno dei Quattro Tempi⁶⁹; l'onore reso a Pellegrino Laziosi da Forlì, uno dei santi più antichi dell'ordine, è parimenti accresciuto⁷⁰. Inoltre, i serviti fanno approvare un ufficio di tutti i santi del loro ordine e un altro dei santi di cui le loro chiese conservano le reliquie⁷¹. Infine, le già citate iniziative della famiglia Falconieri, esattamente contemporanee, contribuiscono a questa amplificazione del santorale servita, perché i suoi santi appartengono a tale ordine. Le ragioni di un tale frenetico desiderio di nuove e più solenni celebrazioni sono espresse esplicitamente in due delle suppli-
che avanzate dalle autorità dell'ordine a sostegno delle proprie istanze. La prima, che accompagna il dossier relativo all'incremento della solennità delle feste dei santi fondatori e di san Pellegrino spiega che gli uffici esistenti non sono sufficienti; i servi di Maria

⁶⁶ Queste riforme hanno come effetto un'edizione del *proprio*: *Proprium sanctorum canonicorum regularium S. Augustini ordinis S. Antonii magni*, Lugduni, domus S. Antonii Lugdunensis, 1661 (cfr. AMIET, *Missels et bréviaires...* cit., p. 438).

⁶⁷ D 15 febbraio 1659, 17 aprile 1660, 12 giugno 1660; *Petizione* conservata nel dossier.

⁶⁸ D 14 gennaio 1727, 3 marzo 1728, 25 gennaio 1729.

⁶⁹ D 3 ottobre 1727.

⁷⁰ D 3 marzo 1728. Roma rifiuta tuttavia l'estensione di questo ufficio alla Chiesa universale (D 23 luglio 1729).

⁷¹ Approvazione pontificia del 3 agosto 1728.

sospirano di poter recitare l'offitio proprio più elaborato, e con Inni proprii [...] con rito doppio di seconda classe coll'ottava, come si pratica in altre Religioni a riguardo di quei santi canonizzati dell'ordine medemo.

In altri termini, l'ordine auspica di avere feste del medesimo grado di quelle di cui godono le altre grandi famiglie religiose. Il secondo testo giustifica la domanda di uffici di santi e di reliquie con gli stessi argomenti, perché il generale ed il procuratore dichiarano di essere desiderosi,

ad'imitazione di molte Religioni, d'inserire nei medesimi [uffici propri] quello di tutti i Santi et Beati della loro Religione siccome quello delle Reliquie dei Santi che si venerano nelle lor Chiese, colle lor messe rispettive⁷².

Risulta chiaro, dunque, che la liturgia costituisce il terreno di una emulazione – e di una volontà di primeggiare – tra le famiglie religiose, ciascuna delle quali considera il proprio prestigio come direttamente proporzionale al numero di feste proprie celebrate con il rito più elevato. È senza dubbio alle stesse motivazioni che devono essere attribuiti gli sforzi fatti dagli ordini nel tentativo di moltiplicare le feste del proprio santo principale: i cavalieri del Santo Sepolcro celebrano nel corso dell'anno quattro diverse ricorrenze legate alla figura di sant'Agostino⁷³; anche i canonici di Sainte-Geneviève, in Francia, onorano in quattro occasioni la loro patrona⁷⁴. Quanto ai francescani, essi ottengono nel 1686 che la festa della Dedica-zione della basilica di Assisi benefici di un suo apposito ufficio di rito duplice⁷⁵.

4. I santi onorati dai nuovi uffici: i patronati tra pia concorrenza, processi identitari e strategie politiche

Le suppliche che non provengono dagli ordini religiosi corrispondono a culti strettamente legati a una chiesa, a una città o a un territorio più ampio, e i testi liturgici proposti a Roma per l'approvazione sono destinati ad essere recitati dal clero locale, della città o della diocesi, a seconda dei casi. Si potrebbe supporre che, a questa altezza cronologica, la lista dei santi che rispondono ai criteri definiti dalla

⁷² *Petizioni* allegate alle decisioni del 3 marzo e del 3 agosto 1728.

⁷³ D 1° ottobre 1661.

⁷⁴ I nuovi uffici (1621, 1665 e 1765) non sono sottoposti alla Congregazione dei Riti. La loro storia è ripercorsa da ROBERT AMIET, *Le culte liturgique de sainte Geneviève*, Paris, Ville de Paris, 1984.

⁷⁵ D 26 gennaio 1686.

Congregazione dei Riti per beneficiare di una festa propria, in ragione del loro patronato o della presenza delle loro reliquie, sia ormai fissata da molto tempo, insieme al grado liturgico delle corrispondenti celebrazioni, così da limitare la produzione di nuovi uffici alle sole riscritture. Ciò significherebbe, tuttavia, non tener conto del fatto che, tra Sei e Settecento, molte città e diocesi desiderano amplificare gli onori resi ai loro protettori, principali o secondari. Nel 1659, Teruel, in Spagna, propone un nuovo ufficio dedicato a santa Emerenziana, destinato a celebrare questa patrona sotto il rito duplice in tutta la diocesi⁷⁶. Tale motivazione di accrescimento della solennità figura espressamente nella richiesta presentata nel 1729 dalla città di Tuscania, dove la festa dei santi Secondiano, Veriano e Marceliano è celebrata «ex antiqua et immemorabili consuetudine»; dal momento che i tre santi sono ormai considerati i principali protettori della città, è necessario dare più risalto al loro culto e dunque attribuire loro un ufficio proprio⁷⁷. Nei dossier, traspare talvolta la volontà di moltiplicare i patronati; è spesso difficile, tuttavia, distinguere tra ampliamento del numero dei protettori e amplificazione della solennità di culti già esistenti, anche perché le richieste tentano spesso di celare sotto questa seconda finalità una strategia che attiene piuttosto alla prima, così da ottenere più facilmente una risposta favorevole da parte della Congregazione.

Le domande provengono di norma direttamente dal vescovo, come prevede il regolamento, ma nella maggioranza dei casi il capitolo cattedrale si associa alla sua iniziativa, per esempio ciò si verifica quando Lucca richiede un nuovo ufficio del suo santo vescovo Anselmo, oppure Orvieto vuole onorare più degnamente i santi Severo e Martirio, o ancora quando Valencia, in Spagna, effettua un analogo tentativo in favore di san Luigi, vescovo di Tolosa⁷⁸. Tra i patroni di un territorio, se i vescovi dei primi secoli occupano una posizione privilegiata, tra Sei e Settecento il più delle volte sembrano essere gli antichi martiri di cui si conservano sul posto le reliquie a beneficiare di un aumento del grado di solennità. Certi personaggi sono del resto, nel contempo, vescovi e martiri, come Publio, venerato a Malta⁷⁹, o Ermagora, ad Aquileia⁸⁰. I santi più recenti non sono tuttavia assenti dalle richieste, dal momento che l'obiettivo è quello di costituire un pantheon locale quanto più ampio possibile, ricorrendo a tutti i protettori collegati alla regione dalla propria vita o dalla presenza delle proprie spoglie mortali. Venezia, domandando nel 1678 una lezione propria per celebrare l'ufficio di san Gerardo, nato in

⁷⁶ D 29 marzo 1659.

⁷⁷ D 20 agosto 1729.

⁷⁸ D 23 settembre 1684, 20 marzo 1728 e 12 luglio 1727.

⁷⁹ D 9 agosto 1681.

⁸⁰ D 22 gennaio 1678. Il suo culto è associato a quello di san Fortunato, diacono martire.

città e morto in Pannonia, da dove il suo corpo fu ricondotto in patria nel XII secolo, testimonia bene di questa volontà di accumulo dei patronati⁸¹. *Mutatis mutandis*, allorché il borgo di Soriano nel Cimino, nella diocesi di Civita Castellana e Orte, richiede ufficio e messa propri per la festa di sant'Eutizio, il cui corpo è conservato «in ecclesia campestri dictae terrae», anch'esso pone in atto un'analoga logica di solennizzazione del culto dei santi legati al suo territorio⁸². Gli ampi cataloghi di santi «civici» che vanno così costituendosi hanno anche la funzione di manifestare quanto la città o la diocesi in questione abbia beneficiato durante tutta la propria storia di un'elezione divina e di contribuire all'affermazione di una identità locale. Il caso di Sorrento fornisce un buon esempio. Nel 1677, un nuovo ufficio ha già permesso di accrescere la solennità della festa del patrono della città episcopale, sant'Antonino, che nel IX secolo fu abate del monastero di S. Agripino; poi, nel 1728, è fatta richiesta di uffici con lezioni proprie per ciascuno dei santi vescovi cittadini Catello, Renato, Valerio, Atanasio e Baculo⁸³. Rossano, che eleva il grado della festa di san Nilo, originario della città e fondatore dell'abbazia di Grottaferrata nel X secolo, non intende tributare all'illustre concittadino onori inferiori a quelli riservatigli dai religiosi della comunità da lui istituita, e adotta dunque l'ufficio recitato a Grottaferrata⁸⁴. In altri termini, la città si riappropria mediante questo processo di uno dei propri figli, che fino a quel momento era in qualche modo sfuggito alla sua attenzione, tanto che lo celebrava meno solennemente rispetto ai monaci. Infine, evidentemente, il *pantheon* cittadino è sempre suscettibile di ulteriori ampliamenti grazie alle nuove beatificazioni, che aprono la possibilità di un culto locale, e alle canonizzazioni. La diocesi di Lima, per esempio, propone un ufficio del suo antico vescovo, Turibio de Mogrovejo, poco dopo la sua beatificazione, avvenuta nel 1679⁸⁵.

La dimensione identitaria di tali culti si rivela particolarmente nelle richieste di feste di traslazione di reliquie, che permettono alla città o alla chiesa che ne beneficia di commemorare la data della sua presa di possesso del corpo di un santo, ma anche di beneficiare di una specificità culturale, rendendo onore a questo santo in una data differente da quella in cui è ricordato dal calendario della Chiesa universale. Le feste della traslazione fanno dunque parte di quelli che il lessico della sociologia definisce «processi di distinzione». Un ufficio dei santi Giusto e Pastore è

⁸¹ D 20 dicembre 1678.

⁸² D 10 aprile 1728.

⁸³ D 16 gennaio 1677 e 24 gennaio 1728.

⁸⁴ D 20 novembre 1677.

⁸⁵ D 19 aprile 1681. Un altro ufficio è proposto dopo la sua canonizzazione, nel 1726 (D 18 giugno 1727).

concesso a tutte le chiese di Spagna poste sotto questo titolo, ma la città di Alcalá può festeggiarne anche la traslazione, che è celebrata dalla chiesa collegiale cittadina anche con l'ottava⁸⁶. Nel caso degli ordini religiosi, le feste di traslazione offrono un'occasione di celebrare in maniera singolare il culto dei propri santi principali, già festeggiati in altra data a livello universale, e non c'è dunque da stupirsi se all'interno di alcuni dei loro calendari liturgici le celebrazioni di questo tipo siano spesso abbastanza numerose; dopo la revisione operata nel 1682, quello dei minori osservanti ne conta ad esempio ben sette nel corso dell'anno⁸⁷. L'apertura delle catacombe romane favorì senza dubbio la circolazione dei corpi santi nello spazio della cattolicità a partire dalla fine del XVI secolo⁸⁸. Il moltiplicarsi delle feste di traslazione di reliquie tuttavia non si spiega soltanto con la volontà di commemorare un dono venuto da Roma, ma deve piuttosto iscriversi entro una più ampia strategia di accrescimento dell'onore reso ai santi legati al territorio locale, quali che siano le modalità e la data dell'acquisizione delle loro spoglie mortali. In taluni casi, la festa, per la quale viene fatta domanda, non intende neppure commemorare una traslazione in senso stretto: in occasione delle «elevazioni», il corpo è soltanto messo in una posizione di maggior prestigio nello stesso luogo in cui era già conservato. È il caso di san Claudio, conservato «senza lesione et incorrotto da mille e ventiotto anni in qua» presso l'abbazia di Saint-Eugende a Saint-Claude, in Franca-Contea; «essendosi per la longhezza del tempo logorata la cassa d'argento, et havendo li oratori con molto dispendio et elegante lavoro fattone lavorare una più ricca della prima», è stato effettuato un mutamento di reliquario – una traslazione «dalla cassa vecchia alla nuova» – che i custodi delle reliquie vorrebbero commemorare annualmente⁸⁹. Dal punto di vista liturgico, la festa della traslazione non beneficia sempre di un ufficio particolare; in questi casi, si ricorre all'ufficio composto per la festa del santo, come avviene per sant'Emidio, il cui nuovo ufficio deve servire per le due solennità annuali nella diocesi di Ascoli, di

⁸⁶ D 23 marzo 1602.

⁸⁷ D 13 giugno 1682.

⁸⁸ Alcuni elementi sulla circolazione delle reliquie dei santi delle catacombe si possono rinvenire in *Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révolutions*, sous la dir. de Philippe Boutry, Pierre Antoine Fabre et Dominique Julia, 2 voll, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009. Il Centre d'Anthropologie Religieuse Européenne (CARE) ha lanciato un'inchiesta seriale sul fenomeno, sotto la direzione di questi stessi studiosi. Le linee guida del progetto sono presentate in *La distribution des corps saints des catacombes à l'époque moderne: Rome et les nations?*, in corso di pubblicazione nei «Cahiers» del Centre de Recherches historiques (EHESS, Paris). Per uno studio circoscritto ad una parte del mondo cattolico, HANSJAKOB ACHERMAN, *Die Katakombenbeilagen und ihre Translationen in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz*, Stans, Verlag Historischer Verein Nidwalden, 1979.

⁸⁹ D 9 luglio 1678; *Petizione* allegata al dossier.

cui era stato vescovo⁹⁰. Al contrario, la cattedrale di Toledo ottiene, uno dopo l'altro, due uffici particolari per altrettante feste di traslazione. Il primo, che istituisce nel 1675 una festa delle reliquie della cattedrale, intende commemorare il 19 gennaio di ogni anno l'iniziativa presa dai sovrani e dall'arcivescovo di ricostituire il tesoro di reliquie e di disporlo in una cappella⁹¹. Il secondo, l'anno successivo, riguarda nello specifico sant'Ildefonso; le lezioni del suo secondo notturno danno conto delle vicissitudini del corpo del santo arcivescovo fino al suo ritorno a Toledo, nel 1674, e della concessione della festa della traslazione da parte di Clemente X⁹².

Nel caso di culti come quelli appena evocati per Toledo, è evidente che la posta in gioco legata all'ottenimento di nuovi uffici oltrepassi i limiti della sfera della religione civica, per entrare nel campo della politica degli Stati. Non è neppure raro, per altro, che le suppliche indirizzate alla Congregazione dei Riti provengano direttamente dai sovrani, che intendono in tal maniera promuovere nei territori sottoposti alla loro autorità culti in grado di rafforzare la coesione. La Repubblica di Genova, per fare un esempio, nel 1660 ottiene un ufficio per l'ottava della Decollazione di san Giovanni Battista, che sarà recitato nella città e nel suo *dominium*⁹³. Il re di Portogallo, da parte sua, fa approvare per i suoi Stati un ufficio delle beate regine Sancia e Teresa⁹⁴, mentre i duchi di Savoia, dopo aver a lungo battagliato per ottenere un riconoscimento ufficiale del culto del loro quattrocentesco predecessore Amedeo, fanno sottoporre ai Riti il testo di un ufficio destinato ad essere recitato in tutti i territori che dipendono dalla loro autorità, così come alla chiesa nazionale di Roma⁹⁵. L'intervento dei sovrani può anche mirare ad ottenere l'estensione alla Chiesa universale del culto dei santi vissuti nei loro Stati, in modo da rendere nota in tutto il mondo cattolico l'eminenza delle loro virtù; sono così approvate lezioni proprie per la festa di santa Edvige, allorché il papa, nel 1682, accorda al re di Polonia la celebrazione del suo ufficio con il rito semiduplice in tutta la Chiesa; Giacomo II Stuart, non appena ascenso al trono, sollecita

⁹⁰ D 26 gennaio 1658.

⁹¹ D 30 marzo 1675. Il 19 gennaio corrisponde all'anniversario della traslazione del corpo di sant'Eugenio, operata nel 1674. Sul ritorno del corpo di questo santo a Toledo nel XVI secolo, JEAN-MARC DEPLUVREZ, *Les retours de saint Eugène et sainte Léocadie à Tolède en 1565 et 1587 (analyse de deux translations)*, in *Les signes de Dieu aux XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di G. Demerson et B. Dompnier, Clermont-Ferrand, PUBP, 1993, pp. 113-132.

⁹² D 27 giugno 1676 (l'ufficio è inserito nel registro dei decreti).

⁹³ D 11 settembre 1660. Questa celebrazione dell'ottava era stata autorizzata da un indulto del 4 agosto 1657.

⁹⁴ D 12 luglio 1727.

⁹⁵ D 22 aprile 1684. La beatificazione di Amedeo aveva avuto luogo nel 1677.

una concessione analoga per san Patrizio, atto che deve senz'altro esser letto come una dimostrazione del suo impegno al servizio della causa cattolica⁹⁶. Quanto alle iniziative del re di Spagna presso la Congregazione, sono numerose e diversificate. Egli anzitutto vigila attentamente sulla promozione del culto dei nuovi santi e beati spagnoli, richiedendo uffici propri per i propri Stati, come avviene tanto per san Francesco Borgia, canonizzato nel 1671 e onorato con un ufficio doppio di seconda classe nell'insieme dei territori sottoposti alla corona spagnola, quanto per Pedro Regalado, la cui festa è celebrata a partire dal 1685 dai francescani osservanti e conventuali, ma anche nelle diocesi di Valencia, Osimo e Valladolid⁹⁷. Ma gli interventi dei Re Cattolici non si limitano al culto di santi dotati di una forte caratterizzazione in una prospettiva identitaria, perché legati dagli episodi della propria vita ai territori da loro dominati; essi utilizzano infatti le forme di solennizzazione del culto anche come mezzo di diffusione di orientamenti dottrinali o spirituali. All'interno di una simile strategia debbono essere intese ad esempio le richieste di un ufficio proprio per la festa della conversione di sant'Agostino e per quella dell'arcangelo Raffaele⁹⁸. In modo analogo, in un'altra realtà geografica, l'imperatrice sollecita l'approvazione di un ufficio doppio per lo Sposalizio della Vergine in tutti i domini ereditari degli Asburgo⁹⁹; la sua richiesta, che sostiene quella presentata dal procuratore generale dei carmelitani scalzi, testimonia dell'unità di intenti con la quale autorità politiche e religiose si sforzano di ottenere da Roma un riconoscimento ufficiale di certe devozioni mediante il loro inserimento nel culto liturgico.

5. Principi e modalità di composizione degli uffici

Scritti per culti investiti di funzioni multiple, i nuovi uffici sono composti da specialisti della liturgia, che procedono obbedendo ad un certo numero di regole, senza dubbio più esigenti nel corso dei decenni.

Nella maggior parte dei casi, non è possibile conoscere con precisione gli autori degli uffici sottoposti alla Congregazione dei Riti, i cui *dossiers* non forniscono informazioni sull'argomento, se non eccezionalmente. Alcune indicazioni possono ciononostante essere raggranellate qua e là. Per la riscrittura degli uffici dei santi antichi, è possibile fare appello agli specialisti dell'agiografia diocesana, come ben

⁹⁶ D 24 novembre 1685.

⁹⁷ D 17 giugno 1684 e 10 febbraio 1685.

⁹⁸ D 22 maggio 1683 e 3 luglio 1728.

⁹⁹ D 22 gennaio 1678.

dimostra il caso di Piacenza, dove il vescovo Claudio Rangoni affida questo compito a Pietro Maria Campi, che proprio a Roma in quel periodo lavorava ad una raccolta di vite dei santi di Piacenza¹⁰⁰. Per quanto concerne la redazione degli uffici dei santi recentemente canonizzati, essa è talvolta affidata a personalità di rilievo, come il cardinal Bona, che scrive quello di santa Rosa da Lima¹⁰¹. È da rilevare, inoltre, che in taluni casi i documenti menzionano il nome di religiosi incaricati di aggiornare il breviario del proprio ordine. Gli archivi della Congregazione permettono ad esempio di sapere che i gesuiti della provincia di Francia affidarono al padre Jouvancy la redazione del nuovo ufficio che avrebbero recitato per la festa di san Remigio¹⁰². Per andare oltre queste rare indicazioni puntuali, si può ipotizzare l'esistenza in tutta la cattolicità di un medesimo metodo di composizione degli uffici e basarsi dunque sulle indicazioni abbastanza numerose relative all'elaborazione dei nuovi libri liturgici delle diocesi francesi. Il vescovo che prende l'iniziativa di pubblicare questi ultimi affida il compito di predisporli ad ecclesiastici scelti accuratamente, dotati delle «lumières» e dei «talents» necessari, per riprendere le espressioni utilizzate dalla prefazione al breviario di Parigi del 1736¹⁰³. Molti sono canonici, scelti sicuramente in ragione della loro buona conoscenza degli usi locali, ma anche perché una riforma non può esser condotta a buon fine senza l'appoggio del capitolo della cattedrale. Tra i redattori, si rincontrano anche funzionari della curia vescovile¹⁰⁴ o professori del seminario diocesano. L'intervento di rappresentanti del clero regolare si registra, evidentemente, in occasione della riforma dei breviari monastici¹⁰⁵, ma anche su richiesta di Chiese lo-

¹⁰⁰ Il rimando è ai già citati lavori di Simon Ditchfield.

¹⁰¹ BAÜMER, *Histoire du bréviaire* cit., p. 315.

¹⁰² D 22 agosto 1711. I gesuiti si preoccupano di sapere se i secondi vesperi di questa festa debbano cedere il passo ai primi della festa dell'Angelo custode, celebrata il giorno successivo. Il padre Joseph Jouvancy, conosciuto soprattutto per il suo trattato pedagogico (*Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi*, Paris, 1692) in questo periodo risiedeva a Roma, dove lavorava alla continuazione della storia della Compagnia di Gesù.

¹⁰³ *Mandement de Monseigneur l'archevêque de Paris concernant le nouveau bréviaire*, Paris, [17 maggio 1736], p. 2. La precedente riforma, effettuata nel 1680, è presentata dettagliatamente in *Réponses aux remarques sur le nouveau bréviaire de Paris*, Paris, Gabriel Martin, 1680.

¹⁰⁴ Si veda ad esempio Abbé TABOURIER, *Un conflit liturgique au XVIII^e siècle. Opposition du clergé saïen à l'introduction d'une liturgie locale et gallicane. D'après les notes manuscrites de M. l'abbé Devaux*, Évreux, 1920, p. 7.

¹⁰⁵ La riforma del breviario di Cluny è presentata criticamente da JEAN-BAPTISTE THIERS, *Observations sur le nouveau bréviaire de Cluny*, Bruxelles, C. Plantin, 1702.

cali, come mostra il caso del benedettino dom Jacques Boyer all'inizio del XVIII secolo¹⁰⁶; più raramente, tra gli autori possono infine figurare curati eruditi¹⁰⁷.

Il lavoro è spesso effettuato da una *équipe* di redattori che si curano di consultare direttamente o di far esaminare testi a stampa e manoscritti conservati nelle biblioteche e che intrattengono corrispondenze erudite con studiosi francesi e stranieri¹⁰⁸. L'elaborazione dei breviari neogallicani, evidentemente, favorisce il costituirsi di reti erudite che coincidono talvolta con quelle dei bollandisti per l'agiografia e con quelle dei maurini per la storia. Per diversi decenni, la Francia conosce così un rilevante sviluppo delle scienze ecclesiastiche in un'atmosfera di intensi scambi tra studiosi, di cui dà testimonianza, per esempio, l'autore di una difesa del breviario di Parigi del 1680. Nella sua prefazione, quest'ultimo spiega che i membri della commissione incaricata dal vescovo di procedere alla riforma

hanno interpellato i massimi esperti di ogni ordine e condizione, tanto all'interno quanto al di fuori dei confini del regno, su ogni aspetto che potesse presentare difficoltà; che essi hanno consultato nelle principali biblioteche sia pubbliche sia private i manoscritti e le differenti edizioni a stampa da cui potessero ricevere i chiarimenti necessari; che essi hanno scritto a numerose Chiese del regno e non, come Milano, Mets, Sens, Rouen, Anversa, Senlis, e diverse volte anche a Roma, all'erudito cardinal Bona, che ha sempre fatto loro l'onore di rispondere alle lettere ricevute. Ed essi, inoltre, hanno fatto fare anche numerosi viaggi per avere lumi su questioni in merito alle quali desideravano acquisire conoscenze più specifiche¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Si veda il *Journal de voyage de Dom Jacques Boyer* [...], pubblicato e annotato da Antoine Vernière, Clermont-Ferrand, Thibaud, 1886. Egli spiega per esempio di aver composto nel 1711 un quaderno di uffici per il giubileo della cattedrale di Le Puy, in collaborazione con un sacerdote della diocesi da lui incaricato di «noter les antiennes» [«annotare le antifone»] (p. 146). Egli elabora anche un ufficio di san Vosy, onorato a Le Puy (p. 178), e un altro di san Til, per un monastero femminile (p. 245).

¹⁰⁷ Eccezionale risulta infine la partecipazione di laici, come quella del carpentiere Jean Puissot, che a Reims, all'inizio del Settecento, collabora alla revisione dell'antifonario della sua parrocchia, in ragione delle sue competenze musicali (*Journalier de Jean Puissot, maître-charpentier à Reims (1568-1626)*. Présentation, édition et notes par Stefano Simiz et Jérôme Buridant, Lille, Septentrion, 2008, p. 156).

¹⁰⁸ Per un esempio di *équipe* diocesana impegnata nel rimaneggiamento del *proprium* dei santi riunendo competenze multiple (patristica, archeologia, storia regionale) si veda NICOLAS RISSO, *Les saints limousins dans le bréviaire de Limoges de 1783. liturgie, histoire et méthode: l'œuvre de Mgr du Plessis d'Argentré*, Paris, EPHE, 2007, tesi di laurea, dattil.

¹⁰⁹ «ont consulté les plus habiles gens de toute sorte d'ordres et de conditions, tant dehors que dedans le royaume, sur tout ce qui pouvait faire difficulté; qu'ils ont feuilleté dans les principales bibliothèques, tant publiques que particulières, les manuscrits et les différentes éditions dont ils pouvoient recevoir les éclaircissemens nécessaires; qu'ils ont écrit à plusieurs Églises dedans et

All'interno di questa «repubblica liturgista» alcune personalità si segnalano per aver partecipato alla riforma dei libri di diverse diocesi o per aver pubblicato opere importanti in cui davano conto dei risultati delle loro ricerche. Senza pretendere di essere esaustivi, è possibile citare i membri più rilevanti e più attivi di queste cerchie erudite, nella cui opera la ricerca intellettuale delle tradizioni antiche si unisce ad una volontà pratica di emendazione dei libri liturgici: il canonico parigino Claude Chastelain, il benedettino Claude de Vert, il canonico di Avallon Lazare Bocquillot, l'oratoriano Pierre Le Brun o ancora gli abati Jean Grandcolas e Jean Lebeuf¹¹⁰.

Queste riforme, come testimoniano i numerosi dibattiti che esse suscitano, sviluppano a partire dalla seconda metà del Seicento un interesse, o addirittura un entusiasmo, per le questioni liturgiche negli ambienti ecclesiastici, ben al di là dei soli protagonisti delle revisioni dei breviari e dei messali¹¹¹. Il fenomeno è evidente in Francia, ma se ne trova talvolta traccia anche nell'archivio della Congregazione dei Riti, alla quale perviene una eco delle controversie in corso. Vi si trova per esempio un curioso dossier del 1659 in cui un prete francese, forse residente a Roma, sottopone alcune osservazioni critiche relative a determinati passaggi di due uffici liturgici¹¹². L'ecclesiastico osserva anzitutto che l'antifona di san Dionigi in uso presso la chiesa di S. Luigi dei Francesi di Roma comporta la parola «fides» al posto di «merces»; il testo *O beate Dionysi magna est fides tua* dell'antifona romana gli sembra teologicamente inaccettabile poiché gli eletti vivono nell'esercizio della carità ma non delle altre virtù teologali. La seconda difficoltà esposta dal sacerdote riguarda il *secretum* della messa di Pasqua, di cui dimostra diverse alterazioni che, introdotte con il tempo, esigono di essere corrette, come la sostituzione della parola «populus» a «plebs». Senza entrare nel dettaglio delle ar-

dehors le royaume, comme à Milan, Mets, Sens, Rouen, Anvers, Senlis, et mesme plusieurs fois à Rome au savant cardinal Bona, qui leur a toujours fait l'honneur de répondre à leurs lettres. Et ils ont mesme fait faire plusieurs voyages pour avoir des lumières des choses dont ils souhaitoient prendre une connoissance plus particulière» (*Réponses aux remarques* [...] cit., p. 5).

¹¹⁰ I lavori di Xavier Bisaro forniscono una messa a punto assai ricca di informazioni sui diversi attori delle riforme liturgiche. Si veda in particolare *L'œuvre liturgique et musicologique* cit., pp. 180 e sgg. Si consulti tuttavia anche BRUNO NEVEU, *La vie érudite à Paris à la fin du XVIIe siècle d'après les papiers du P. Léonard de Sainte-Catherine*, in *Érudition et religion aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 25-92.

¹¹¹ Si veda ad esempio *Érudition bibliographique au XVIIIe siècle. Jean Lebeuf et les Bollandistes. Correspondance*. Présentation, édition et commentaire par Bernard Joassart, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2003.

¹¹² D 22 novembre 1659, pubblicato in GARDELLINI, II, p. 121, n° 1860. Nella serie U, al *memoriale* è allegato il foglio stampato a Parigi in cui è riportato il decreto.

gomentazioni del richiedente e delle risposte che gli sono date, è significativo soprattutto il fatto che proprio dalla Francia venga una tale discussione allo stesso tempo teologica, storica e filologica, a testimonianza di una sensibilità già forte a questa data per la qualità dei testi liturgici, almeno in certi ecclesiastici. Questo sentimento è rinforzato dalla presenza nel medesimo dossier di un manifesto stampato a Parigi, relativo al *secretum* di Pasqua, altro indice dell'esistenza di un dibattito tra gli eruditi francesi.

Per gli uffici dei santi, una delle questioni più delicate è quella delle fonti da cui dovevano esser tratte le lezioni. Gavanti fornisce alcune norme in materia, ricordando che la tradizione più antica ricorre per lo più agli scritti dei Padri – specie Cipriano, Ambrogio, Agostino, Girolamo – e alle compilazioni di Paolo Diacono e Usuardo. Per altro, egli ritiene che i lavori di Bellarmino e di Baronio¹¹³ abbiano permesso una revisione generale del *corpus* delle fonti e l'eliminazione delle lezioni «*quae jure merito revocari poterant in dubium*». Egli non esclude infine l'uso di altri testi, a condizione che essi siano sottoposti all'approvazione della Congregazione dei Riti¹¹⁴. Nella pratica, la preparazione delle lezioni dei nuovi santi non presenta in realtà troppe difficoltà, poiché i testi utili possono essere trovati in una vita narrata in un'opera stampata, oppure nella stessa bolla di canonizzazione. Proprio a questi due tipi di fonti fa ricorso, per fare un esempio, l'ufficio della festa della Transverberazione di santa Teresa, proposto dai carmelitani scalzi nel 1728¹¹⁵.

Per i santi più illustri dei primi secoli, il *corpus* evocato da Gavanti offre la materia essenziale per le lezioni. Si trova pertanto menzionato san Girolamo per il nuovo ufficio di san Paolo eremita, sant'Atanasio per quello di sant'Antonio, sant'Isidoro di Siviglia per il Battista¹¹⁶. La fonte più frequentemente utilizzata per questa categoria di santi restano tuttavia i *Dialogi* di Gregorio Magno, menzionati a più riprese, per san Severo come per sant'Eutichio o per santa Scolastica¹¹⁷. La composizione di uffici relativi a feste particolari di questi santi universali suppone

¹¹³ I due cardinali furono per altro membri della Congregazione dei Riti, essendo il Bellarmino succeduto al Baronio. In questo quadro, l'uno e l'altro parteciparono ad alcune revisioni degli uffici.

¹¹⁴ GAVANTI, *Thesaurus sacrorum rituum* [...] cit., *Comm. in Rubr. Breviarii*, Sect.V, Cap. XII, n° 16.

¹¹⁵ D 17 marzo 1728.

¹¹⁶ L'accesso diretto agli autori più antichi resta talvolta difficile, ciò spiega il proliferare delle citazioni indirette. L'ufficio dell'ottava di san Giovanni Battista proposto dall'arcivescovo di Genova cita così Pietro Crisologo sulla base di Simeone Metafraste, autore del X secolo (D 11 settembre 1660).

¹¹⁷ Per una presentazione delle grandi raccolte utilizzate per gli uffici, si veda Dom JACQUES DUBOIS - JEAN-LOUP LEMAITRE, *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, Cerf, 2007.

ricerche documentarie più approfondite. Per le feste di traslazione di reliquie, per esempio, bisogna ricorrere alle cronache medioevali che rendono conto dello spostamento del corpo santo, come accade per gli antonini, che traggono delle lezioni «ex historia anconitana»¹¹⁸. I lavori del Baronio, che fanno conoscere alcune fonti antiche o conferiscono loro un'autorità indiscutibile, ovviamente rappresentano per gli autori di uffici una vera miniera di informazioni; l'ordine del Santo Sepolcro, che festeggia la traslazione di sant'Agostino, può così far ricorso agli *Annales* per estrapolarne alcuni passaggi di una relazione scritta da Oldrado, arcivescovo di Milano, su richiesta di Carlo Magno¹¹⁹. Allorché si tratta di comporre uffici per feste legate a devozioni inedite, come quella del Transito di san Giuseppe, non si può far altro che raggranellare informazioni da raccolte di diversa tipologia, dai testi dei commentatori delle Scritture o dagli agiografi medioevali. Nel caso evocato, le lezioni del secondo notturno sono precedute da un eloquente elenco delle fonti utilizzate: «*Vita Sancti Joseph ex Evangelio et ex variis sanctis et authoribus collecta tam antiquis quam modernis, maxime ex Thesauro concionatorum tom. 2 et Epicop. Equilin. L.2*». Per questo medesimo ufficio, sono citate la *Josephina*, opera in versi di Jean Gerson, o la raccolta del francescano Didacus Aranha de Passione, *Flores precum sacrae societatis Jesu, Mariae, Joseph ex sacra scriptura et sanctis patribus collecti*¹²⁰. Nel caso dell'ufficio che la diocesi di Firenze propone nel 1685 per la festa del Rosario, la rievocazione dell'istituzione di questa devozione da parte di san Domenico, avvenuta su richiesta della Vergine nel corso della crociata contro gli Albighesi, si fonda su una «*Historia ordinis Praedicatorum*» un passaggio della quale è inserito nella quarta lezione¹²¹. Con questi esempi, com'è evidente, siamo ben lontani dalla gamma di fonti consigliata da Gavanti.

Per quanto concerne i santi antichi tributari di un culto più limitato sul piano geografico, gli uffici sottoposti alla Congregazione dei Riti riprendono talvolta testi appartenenti all'antico *Proprium* delle chiese interessate. In alcuni casi, si tratta di ripristinare, anche esplicitamente, uffici abbandonati in occasione dell'adozione

¹¹⁸ D 15 febbraio 1659, 17 aprile 1660, 12 giugno 1660.

¹¹⁹ D 1 ottobre 1661, ufficio allegato al decreto, in cui si può leggere: «Ex epistola Oldradi Episc. Mediolani ad Carolum Magnum. Habetur apud Baronium anno 736». Sulle fonti relative a questa traslazione, cfr. M. POUJOLAT, *Histoire de saint Augustin*, 6e éd., Tours, Mame, 1866, pp. 377-378.

¹²⁰ D 9 agosto 1653. Il *Thesaurus concionatorum* qui citato è senza dubbio l'opera del domenicano Tomás de Trujillo, pubblicata per la prima volta negli anni Ottanta del '500. Il vescovo d'Equilio (Jesolo) è Pietro Natali (Petrus de Natalibus), morto al principio del secolo XV e autore di un *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*, pubblicato per la prima volta nel 1493.

¹²¹ D 10 febbraio 1685.

del Breviario romano, come dimostra l'esempio di Tarragona, da dove nel 1727 il vescovo e il capitolo cattedrale si rivolgono al papa

quatenus reintegrationem, seu concessionem, lectionum et orationis propriarum sanctorum martyrum Fructuosi episcopi, Augurii et Eulogii diaconorum, quae ante reformationem jussu S. Pii V editam in antiquo illius Ecclesiae breviario legebantur¹²².

Permettendo il «riciclaggio» di testi già disponibili, questo metodo di elaborazione di «nuovi» uffici, rappresenta allo stesso tempo un rischio – valorizzando le eredità liturgiche locali che non sono necessariamente apprezzate a Roma – e un vantaggio, perché l'antichità dei testi e il loro uso liturgico tradizionale possono al contrario concedere loro una autorevolezza particolare. È questo, ad esempio, l'aspetto messo in rilievo dal vescovo di Vaison quando domanda nel 1657 l'approvazione di un ufficio di san Quindio, suo lontano predecessore, «quod ab immemoriali tempore recitari mos fuit in ejus ecclesia»¹²³. Anche se la Congregazione sa dar prova di tolleranza verso questi nuovi uffici, bisogna in ogni caso sottoporli alla sua approvazione per farne confermare la legittimità. Il ricorso, talvolta registrato, a prestiti da breviari di riferimento come quello della basilica di S. Giovanni in Laterano, risponde anche alla preoccupazione di proporre testi indiscutibili; i vallombrosani o i francescani conventuali procedono in tale maniera per diverse feste¹²⁴. Il meccanismo è analogo quando gli uffici sottoposti ai Riti sono posti sotto l'autorità di liturgie antiche, il cui solo nome pare offrire le auspicate garanzie: nel caso di san Calogero, l'ufficio di cui è richiesta l'approvazione per tutta la Sicilia nel 1598 è presentato come interamente contenuto «in breviario et missali gallicano»¹²⁵. Quando i breviari anticamente in uso non hanno una legittimità sufficiente o non se ne trova uno che contenga le lezioni ricercate, è necessario comporre a partire dai manoscritti delle biblioteche. Per l'ufficio della beata

¹²² D 15 febbraio 1727.

¹²³ D 3 gennaio 1657. È difficile seguire in maniera dettagliata la storia dell'approvazione di questo ufficio, ma sembrerebbe che la Congregazione abbia espresso delle riserve al riguardo. Una nuova domanda è in effetti presentata il 28 dicembre 1665; alcune lezioni sono poi sottoposte ad esame il 28 gennaio 1668, mentre un testo dell'ufficio di san Quindio è approvato soltanto il 9 giugno 1668.

¹²⁴ D 3 aprile 1677 e 23 marzo 1686. La formulazione del primo di questi due decreti mostra che questo riferimento all'ufficio del Laterano rappresenta una garanzia per la Congregazione dei Riti: «[Congregatio] benigne annuit ut deinceps superscriptae lectiones, ut jacent, alias pro Sacrosancta Basilica Lateranensi de Urbe approbatas, a Religiosis praedictae Congregationis Vallisumbrosanae [...] recitari possint» (si tratta di un ufficio di santa Prassede).

¹²⁵ D 10 febbraio 1598.

Margherita da Tifernate, il priore dei domenicani di Città di Castello presenta «tres lectiones, ex vetustissimo libro vitae ejusdem beatae Margaritae, qui in conventu beatae Mariae super Minervam conservatur, extractas»¹²⁶. Tuttavia un tale metodo non garantisce il successo dell'operazione, perché l'antichità di un testo non è sufficiente per conferirgli la legittimità richiesta per un uso liturgico; in questa prospettiva, i breviari antichi, che avevano beneficiato dell'approvazione di un vescovo in occasione della loro promulgazione, sembrano a lungo preferibili¹²⁷.

6. Le lezioni tra esigenze di edificazione e veridicità storica

Per la redazione delle lezioni del santorale, la situazione si modifica radicalmente a partire dalla pubblicazione delle grandi collezioni agiografiche di Sei e Settecento. Questi immensi giacimenti di testi permettono ben presto a tutti coloro che si impegnano nel comporre nuovi uffici per i santi antichi di evitare laboriose e incerte ricerche di manoscritti nelle biblioteche. Gli *Acta sanctorum*, certo, ma anche le raccolte di Ruinart o di Martène e Durand¹²⁸, ampliano notevolmente l'offerta di materiali rispetto alle opere fino ad allora disponibili, a partire dagli *Annales* del Baronio. La comodità offerta da questo *corpus* di fonti ai redattori di uffici si legge in un passaggio del *Journal* del benedettino Jacques Boyer, in cui egli scrive:

Ho inviato a D. Claude Chaussendier alcune lezioni che ho raccolto, su sua richiesta, per la festa di san Saturnino, patrono della parrocchia di St-Maixent, e per la festa di san Sinfioriano di Autun. Non c'è pressoché nulla di mio; mi sono servito, più che ho potuto, degli atti dei martiri di D. T. Ruinart¹²⁹.

Bisogna tuttavia avere a disposizione questi grandi strumenti di lavoro, il che non è sempre semplice, specie nelle piccole città di provincia. Negli anni Trenta del Settecento per esempio, allorché a Limoges si procede alla revisione del bre-

¹²⁶ D 28 novembre 1609. Queste lezioni sono tra quelle affidate per la revisione al Bellarmino.

¹²⁷ DITCHFIELD, *Liturgy, Sanctity and History* [...] cit., pp. 104-105.

¹²⁸ THIERRY RUINART, *Acta primorum martyrum sincera et selecta*, Paris, 1689; EDMOND MARTÈNE - URSIN DURAND, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, 1717, 5 vol.

¹²⁹ «J'envoyai à D. Claude Chaussendier des leçons que j'ai brochées, à sa demande, pour la fête de St Saturnin, patron de la paroisse de St-Maixent, et pour la fête de St Symphorien d'Autun. Il n'y a presque rien du mien; je me suis servi, autant que j'ai pu, des termes des actes des martyrs de D. T. Ruinart» (*Journal de voyage de Dom Jacques Boyer* [...] cit., p. 342).

viario, i redattori scelti dal vescovo non possono ricorrere a queste collezioni, assenti nelle biblioteche locali¹³⁰.

Le nuove raccolte agiografiche degli ultimi decenni del XVII secolo si distinguono dai precedenti non solo per la loro ampiezza, ma anche per l'approccio più critico alle leggende antiche, in parte ruscate quando prive dei necessari fondamenti storici. Una tale esigenza di verità dei fatti, al contrario, non sembra trasparire nelle decisioni della Congregazione dei Riti, che non va praticamente oltre il rigetto dei testi antichi segnati da un carattere «absurdus», da intendersi soprattutto come «sconveniente». La norma di ammissibilità dei testi da parte di Roma è esplicitamente esposta da Gavanti, che – giova ricordarlo – fu a lungo consultore dei Riti. Pur riconoscendo il carattere estremamente delicato della questione («qua in re per difficili»), l'erudito liturgista si trincerava dietro le revisioni operate da Baronio e Bellarmino, che hanno scartato quel che doveva esserlo, limitando i cambiamenti, perché in questa materia è sempre preferibile la stabilità. Quando i testi impiegati per una lezione sono oggetto di dibattito, spiega, li si potrà conservare qualora vi sia il parere favorevole di un autore di rilievo, in grado di conferire loro con la propria autorevolezza una probabilità di veridicità, anche se molti altri autori esprimono su di essi una valutazione divergente¹³¹. Nel Settecento, a dispetto dei progressi della critica storica, le norme già in uso non sono rimesse in discussione¹³². Nei suoi commenti liturgici, Cavalieri testimonia certamente delle difficoltà poste dalle lezioni prive della necessaria veridicità storica, o semplicemente di un adeguato livello di qualità stilistica; ma accetta in definitiva che esse siano mantenute nei luoghi in cui il loro uso è ormai entrato nella tradizione, giudicando che un nuovo esame si imponga soltanto nel caso di una estensione dei relativi uffici ad aree geografiche più ampie, in modo particolare se a beneficio della Chiesa universale¹³³. La ricerca della storicità dei fatti narrati non pare dunque, francamente, costituire il cuore delle condizioni imposte dalla Congregazione dei Riti

¹³⁰ RISSO, *Les saints limousins dans le bréviaire*[...] cit., p.75.

¹³¹ GAVANTI, *Thesaurus sacrorum rituum* [...] cit., *Comm. in Rubr. Breviarii*, Sect. V, Cap. XII, n°16 («quae controversa erant, alicujus tamen gravis Auctoris testimonio suffulta aliquam haberent probabilitatem, retenta sunt eo modo quo erant, cum falsitatis argui non possint; quamvis fortasse altera sententia sit a pluribus recepta»).

¹³² È sintomatico che Gaetano Maria Merati, che ripubblica nel Settecento l'opera del Gavanti, aggiungendo ad ogni capitolo delle *Novae observationes et additiones ad Gavanti commentarium*, non apporti su questo punto alcun elemento di novità.

¹³³ GIOVANNI MICHELE CAVALIERI, *Opera omnia liturgica, seu Commentaria in authentica Sacrae Rituum Congregationis decreta* [...], Venezia, 1758, 5 vol., Cap. XLIII, col.230.

per l'approvazione degli uffici; sono piuttosto i criteri di «dignità», «gravità» e «santità» del culto ad avere un'importanza decisiva¹³⁴.

Tuttavia, puntualmente, non mancano esempi di una vera esigenza di autenticità degli episodi narrati nelle lezioni. Ne offre testimonianza, per esempio, in maniera particolarmente precoce, la lettera che il vescovo di Cavaillon inserisce all'inizio della sua pubblicazione di un nuovo ufficio di san Verano, suo antico predecessore. Il prelado spiega che il testo di questo ufficio gli era apparso inadeguato («obsoloverat») nel momento in cui aveva deciso di conformare il proprio breviario a quello romano¹³⁵. Le lezioni del secondo notturno erano state quindi oggetto di un esame particolarmente attento: «antiquum etiam officium sancti hujus episcopi a mendis expurgatur ad alendam populi devotionem restitui [...], praecipue in lectionibus secundi nocturni ex antiqua historia desumptis». L'aspetto più interessante, tuttavia, è contenuto nel prosieguo del testo, perché il vescovo spiega che a proposito del santo esistevano non pochi interrogativi assai difficili da sciogliere in ragione dei tanti secoli trascorsi dall'epoca della sua vita. In particolare, era essenziale dimostrare con sicurezza che il santo avesse effettivamente occupato la sede episcopale di Cavaillon, perché i testi sembravano divergere su questo punto: Pietro de Natali, così come alcuni vecchi breviari di Avignone e di Apt, lo presenta come vescovo *Gavallitanus*, Gregorio di Tours come *Cavallicensis*, Baronio come *Gaballitanus*, *Cabilonensis* o *Cavillicensis*. A tal fine, si era dunque proceduto alla consultazione dei maggiori esperti in materia («gravissimi et doctissimi viri») e all'esplorazione delle biblioteche più ricche¹³⁶. L'ipotesi che Verano fosse stato vescovo di Chalon era stata finalmente scartata in modo definitivo, dopo alcune verifiche effettuate sul posto:

Cum a religiosis viris ejusdem patriae Cabilonensis testatum nobis fuerit, inter illius Ecclesiae sanctos episcopos neminem reperiri nomine Veranum, neque in tabulis episcoporum Cabilonensium, nec in indice typographico in fine Martyrologii adjec-

¹³⁴ Questi sono i termini impiegati dal Cavaliere all'inizio del suo capitolo sull'approvazione degli uffici, a partire da una lettera di san Bernardo: «Haec utique designant dignitatem, gravitatem et sanctitatem eorum, quorum lectio in divino officio permitti potest» (CAVALIERI, *Opera omnia liturgica* [...] cit., col. 227).

¹³⁵ *Officium Sancti Verani confessoris pontificis, cathedralis Ecclesiae Cabellionensis episcopi et patroni. Recitandum die XIII novembris, ac per ejus octavam sub duplici ritu primae classis, ab Octavio ejusdem Ecclesiae episcopo recognitum*, Avignon, J. Bramereau, 1620. Un esemplare di quest'opera è conservato a Roma, ASRC, U, 8973.

¹³⁶ «Perquisitis insignioribus bibliothecis, praesertim ea quae Lutetiae celebris ac mirifica est in monasterio Sancti Victoris copiosissime referta codicibus manuscriptis antiquissimis, unde historia sancti Verani trasumpta nobis transmissa est».

to, in quo recensentur Sancti illius Ecclesiae; cessat poenitus orta difficultas ex nomine Cabilonensi. Prout etiam tollitur dubium insurgens ex nomine Gaballistano.

Infine, i numerosi indizi di culto nella regione di Cavaillon – tra cui la presenza del santo in diversi uffici, l'esistenza di luoghi di culto a lui dedicati e la memoria tradizionale dei miracoli da lui compiuti – erano riusciti a vincere qualunque incertezza e avevano confermato che Verano era davvero stato vescovo di quella città. La trattazione prosegue poi sull'epoca in cui il santo era vissuto e sul luogo della sua nascita, ma la maniera in cui era stata condotta l'inchiesta concernente la sede episcopale da lui occupata è sufficiente a dare l'idea dell'interesse che poteva manifestarsi fin dall'inizio del Seicento intorno ad una sistematica indagine agiologica, per lo meno quando l'oggetto di discussione corrispondeva ad un elemento identitario fondamentale.

Questo tipo di iniziative diviene frequente in Francia alla fine del XVII secolo, nel più generale contesto della preparazione dei breviari neogallicani. Questi ultimi, oltre a fare largo uso dei testi delle Scritture e dei Padri per l'insieme degli uffici, danno prova anche di una certa diffidenza nei confronti delle leggende apocriefe. La piccola opera che prende le difese del breviario di Parigi nel 1680 costituisce una testimonianza eloquente dello spirito con cui il santorale era stato allora riesaminato. L'autore spiega che bisognava rimuovere

la storia di san Regolo; il rapporto di fratellanza e le relazioni intercorrenti tra san Medardo e san Gildardo [...]; [...] l'arrivo di san Lazzaro in Francia, che non è fondato su nessuna autorità; [...] la parentela di san Marziale con san Pietro; [...] e molte altre cose di tal natura, che non avevano alcun fondamento certo nell'antichità¹³⁷.

Allo stesso modo, gli uffici di santa Clotilde, di san Teobaldo e di sant'Urbano sono profondamente rivisti, mentre l'arrivo di santa Marta a Marsiglia è cassato¹³⁸. Pierre Batiffol rileva che più di quaranta leggende di santi furono eliminate in occasione di questa riforma, con un approccio sostenuto da una «ricerca esigente della verità scientifica»¹³⁹. Qualche decennio più tardi, nella prefazione al nuovo santorale della sua diocesi, il vescovo di Agen esprime preoccupazioni ana-

¹³⁷ «L'histoire de saint Rieule; la fraternité et la liaison de saint Médard et de saint Gildard [...]; l'arrivée de saint Lazare en France, qui n'est appuyée d'aucune autorité; [...] la parenté de saint Martial avec saint Pierre; [...] et plusieurs autres choses de cette nature, qui n'avoient aucun fondement certain dans l'Antiquité».

¹³⁸ *Réponses aux remarques* [...] cit., pp. 11, 101, 105, 109, 111.

¹³⁹ «quête exigeante de la vérité scientifique» (BATIFFOL, *Histoire du bréviaire* [...] cit., p. 269). Si veda anche NEVEU, *La vie érudite à Paris* [...] cit., pp. 60 e 71.

loghe, allorché afferma: «Noi abbiamo avuto cura soprattutto del fatto che nelle leggende dei santi non fossero inseriti fatti apocrifi»¹⁴⁰. Le esigenze dei liturgisti francesi si trovano allora in perfetta sintonia con i lavori di quegli eruditi sempre più critici nei confronti dei testi ereditati dalla tradizione medioevale. La via aperta dai bollandisti è in effetti ripresa in questo periodo da uomini come Adrien Baillet o Jean de Launoy, soprannominato «le denicheur des saints», lo stanatore dei santi.

Inoltre, per fedeltà alle fonti, i breviari neogallicani il più delle volte inseriscono i passaggi dei testi prescelti senza apportare modifiche, a differenza dei libri romani, che costruiscono in genere un racconto bio-agiografico a partire dall'insieme delle informazioni raccolte, senza sentirsi legati alla lettera dei testi utilizzati. Gli avversari dei nuovi uffici francesi, come Jean-Baptiste Thiers, rimproverano loro di non rendere adeguatamente conto della ricchezza della vita dei santi, che non può restringersi a qualche breve brano. Tuttavia, il principale motivo di opposizione corrisponde alla perdita di sostanza e di ricchezza cui conduce secondo loro la volontà di non far figurare nei nuovi uffici che i fatti indubitabilmente accertati. Thiers concorda senz'altro con la necessità di evitare il ricorso a certe raccolte agiografiche come la *Legenda aurea*, lo *Speculum exemplorum* o Simeone Metafraste, nei quali si trovano vite di santi «favolose [...], ridicole [...], impertinenti [...], apocrife»¹⁴¹. Egli tuttavia, di fronte alle tendenze ipercritiche, difende il ricorso a racconti agiografici improntati alla «sincérité», un'operazione che può condurre a conservare elementi che attengono alla sfera del meraviglioso. Rifacendosi al cardinale Francisco de Quiñones, Thiers considera la recitazione del breviario un mezzo di istruzione del clero circa le Scritture e la storia della Chiesa, e di conseguenza uno strumento per la formazione dei fedeli¹⁴². Bisogna tuttavia sottolineare che i rimproveri di Thiers contro i nuovi uffici sono in parte esagerati. All'atto pratico, gli autori che li compongono non rifiutano di farne uno strumento pedagogico e transigono talvolta sul rigore critico, soprattutto quando si tratta dell'ufficio del patrono principale. È quel che pare suggerire il testo di apertura del volume che la parrocchia di Saint-Séverin di Parigi pubblica dopo aver proceduto alla revisione dell'ufficio del suo santo eponimo in seguito alla riforma del breviario diocesano del 1736: «le lezioni che si leggono durante l'ottava [...] vi ispirano progressivamente il desiderio delle virtù che hanno santificato il vostro illustre pa-

¹⁴⁰ «Nous avons surtout pris garde qu'on n'insérât point des faits apocryphes dans les légendes des saints» (*Officia sanctorum patronum [...] dioecesis Aginnensis*, Agen, 1726; citato in DUBOIS - LEMAÎTRE, *Sources et méthodes* [...] cit., pp. 91-92).

¹⁴¹ «fabuleuses [...], ridicules [...], impertinentes [...], apocryphes» (THIERS, *Observations sur le nouveau bréviaire de Cluny* [...] cit., p. 206).

¹⁴² *Ibid.*, p. 201.

trono e riconoscenza per le grazie che i vostri padri hanno ricevuto da Dio per mezzo del suo ministero»¹⁴³. Sensibili alle tradizioni delle Chiese locali, che intendono difendere, e anche alla virtù d'edificazione propria del culto, i liturgisti galliani preferiscono talvolta essi stessi le leggende tramandate dalla tradizione alle recenti scoperte della critica. Anche con loro, il libro liturgico non si trasforma mai in un libro di storia¹⁴⁴.

* * *

Il percorso attraverso i nuovi uffici appena proposto dimostra quanto, nei secoli che seguono il concilio di Trento, le modifiche dei libri e dei calendari liturgici, come dei breviari, siano incessanti. Si tratta talvolta, come nel caso francese, di riforme radicali che sono presentate come ritorni ad antiche tradizioni locali, rilette ed interpretate, tuttavia, dagli autori dei breviari neogallicani. Eccettuate queste nette rotture con i libri promulgati da Pio V, che avranno tanto successo da ispirare il progetto di riforma che Benedetto XIV non riesce a portare a termine, esistono in seno alla liturgia romana numerose modifiche del *corpus* dell'ufficio, e in particolar modo del santorale, che si traduce soprattutto in un incremento complessivo delle feste solennizzate. I nuovi testi approvati, che concernono spesso una Chiesa locale o un ordine religioso, testimoniano soprattutto di una diversificazione crescente dei santorali e di una incessante ricerca del particolarismo liturgico. Lo studio delle solennità e degli uffici ci informa dunque anzitutto sull'importanza del culto dei santi nell'affermazione delle identità locali o nazionali.

Gli archivi della Congregazione dei Riti, organo della Curia incaricato della regolamentazione e della regolazione del culto, costituiscono un osservatorio senza eguali per una ricerca sui nuovi uffici e, attraverso questi ultimi, su numerose questioni di storia religiosa e culturale. Sicuramente meritevole di molto più del solito disdegno che le è spesso riservato dalla storiografia sul cattolicesimo, la storia delle trasformazioni liturgiche apporta un contributo a due differenti cantieri di ricerca, entrambi evocati nelle pagine precedenti. Il primo è quello della storia delle

¹⁴³ «Les leçons qui se lisent pendant l'octave [...] vous inspirent tour à tour le désir des vertus qui ont sanctifié votre illustre patron, et la reconnaissance pour les bienfaits que vos pères ont reçus de Dieu par son ministère» (*Offices propres de l'église paroissiale et archipresbytérale de Saint-Séverin, dressés selon le nouveau bréviaire et le nouveau missel de Paris*, Paris, 1738, «Avertissement», senza numero di pagina).

¹⁴⁴ Per i complessi rapporti tra esercizio critico della ragione e pietà, il rimando è al bello studio di JEAN-MARIE LE GALL, *Le mythe de saint Denis entre Renaissance et Révolution*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

devozioni. L'approvazione di un nuovo ufficio per una di esse significa che quest'ultima ha conosciuto un successo sufficiente per essere inserita nel calendario delle feste liturgiche. Gli archivi dei Riti permettono non solo di datare il fenomeno, ma anche di identificare i promotori della devozione; ben al di là di questo, tuttavia, esse permettono di ricostruire con precisione il ritmo e le tappe progressive del percorso compiuto dal culto all'interno del mondo cattolico, attraverso le concessioni accordate alle diocesi o agli ordini religiosi, prima della sua eventuale iscrizione nel calendario delle feste universali. Sempre nel campo della pietà, le fonti della Congregazione aiutano a misurare quale sia stata l'importanza rispettiva dei diversi «oggetti» proposti alla devozione dei fedeli. È allora agevole constatare che l'epoca moderna promuove certamente il culto dei santi degli ultimi secoli, spesso sostenuti dagli ordini religiosi, ma che essa è anche fortemente impegnata nella riattivazione della venerazione nei confronti dei santi più antichi, in particolare dei primi secoli, si tratti di quelli romani, riesumati dalle catacombe, oppure, ben più spesso, di quelli locali. Il secondo cantiere di ricerca al quale lo studio dei culti, e in particolare dei nuovi uffici, può introdurci, concerne le complesse articolazioni tra erudizione e agiografia, o tra esigenze della verità storica e finalità edificanti nel processo di elaborazione dei testi liturgici, e soprattutto delle lezioni del secondo notturno. La distanza senza dubbio crescente rispetto agli elementi della sfera del meraviglioso presenti nelle grandi raccolte medioevali o negli antichi breviari manoscritti non si traduce mai in un abbandono totale della funzione di edificazione propria dell'ufficio. Gli archivi della Congregazione dei Riti, attraverso i loro resoconti su dibattiti apparentemente meramente tecnici, apportano così un ricco materiale documentario per una storia che si proponga di intrecciare pietà, politica e cultura.

Traduzione italiana di Alessandro Serra

DONATELLA MELINI

***Pace, meditazione, armonia:
l'iconografia musicale nell'allegoria
dell'arte barocca***

PACE, MEDITAZIONE, ARMONIA: L'ICONOGRAFIA MUSICALE NELL'ALLEGORIA DELL'ARTE BAROCCA

I diversi livelli di lettura presenti nelle opere d'arte di ambito barocco son certamente uno degli aspetti più intriganti dell'arte di questo periodo. Significati e simbolismi, volutamente inseriti dagli artisti stessi o suggeriti dai raffinati committenti, intrecciano senza dubbio un interessante colloquio, anche a distanza di secoli, tra l'opera e il suo spettatore. Simbolismi e significati a volte chiari e di immediata lettura, altre volte più ermetici e oscuri ma che condensano in questo parlare traslato e per immagini – individuabile nel tema principe dell'allegoria – tutto il fascino dell'arte barocca. «Concetto nascoso sotto velame di parole, che vagliono, letteralmente, cosa diversa» (Vocabolario degli Accademici della Crusca, 1612) l'allegoria è, insieme alla vertigine e allo stupore compositivo, l'elemento a mio avviso più significativo del Seicento soprattutto quando si combina a emblemi riconducibili alla sfera musicale. La presenza, infatti, di uno strumento musicale, di un foglio notato, di figure intente a suonare o a cantare non va letta solo per quel che apparentemente è ma anche per ciò che di più profondo e traslato (allegorico, per l'appunto) trasmette.

L'allegoria della Pace e della Guerra (fig. 1) di Luca Giordano, dipinta intorno al 1650 è, ad esempio un caso interessante. Soggetto ripreso da Rubens (fig. 2), Giordano impagina la vicenda dandogli un andamento orizzontale, da sinistra verso destra, eleggendo come punto mediano della composizione la mano perentoria della Pace. A sinistra, per noi che osserviamo, di questa figura (seminuda perché la pace non ha bisogno di orpelli per essere bella) il tempo sembra scorrere con un ritmo pausato e calmo mentre a destra il caos affrettato e sconnesso si incentra nei gesti scomposti dei personaggi: l'uomo riccamente armato (la guerra che spesso si veste di armature sontuose per attirare nel suo inganno) e la sua inevitabile compagna, la carestia, figura vestita solo di uno straccio e scarmigliata, che si batte disperata il viso con le mani. Interessante la decisione di Giordano di inserire, al posto del poco significativo tamburello che Rubens aveva usato a simboleggiare le leggiadre danze, un liuto. Dello strumento è possibile vedere solo il manico e la paletta ma questo basta per identificarlo: è suonato da una fanciulla dai capelli raccolti e ben acconciati (ben diversi, dunque, da quelli malmessi della carestia) che

siede ai piedi di una possente colonna (simbolo di fortezza); davanti a lei si vede un ramoscello d'ulivo e un putto che porge alla Pace un fascio di spighe di grano simbolo della prosperità conseguente ai tempi della tranquillità e del buon governo. Se, quasi sicuramente, la scelta del liuto è data per ovvia in quanto strumento principe del Seicento, una simbologia più puntuale può essere ricercata se inseriamo lo strumento nel contesto del significato generale di quest'opera di Giordano. Il liuto incarna l'armonia, l'armonia data dai precisi rapporti matematici che sostengono alla sua costruzione e degli accordi che su esso si possono eseguire. Ecco dunque, che in questa allegoria della vittoria della pace sul caos prodotto dalla guerra, il liuto partecipa pienamente con la sua voce e la sua presenza all'armonia e all'equilibrio delle cose e dunque alla prosperità.

Liuto come simbolo di armonia e concordia che del resto già aveva trovato esempi significativi nell'arte fiamminga coeva come si può vedere nel dipinto *Allegoria dell'Armonia e del Matrimonio* (fig. 3) di Theodor van Thulden datato 1652. La sontuosa dama suona qui un arciliuto a due caviglieri¹ mentre Imeneo è intento a metterle sul capo una corona di rose, simbolo di purezza, e ad offrirle una torcia accesa simbolo anch'essa sin dall'epoca antica, del focolare domestico e del matrimonio. Il significato dell'opera ci è raccontato dall'artista stesso che, nello zoccolo della parete sul quale si appoggia il piede sinistro della dama, scrive: «Quam bene concordis sona / in testudine chorda / Tam bene concordis in / Coniuge corda sonant / T. van Thulden fecit A°. 1652». Il realismo e l'esatta corrispondenza organologica tra lo strumento dipinto e lo strumento reale partecipa a quel gioco, tipico del barocco, di mescolare sapientemente il piano della realtà vera e oggettiva con quello del parlare figurato e per simboli traslati. E' il caso, ad esempio, della *Venere che suona l'arpa* (fig. 4) che Giovanni Lanfranco dipinse nel 1630 per Marco Marazzuoli conosciuto nella Roma di Urbano VIII Barberini come "Marco dell'arpa". Lo strumento inserito da Lanfranco è proprio la cosiddetta arpa Barberini² (fig. 5) famiglia protettrice e mecenate del Marazzuoli committente diretto, sembra, oltre che del quadro anche dello strumento stesso. Qui la donna incarna varie simbologie: è la raffigurazione della Musica (la *lady music* di ambito anglosassone), è Venere, è donna viva e reale (forse la figlia stessa di Marco, anch'ella arpista). Interessanti sono anche, a mio avviso, i tagli compositivi del quadro che infondono allo stesso un ritmo che, partendo dal piano sul quale si appoggiano i due putti intenti a leggere, va da sinistra a destra amplificandosi nei panneggi son-

¹ Volutamente non mi addentro nello spinoso e ancora molto dibattuto problema organologico sulla distinzione tra arciliuto, tiorba, chitarrone o liuto attiorbato in quanto non è significativo per questo specifico contributo; per questo preferisco usare qui il termine «generico» di arciliuto.

² Lo strumento è conservato presso il Museo degli Strumenti Musicali di Roma.

tuosi della tenda e nel drappo blu che copre le gambe dell'arpista quasi fosse una ricca e corposa onda sonora che riempie, al tocco delle corde, lo spazio. Ancora una musicista è la protagonista dell'*Allegoria della Musica*³ (fig. 6) che il lucchese Pietro Paolini dipinge negli stessi anni. Il senso forte di allegoria che sottende a questo dipinto è subito rilevabile sia dai personaggi presenti, animati e non, che dalla ambientazione della scena. Lo spazio nel quale è inserita la giovane figura che suona un arciliuto è diviso in tre fasce sovrapposte: in basso lo spazio del violino appoggiato su uno spartito, in mezzo il tavolo al quale è seduta la fanciulla, in alto il fondo della parete scura sulla quale si apre la finestra dalla quale si vede un edificio classico che richiama, nel tema, il busto di filosofo appoggiato sul tavolo sulla parte destra proprio sullo stesso asse dell'edificio. Il gioco della luce che rischiarla la stanza buia e fa emergere da essa la figura e le cose è molto accattivante e l'accortezza di coprire il tavolo con un drappo rosso vivo serve proprio ad attirare lì l'attenzione dell'osservatore; tutto lo spazio sembra fermo e anche il tempo sembra sospeso se non fosse per il dettaglio, quasi inosservato, delle pagine degli spartiti mosse dal vento che creano, invece, un movimento e danno, anche in questo caso, ritmo alla scena. Oltre ai due strumenti musicali che rendono plausibile l'identificazione di questo soggetto con una allegoria della musica è presente un altro elemento che sembra invece inserito apparentemente solo come semplice nota di colore: il pappagallo. L'animale, di dimensioni ragguardevoli, si appoggia sul bordo della ciotola che contiene il calamaio ed è oggetto dello sguardo, sorridente e di intesa, della donna. Emblema nell'antichità della lussuria il pappagallo è, invece, in ambito mariano simbolo della Vergine in quanto le sue penne non si bagnano mai e dunque come Maria è impermeabile ai desideri carnali; è poi, secondo tradizione, l'unico animale che sa dire "ave", richiamando l'annuncio dell'arcangelo Gabriele, ed è per questa sua capacità di 'parlare' emblema della favella (in Gabon, ad esempio, ancora oggi è il simbolo del linguaggio). Ecco dunque che il senso dell'allegoria sembra arricchirsi di significati più complessi che sottolineano con più forza il valore della musica come linguaggio e riflesso della musica divina (nel senso anche di

³ Il fatto che il titolo corrente sia «ragazza che suona la mandòra» (!) ci dà modo di aprire una piccola disquisizione sui titoli delle opere d'arte e sul valore (e il peso) che questi possono avere sulla lettura, sul significato e sull'interpretazione delle stesse. Tranne pochissimi esempi generalmente i titoli sono 'elementi' dati a posteriori per necessità inventariali (non solo di gallerie e musei ma anche in ambito notarile nelle vicende legate ad eredità) o semplicemente per poterle parlare, come questo caso, in uno scritto. Generalmente questa tipologia di «titoli» si limita a descrivere ciò che appare nell'opera (ritratto di donna, natura morta, marina, adorazione dei pastori, e così via giusto per dare qualche esempio). Il problema, ovviamente, si presenta quando si ha a che fare con opere che non son più in qualche modo descrittive (ad esempio astratte) o con realtà culturali lontane dalla nostra esperienza visiva.

armonia della sfere celesti) nel richiamo a Maria e alla filosofia antica rappresentata dal busto.

Ancora Pietro Paolini, in *Gruppo di giovani con strumenti* (fig. 7) del 1625-1630⁴, intesse con lo spettatore attento un sottile gioco simbolico nel gesto, quasi nascosto, della fanciulla vestita d'azzurro, dietro il suonatore di arciliuto, che indica il tavolo sul quale è posato un grande vaso di fiori. Per trovare un significato, che a mio avviso non è certo né casuale né superfluo, occorre andare indietro di una decina di anni e a quanto aveva scritto Giovanni Bonifaccio consigliere di corte a Treviso riguardo il significato dei cenni. Scrive Bonifaccio: «L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile; si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio»⁵; il gesto, dunque, come paralinguaggio come retorica della comunicazione non verbale che nel Seicento, e nell'arte barocca soprattutto, diventa elemento portante del significato 'visibile' dell'opera d'arte. Una direzione del gesto, così come degli sguardi, che segna per le diverse implicazioni di significati ad esso sottese, un'innovazione di questi anni e che va a sostituire il tradizionale semplice, chiaro e univoco "indico perché voglio indicare la cosa". Il gesto della dama di Paolini è dunque segno e simbolo di altro, ma di cosa? Forse una spiegazione si può trovare in un affascinante quadro coevo opera di Gerard van Honthorst, più conosciuto con lo pseudonimo di Gherardo delle Notti, maestro sontuoso nella rappresentazioni dei notturni (da qui lo pseudonimo), spesso rischiarati solo da un tenue riflesso di un lume di candela. *L'Allegoria della Meditazione* (fig. 8) del 1625-30, pur senza strumenti musicali, ci mostra lo stesso gesto in una impaginazione che si incentra sul significato della realtà grazie all'uso di immagini amplificate (la realtà vera e quella riflessa nello specchio) che riportano al tema della meditazione sulla caducità della vita e sulla transitorietà delle cose e delle vicende umane. Ritornando, così, al nostro Paolini e ai suoi giovani musicisti quel gesto della fanciulla può essere inteso come un invito a vivere pienamente e con gioia la realtà del momento pur sapendo che tutto *transeat* come i bellissimi fiori, nel vaso che la giovane donna sta indicando, che son destinati ineluttabilmente a sfiorire.

⁴ Da notare che, ad oggi, questo quadro costituisce la prima rappresentazione iconografica di un trombone. Il quadro è pubblicato in PATRIZIA GIUSTI, *Pietro Paolini: pittore lucchese, 1603-1681*. Maria Pacini Fazzi editore in Lucca, 1987, p. 158.

⁵ GIOVANNI BONIFACCIO, *Arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio* [...], Vicenza, Francesco Grossi, 1616. Su questo tema, anche con riferimento alle concezioni espresse dal Tesauero, cfr. MAURIZIO PADOAN, *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de' spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVI (2003), pp. 227-280; XXXVII (2003), pp. 29-78; XXXVI, pp. 240-241.

Parlare dunque, ancora una volta, per immagini per entrare in una sorta di mondo parallelo di significati altri. Un altro gesto significativo è l'invito a far silenzio rappresentato dall'indice alzato portato alle labbra chiuse che spesso accompagna il gesto dell'indicare appena descritto (fig. 9). Già nel 1544 l'umanista Lelio Calcagnini da Ferrara descrive questo gesto nel trattato *Descriptio Silentii*, denominandolo *Signum* e sottolineando che questo gesto non esclude l'eloquenza ma annuncia un discorso altro e di natura diversa. Il *signum*, anche qui insieme al gesto dell'indicare, è presente nella bella opera di Leonello Spada *Concerto* (fig. 10) del 1615. Intorno al tavolo, suonatori di liuto, violino e chitarra battente si preparano ad eseguire musica (si accorda e ci si sofferma, indicandolo, su un punto complesso del libro parte) mentre un ragazzino, che stringe con la mano sinistra il manico di un secondo violino, invita lo spettatore non solo al silenzio (di lì a poco sarebbe iniziato il concerto) ma anche al raccoglimento meditativo. Il riconoscimento della musica notata porterebbe di certo ad approfondire ancor di più il significato sotteso a questa opera come del resto nelle altre in cui fogli di musica sparsi qui e là non sono, certamente, solo elementi decorativi. Interessante e curiosa, ad esempio, è l'*Allegoria dell'udito* (fig. 11) che un anonimo artista fiammingo settecentesco dipinge alla maniera di David Teniers il giovane (1610-1690). Qui il foglio notato è chiaramente rivolto verso l'osservatore, così come il violino. In una stanza apparentemente spoglia e vuota, ma che mostra in realtà sulle pareti a sinistra un foglio con un ritratto e sulla destra un'ombra, è presente un uomo vestito con una casacca chiusa da alamari (che parrebbe essere una divisa professionale) e con un cappello decorato da due lunghe piume (che siano quelle di un pappagallo?), in una mano tiene una piccola scatola che, probabilmente, è la custodia dell'orologio che sta ascoltando. *Tempus fugit* sembra dirci l'inesorabile ticchettio dell'orologio! La compresenza di orologi, clessidre, fogli e strumenti musicali è *ensemble* tipico di un altro dei temi rappresentativi del barocco: la natura morta o *still-life*⁶ e delle cosiddette *vanitas*. Nella sontuosa tela *Tavola imbandita con strumenti musicali* (fig. 12) che Pieter Claesz dipinge nel 1620 gli strumenti (da notare la sapienza compositiva dell'artista) e i fogli musicali, lo specchio nel quale si riflette un calice di vino, i golosi manicaretti, i lucidi piatti di portata sembrano esulare dagli inquietanti messaggi a monito al tempo che passa, ma proprio la presenza dell'orologio ci riporta al significato perentorio dell'opera anche se, in questo caso, mitigato dalla presenza della tartaruga che rappresenta la memoria e la longevità, l'unione armonica tra cielo e terra ed è simbolo di contegno silenzioso e pudicizia. Una sorta quindi di

⁶ In realtà l'uso dei due termini non è equivalente e su questo si è discusso e si discute ancora molto. Il termine *still-life* (vita sospesa) è a mio avviso più coerente con il significato sotteso a questo tipo di raffigurazione che chiama alla meditazione su ciò che è la fugacità della vita; il termine «natura morta» invece, ha un significato decisamente più categorico e inappellabile.

meditazione preventiva che, invece, si pone come inesorabile e ormai prossima nella *Vanitas* (fig. 13) che Simon Renard de Saint-André dipinge nel 1650. Qui son presenti quasi tutti gli elementi analizzati fino ad ora e tutti riferibili al tempo inesorabile che passa e al silenzio incombente: il suono del flauto e della piccola pochette (nessuno li sta suonando e quindi sono muti), il foglio notato (il leggere porta chiaramente in sé l'idea di andare avanti da una parola all'altra da una nota all'altra e ciò che si è letto non vive più), la candela che si consuma, il ticchettio delle lancette, i fiori recisi, la mascella del teschio scomposta (interessante riferimento all'articolazione del suono e alla parola).

La presenza dell'elemento musicale in queste opere del periodo barocco non si limita, dunque, a mettere in mostra la bravura e le straordinarie doti compositive dell'artista ma è da intendersi come un valore aggiunto nel quale gesti, suoni, silenzi, meditazioni, sono emblemi ricchi di significati e intrecci interpretativi. Una sfida che a distanza di secoli si presenta ardua e complessa ma che, senza dubbio, proprio per questo è affascinante, una sfida dunque, a mio avviso, che non si può certo non accettare.



Fig. 1 - Luca Giordano, *Allegoria della Pace e della Guerra*, 1650 ca., olio su tela, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola di Pellicceria.



Fig. 2 – Pieter Paul Rubens, *Allegoria della benedizione della pace*, 1629-1630 ca., olio su tela, London National Gallery.



Fig. 3 - Theodor van Thulden, *Allegoria dell'Armonia e del Matrimonio*, 1652, olio su tela, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Fig. 4 - Giovanni Lanfranco, *Venere che suona l'arpa*, nel 1630, olio su tela, Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 5 – Arpa Barberini, Roma, Museo Nazionale degli strumenti musicali.



Fig. 6 - Pietro Paolini, *Allegoria della Musica*, 1630 ca., olio su tela, Pisa, Collezione della Fondazione Caripisa.



Fig. 7 - Pietro Paolini, *Gruppo di giovani con strumenti*, 1625-1630, olio su tela, collezione privata.



Fig. 8 - Gerard van Honthorst, *Allegoria della meditazione*, 1625-1630, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 9 – Anonimo, *Allegoria del silenzio*, XVII sec., affresco, Chiostro del Convento di Santa Chiara, Napoli.



Fig. 10 – Leonello Spada, *Concerto*, 1615 ca., olio su tela, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 11 – Maniera di David Teniers il giovane, *Allegoria dell'udito*, XVIII sec., olio su tavola, Milano, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. Raccolte d'Arte Antica.



Fig. 12- Pieter Claesz, *Tavola imbandita con strumenti musicali*, 1620, olio su tela, Paris, Louvre.



Fig. 13 - Simon Renard de Saint-André, *Vanitas*, olio su tela, 1650, collezione privata.

MARC VANSCHEEUWIJCK

***Sulle tracce del violoncello
nel repertorio tardo-seicentesco
in area padana***

SULLE TRACCE DEL VIOLONCELLO NEL REPERTORIO TARDO-SEICENTESCO IN AREA PADANA

Sarebbe fuori luogo in questa sede provare a sintetizzare o anche rivalutare le validissime teorie presentate in passato da colleghi come Stephen Bonta, Gregory Barnett, Brent Wissick, Stefano La Via o tanti altri¹ sui problemi del violone e del violoncello nel Sei-Settecento. Piuttosto vorrei utilizzare i loro lavori come base, sulla quale intendo continuare a sviluppare quella costruzione di idee, nella speranza di ampliarne gli orizzonti.

Dal titolo stesso è chiaro che ancora non si è trovata la soluzione ai vari problemi riguardanti la terminologia, l'utilizzo, il modo di suonare, la tecnica,

¹ Vedi STEPHEN BONTA, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 3 (1977), pp. 64-99; *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 4 (1978), pp. 5-43; e anche *Corelli's Heritage: The Early Bass Violin in Italy*, in *Studi Corelliani IV*. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986), a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Olschki, 1990, pp. 217-231; STEFANO LA VIA, 'Violone' e 'Violoncello' a Roma al tempo di Corelli. *Terminologia, Modelli organologici, tecniche esecutive*, *ibid.*, pp. 165-191; ALFRED PLANYAVSKY, *The Baroque Double Bass Violone*, trad. inglese di James Barket, Lanham, MD & London, Scarecrow Press, 1998; THARALD BORGIR, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, UMI Research Press, 1987; LOWELL LINDGREN, Prefazione ad *Antonio Bononcini: Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*, Recent Researches in the Music of the Baroque Era 77, Madison, Wis., A-R Editions, 1996, pp. vii-xxiii, per quanto riguarda i problemi concernenti il violone ed il violoncello. Sui siti internet <http://www.greatbassviol.com/violone.html> e <http://www.greatbassviol.com/cello.html> sono disponibili bibliografie molto ampie. Gli studi che seguono trattano più specificatamente della viola/violoncello da spalla: GREGORY BARNETT, *The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 24 (1998), pp. 81-106; AGNES KORY, *A wider role for the tenor violin?*, «Galpin Society Journal», (1994), pp. 123-153; *The Significance of the Tenor Violin*, «The Consort», 62 (2006), pp. 63-91; BRENT WISSICK, *The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello 'Schools' of Bologna and Rome*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 12, no. 1 (2006): <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v12/no1/wissick.html>; LAMBERT SMIT, *Towards a More Consistent and More Historical View of Bach's Violoncello*, «Chelys», 32 (2004), pp. 49-56, versione aggiornata in <http://www.xs4all.nl/~lambsmit/flash/towardsnew.swf>; DMITRY BADIAROV, *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*, «Galpin Society Journal», 60, pp. 121-145, vedi <badiarovviolins.com/PDF/GSJ60_121-145_Badiarov.pdf>.

l'accordatura ecc. dei bassi della famiglia del violino relativamente all'epoca e all'area che ci interessa qui. Recentemente infatti, mi sono immerso in questi problemi, ma senza cercare una formula unica che fosse valida per tutto il Seicento ed in tutta Europa². Ben al contrario, piuttosto che trovare la definizione esatta del violone, violoncino, violoncello, violoncello da spalla, o bassetto di viola che sia adeguata per tutta l'Italia, la Francia, la Germania e ciò per lunghi periodi, ho preferito interessarmi della riscoperta delle tradizioni regionali, locali, o anche personali dei musicisti o dei luoghi per i quali abbiamo almeno qualche informazione. Per esempio, come si vedrà, il violoncello a Bologna nell'ultimo decennio del Seicento non era necessariamente diverso dal violone, o meglio, da certi tipi di violoni, visto che neanche questo termine risulta univoco. Il termine violoncello (apparso solo dal 1665 in una stampa veneziana di Giulio Cesare Arresti) non era neppure usato solamente per indicare quello che oggi chiamiamo il violoncello, cioè un basso della famiglia dei violini di una lunghezza totale di ca. 75cm, con quattro corde, accordate per quinte (Do₁-Sol₁-Re₂-La₂), suonato "da gamba", cioè verticalmente, con un arco ad impugnatura prona (all'opposto della viola da gamba con la sua impugnatura supina) e con almeno una corda di budello filata di metallo. Affermare che il violone era la stessa cosa, magari leggermente più grande, o con solo corde di budello - come suggerì il Bonta - o accordato come la *basse de violon* francese, cioè con Sib₀-Fa₁-Do₂-Sol₂, mi sembra essere poco più che una semplificazione grossolana.

Tenterò quindi, con riferimento alla zona che ci interessa, ma con particolare attenzione a Bologna, Ferrara e Modena, di andare sulle tracce del violoncello e di capire che cosa di preciso intendevano il compositore, l'editore o il musicista quando utilizzavano questo vocabolo. Basandomi sul repertorio - ma anche e soprattutto sulla scrittura musicale idiomática, o meno, dei vari tipi di strumenti in uso - sull'iconografia e sulle informazioni documentarie e trattatistiche pervenute, proverò ad individuare, ove possibile, il tipo di violoncello e il modo di suonarlo a seconda dei casi particolari. Come menzionato, nel passato, molti si sono interessati a certi "tipi" organologici, studiando il violone, la viola (o violoncello) da spalla, ma stranamente pochi si sono chiesti quale strumento preciso fosse ad esempio il violoncello - limitandomi per adesso all'ambiente emiliano - di Giovanni Battista Vitali, di Petronio Franceschini, di Domenico Gabrielli, di Giuseppe Maria Jacchini, di Giacomo Antonio Perti, di Giovanni o di Antonio Maria Bononci-

² Vedi MARC VANSCHEEUWJCK, *In Search of the Eighteenth-Century "Violoncello": Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini*, «Performance Practice Review», 13 (2008), vedi <http://cdl.libraries.claremont.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/ppr&CISOPTR=2986&REC=1> e IDEM, *Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach*, «Early Music», 38/2 (2010), pp. 181-192.

ni. Anche per quanto concerne gli strumenti più appropriati per eseguire (sempre con prassi esecutiva filologica, intendiamoci) le sonate o i concerti di Vivaldi, di Platti, di Marcello, di Caldara e di tanti altri, abbiamo sempre sostenuto che si trattava dello strumento che oggi chiamiamo violoncello. Invece, sono convinto che il violoncellista interessato al repertorio sei-settecentesco abbia un gran bisogno di ampliare gli orizzonti per scoprire che in realtà, il quadro violoncellistico intorno al 1700 fu alquanto vario e di proporzioni rilevanti.

I trattati

In questo breve contributo, mi limiterò ad offrire solo alcune delle conclusioni più generali che sono emerse in un lavoro ancora in corso e a spettro molto più ampio. Dopo una breve antologia di passi colti in trattati (non limitati all'Italia) sul violoncello e un raffronto con fonti iconografiche, mi concentrerò sul repertorio manoscritto e a stampa della zona e del periodo considerati in questo studio. Infine, mette conto precisare che non ho guardato con grande attenzione alla liuteria. Questo perché è praticamente impossibile fidarsi degli strumenti “superstiti” - nel senso che, tra tali strumenti, pochissimi esemplari (opera anche di grandi liutai) non risultano essere falsificazioni ottocentesche o - in misura molto più contenuta - successive al sec. XIX. Più interessanti invece sono i pochi strumenti - considerati troppo popolari o di liuteria inferiore (come quelli di Freiberg, vedi nota 21) - che non sono stati alterati nel tempo seguendo l'evoluzione del gusto e dello stile. Purtroppo, debbo ammettere che per quanto attiene ad indicazioni prettamente scientifiche ed utili al mio tipo di ricerca, lo studio degli strumenti ha assunto una posizione molto secondaria.

In passato - cioè da quando gli interpreti sono tornati ad utilizzare strumenti e prassi esecutive “filologiche” (dagli anni Sessanta del secolo scorso in poi) - i violoncellisti si sono praticamente ispirati unicamente alle descrizioni di Michel Corrette nella sua *Méthode, théorique et pratique* (Parigi, 1741) in cui descrive, fra i vari argomenti, lo strumento stesso, il modo di tenerlo (da gamba), i modi di impugnare l'arco (prono), di accordare il violoncello (in quinte), e la diteggiatura che chiamerò semi-cromatica³. Non essendovi fonti descrittive o pedagogiche anteriori, si è sempre supposto che quel modo - vicinissimo allo strumento ed alla sua tecnica moderna - fosse valido anche per i repertori più antichi e fuori dalla Francia. Invece la mia rilettura del Corrette mi porta ad affermare che, nel suo metodo, l'autore

³ Vedi MICHEL CORRETTE, *Méthode, théorique et pratique. Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, Paris, 1741, frontispizio e descrizione a p. 7; e MARC VANSCHEEUWJCK, *The Baroque Cello and Its Performance*, «Performance Practice Review», 9/1 (1996), pp. 78-96, in particolare p. 91.

intendeva promuovere un tipo organologico ed un modo di suonare, esistenti sì, ma al tempo stesso abbastanza rivoluzionari, anche con l'interesse di offrire un approccio più o meno standardizzato, o meglio, standardizzabile, secondo la nascente tradizione francese di "proto-globalizzazione" tipicamente settecentesca⁴. Tradizione che conoscerà il suo apice nei numerosi conservatori ottocenteschi di stampo parigino. Quindi, non si dovrebbe sostenere che il violoncello del Corrette fosse quello "normale" nemmeno nel 1741⁵; esso in vero rappresentò una specie di innovazione, o almeno un approccio presumibilmente più "corretto" e consigliabile ai principianti, professionisti o dilettanti che fossero, in Francia e in alcune parti d'Italia, tra le altre, Napoli con i suoi violoncellisti attivi all'estero (Alborea, Supriani, Lanzetti, De Marzis, Anfossi, ecc.).

In effetti, le fonti documentarie e trattatistiche dell'epoca sono molto variegata nelle loro descrizioni del violoncello e della sua tecnica. Ricordando soltanto brevemente alcune delle fonti europee importanti riguardanti il violoncello, cito qualche trattato che dimostra questa varietà di descrizioni, accordature e modi di suonare. Nell'*Organo suonarino* (1611), Adriano Banchieri presenta la sua *Regola per accordare stromenti da corde budellate* in cui descrive l'accordatura della «Prima violetta, basso» come Sol₁-Re₂-La₂-Mi₃, cioè all'ottava bassa del violino⁶. La stessa accordatura (ma per uno strumento chiamato *violone* (*chebys maior*) viene descritta anche da Athanasius Kircher⁷. Ad eccezione di Sébastien de Brossard (1703), che descrive uno strumento a cinque o sei corde⁸, molte fonti parlano di strumenti il cui modo di suonare viene generalmente riferito come "da spalla", usando l'appellativo viola o violoncello, senza necessariamente menzionare che questa tecnica - persa dall'Ottocento in poi, ma ripristinata dall'inizio del XXI secolo - ha qualche cosa di insolito. Si conclude quindi che almeno in base a molti scritti trattatistici, il modo "da spalla" di suonare certi tipi di violoncello fu uno dei modi ritenuti completamente normali. Ad esempio, nel 1687 Jean Rousseau scrive che:

⁴ Vedi CORRETTE, *Methode* cit., pp. 8, 21 & 42.

⁵ Ce lo conferma lo stesso CORRETTE, *Methode* cit., p. 42: «Je donne aussi une autre position qui derive des anciennes basses montées en sol, que quelques uns ont appliquez au Violoncelle, ayans quitté la grosse basse de violon, sans avoir quitté sa position: **ce qui forme plusieurs sectes parmi les Violoncelles**: mais la plus générale et la meilleure est celle de Bononcini dont les habiles Maîtres de l'Europe se servent» (il passo in neretto è mio).

⁶ ADRIANO BANCHIERI, *Organo suonarino*, Op. 25, Venezia, 1611, p. 43.

⁷ ATHANASIOS KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650, p. 487.

⁸ SEBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1703, p. 221: «Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon ou une Petite Basse de Violon à cinq ou six Chordes».

[...] on ne peut pas dire que la Basse de Violon dont on jouë présentement en Italie ne soit une veritable Basse de Violon, de la mesme espece que celle dont on jouë en France, quoy qu'en Italie on la tienne d'une maniere, que ce qui est icy la Partie Inferieure, est chez les Italiens la Partie Superieure, parce qu'ils la tiennent sur le bras, au lieu qu'en France on l'appuye contre terre⁹.

Anche Bartolomeo Bismantova, scrivendo a Ferrara sul finire del Seicento, parla del violoncello come di uno strumento suonato orizzontalmente come le altre viole da braccio:

Regola p[er] suonare il Violoncello da Spalla. Il Violoncello da Spalla alla moderna s'accorda in quinta salvo che il Basso che in vece d'accordarlo in C sol fa ut bisognerà accordarlo in D la sol re e questo si fa p[er] la commodità del Suonatore, ma però si può ancora accordare in C sol fa ut.

Segue la scala musicale con l'accordatura delle corde in Re₁-Sol₁-Re₂-La₂ con tutte le note dal Re₁ al Mi₃, usando la diteggiatura diatonica "obliqua" (con le dita a mo' di violino e non perpendicolari sul manico come usano i violoncellisti moderni) 0-1-2-3(-4). Più avanti l'autore aggiunge che:

Le Regole et Arcade sono l'istesse di quelle del Violino. Il Violoncello p[er] lo più si suona all'ottava alta¹⁰.

Continuando per ordine cronologico, a Treviso, Zaccaria Tevo menziona (1706) la Viola da spalla come strumento tenore, la Viola (termine usato normalmente nel Veneto) per denominare il "basso viola [da braccio]" e il Violone per indicare il basso:

[...] gli Istrumenti che si usano sono li Violini, li Cornetti e le Trombe, che suonano le parti sopra acute. Le Viole da braccio, che suonano le parti dell'Alto, e Tenore le Viole da gamba, e da spalla, fagotti, e Tromboni, che suonano la parte del Basso, e li Violoni, e Tiorbe che suonano il Basso Continuo. Con queste voci adunque, e con questi istrumenti, si formano le compositioni grosse, come Salmi, e Messe [...] Pare che per ordinario si adoprinno degl'Istrumenti, due Violini per la

⁹ JEAN ROUSSEAU, *Traité de la Viole*, Paris, 1687, p. 9.

¹⁰ BARTOLOMEO BISMANTOVA, *Compendio Musicale*, Ms. Ferrara, 1677-1694, p. [119].

parte sopra acuta, una Viola da braccio per la parte del contralto, & una Viola, ò Fagotto, ò Trombone per la parte del Basso, li quali potranno servire à quattro¹¹.

In Germania, sia al nord (Amburgo) che in Sassonia, più particolarmente in Turingia, lo strumento suonato orizzontalmente (“da braccio” o “da spalla”) venne descritto da molti autori insieme a quelli suonati verticalmente (da gamba), finché, dalla seconda metà del secolo, si nota una decisa tendenza verso l’abbandono dello strumento suonato “da spalla” a vantaggio dei modelli più o meno grandi (a seconda dell’uso, solistico o in orchestra) come ne fanno cenno il Quantz e anche l’inventario degli strumenti in possesso di Boccherini.

Scrive Johann Joachim Quantz:

Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielet, thut sehr wohl, wenn er zwey besondere Instrumente hat; eines zu Solo, das andere zum Ripienspielen, bey großen Musiken. Das letztere muß größer, und mit dicken Saiten bezogen seyn, als das erstere. Wollte man mit einem kleinen und Schwach bezogenen Instrumente beydes verrichten; so würde das Accompagnement in einer zahlreichen Musik gar keine Wirkung thun. Der zum Ripienspielen bestimmte Bogen, muß auch starker, und mit schwarzen haaren, als von welchen die Saiten schärfer, als von den weißen, angegriffen werden, bezogen seyn¹².

L’inventario degli oggetti personali di Boccherini, del 26 aprile 1787, elenca due strumenti di grandezze diverse:

- Item un Violon de Estayner con su Caja en mil y quinienttos Reales-
- Item un Violon Chico con su Caja en doscientos Reales-¹³

Walther, amico di Bach a Weimar, sembra parafrasare Rousseau, mentre Majer e Eisel echeggiano indubbiamente Mattheson:

Walther:

Violoncello ist ein Italiänisches, einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractiret wie eine Violine, neml. es wird mit der lincken Hand

¹¹ ZACCARIA TEVO, *Il Musico Testore*, Venezia, 1706, p. 360.

¹² JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, p. 212 (Capitolo XVII, Sezione IV, §1).

¹³ LUIGI BOCCHERINI: *Inventario degli oggetti personali* (26 aprile 1787), vedi JAIME TORTELLA, *Boccherini. Un músico Italiano en la España ilustrada*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 265-267.

theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wird es wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget [...]. Wird gestimmt wie eine Viola¹⁴.

Mattheson:

Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen in Vergleichung der grössern mit 5 auch wol 6. Sayten worauff man mit leichter Arbeit als auff grossen Maschinen allerhand geschwinde Sachen, Variationes und Manieren machen kan insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen grossen Effect bey dem Accompannement, weil sie starck durchschneiden und die Töne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestigt und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen, hat also nichts dass seinem Resonantz im geringsten aufhält oder verhindert¹⁵.

Majer riprende quasi letteralmente il testo di Mattheson, ma vi aggiunge una frase importantissima a proposito del fatto che molti suonatori tenevano il violoncello, bassa viola, o viola di spala (!) tra le gambe, piuttosto che sostenuto da una cinghia sulla spalla destra:

[...] Es wird mit einem Band an der Brust befestigt, und gleichsam auf die rechte Schulter geworffen, **von vielen aber wird sie zwischen beiden Beinen gehalten**¹⁶.

Eisel: Von dem Violoncello, Bassa Viola und Viola di Spala.

Wir wollen alle drey in eine Brühe werffen: Denn alles dreyes sind kleine Bass-Geigen, auf welchen man mit leichtere Arbeit als auf dem grossen Violon allerhand geschwinde Sachen, Manieren, Variationes und dergleichen machen kan¹⁷.

Un'altra testimonianza del cambiamento dallo strumento suonato a tracolla a favore di quello suonato esclusivamente "da gamba" ci viene da Leopold Mozart

¹⁴ JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, 1708, p. 161.

¹⁵ JOHANN MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, p. 285.

¹⁶ JOSEPH FRIEDRICH BERNHARD CASPAR MAJER, *Museum musicum theorico practicum*, Halle, 1732, p. 99 (il neretto è mio).

¹⁷ JOHANN PHILIPP EISEL, *Musicus Autodidacticus*, Augsburg, 1738, p. 44.

nel paragrafo introduttivo, non sul violoncello¹⁸, ma in quello sulla viola da gamba del suo noto trattato/metodo di violino:

Die neunte Art ist die Gamba. Sie wird zwischen die Beine gehalten; daher es auch den Name hat: denn die Italiäner nennen es Viola di Gamba, das ist: Beingeige.

Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen¹⁹.

In questa breve ricognizione sulle fonti trattatistiche rimane comunque notevole il fatto che i bassi della famiglia dei violini non vengono uniformemente descritti come i violoni/violoncelli che si utilizzano oggidi dai musicisti specializzati nel suonare la musica del Sei-Settecento in modo “filologico”. Anzi, la varietà e il numero stesso di bassi suonati “da braccio” o “da spalla” - in combinazione con la menzione di anche cinque o sei corde e di accordature variabili - non ci permettono assolutamente di considerare questi casi come “eccezionali” e la prassi odierna come “normale”. Come vedremo, l'iconografia e la terminologia adottata nelle musiche (manoscritte o a stampa), non solo confermeranno gran parte di quanto descritto sopra, ma daranno altre rilevanti indicazioni. Se è vero infatti, da un lato, che in un dipinto non si può cogliere l'accordatura precisa, dall'altro si può capire molto meglio in quale modo veniva tenuto lo strumento e soprattutto come se ne impugnava l'arco, informazione importantissima, quasi sempre assente nei trattati prima del Corrette. Soltanto Bismantova menziona l'impugnatura prona, ovvia per uno strumento suonato orizzontalmente.

L'iconografia

Per motivi evidenti di spazio ridurrò il gran numero di esempi iconografici presentati nella mia relazione ad alcuni casi particolarmente interessanti, ma considerando l'insieme di questo tipo di fonti, si possono comunque proporre alcune conclusioni generali. Per il Seicento l'iconografia più ricca è indubbiamente collocabile nei Paesi Bassi (Olanda e Fiandre), con una rappresentazione di strumenti sia di tipo grande (violoni), sia di dimensioni più limitate con quattro o cinque

¹⁸ LEOPOLD MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, p. 3. Sul violoncello stesso, Mozart scrive: «Die siebente Art heißt das Bassel oder Bassette, welches man, nach dem italienischen Violoncello, das Violoncell nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren. Es ist das gemeinste Instrument den Baß damit zu spielen: und obwohl es einige etwas grössere, andere etwas kleinere giebt [...]».

¹⁹ MOZART, *ibid.* Il passo in neretto è mio: «oggi anche il violoncello viene tenuto tra le gambe».

corde (Ill.1 & 2: Claesz & Honthorst). Sembrano invece mancare esempi con sei corde, sia nell'iconografia nordica che in quella italiana, almeno per quanto riguarda gli strumenti più piccoli²⁰.

A questo punto, occorre fare una breve parentesi: dal tardo Settecento in poi abbiamo preso l'abitudine (seguendo le famose immagini del Praetorius, 1619) di fare una distinzione organologica molto specifica fra la famiglia delle viole da braccio (4 corde, fori a forma di S o F, spalle rotonde, dorso bombato) e quella delle viole da gamba (6 corde, tasti sul manico, fori a forma di C, spalle cadenti, dorso piatto); ciò ha portato a scartare come "ibridi" tutti i tipi che combinavano elementi di ambedue le famiglie (Ill. 4: Sadeleer/De Witte). In realtà, considerando un largo (e sempre crescente) *corpus* di materiali iconografici (*in primis* del Cinque-Seicento), si deve concludere che la categoria dei cosiddetti "ibridi" è molto più grande di quella dei tipi "puri" rappresentati dalle viole da braccio e da gamba. Insomma, quello che si è per troppo tempo considerato la "norma" è diventata l'eccezione e viceversa. Infine, senza volere entrare in un discorso molto passionale che continua tuttora fra organologi, collezionisti e liutai, ritengo che le differenze fra viole da braccio e viole da gamba, per il primo secolo abbondante della loro esistenza (cioè il Cinquecento e il primo Seicento), non rimandino soltanto a questioni organologiche, ma anche e forse più a problemi d'ordine sociale e a modi d'uso. Semplificando molto, si potrebbe affermare che musicisti di professione, che spesso si muovevano suonando (in processioni o durante qualche festa da ballo od altra occasione) e che comunque non si sarebbero mai potuti sedere in compagnia di nobili, suonavano in piedi, con gli strumenti tenuti in posizione orizzontale (o sostenuti con una cinghia nel caso di bassi più pesanti). Tali musicisti tendevano a non aver bisogno di tasti e ad usare strumenti più piccoli ed agili, di fattura spesso abbastanza grezza²¹, e con un numero meno elevato di corde. Invece, i nobili (e mi riferisco ad un famoso passo del trattato di Philibert Jambe de

²⁰ Un noto esempio italiano di un violone a sei corde è offerto dal quadro di *Santa Cecilia e l'angelo* (ca.1610) di Claudio Saraceni (Ill.3) nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma: uno strumento di tipo grande a forma di violino sul quale si vedono molto chiaramente sei corde (anche se manca almeno un piolo). La questione evidente che si pone è se si tratta di un basso di viola da braccio o da gamba; una domanda a mio avviso del tutto irrilevante.

²¹ Gli strumenti degli angeli, costruiti verso il 1594 e mai alterati - fra i pochissimi rimasti - del coro della duomo di Freiberg in Sassonia ne sono un esempio perfetto: il lavoro di liuteria è poco raffinato, si vede ogni colpo di attrezzo, i legni sono poveri e locali; la vernice, inesistente, viene sostituita da uno strato di olio di lino. Vedi: *Wenn Engel Musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, a cura di Eszter Fontana, Veit Heller, & Steffen Lieberwirth, 2ª edizione con sintesi in inglese, Leipzig, 2008.

Fer del 1556²²) potevano sedersi e quindi suonare “da gamba” con strumenti di accurata fattura (spesso da collezione), preferendo i tasti sul manico ed un numero più elevato di corde (se lo potevano permetterel), in modo da non dover cambiare la posizione della mano sinistra troppo spesso. Le differenze puramente organologiche quindi, a mio parere non bastano a determinare la distinzione tra le due famiglie: uno strumento di registro basso con sei corde e magari con tasti, con forma parzialmente collegabile al modello delle viole da braccio e parzialmente a quello delle viole da gamba (sempre secondo la distinzione del Praetorius), a mio avviso, sarà un basso di viola da gamba se suonata da un nobile seduto e diventerà un basso da braccio se utilizzato da un professionista che lo tiene appeso al collo con una cinghia mentre sta in piedi. Chiudendo la parentesi, va anche specificato che questa “ibridità” è molto più frequente man mano che gli strumenti assumono proporzioni più rilevanti.

Tornando quindi ai bassi con sei corde e prendendo in considerazione quanto detto, mette conto precisare che questo tipo di “basso viola” è molto bene rappresentato nell'iconografia. Comunque sia, il termine “violone” non dice altro che “grande viola”, di cui il violoncono o violoncello sono soltanto varianti più piccole. Un'altra conclusione generale riguarda la tenuta dell'arco: mancano quasi completamente (ci sono un paio di eccezioni) rappresentazioni di strumenti bassi a corde (suonati verticalmente) i cui suonatori usino l'arco con posizione prona. Durante l'intero Cinque-Seicento praticamente tutti i bassi da braccio - e questo anche nell'iconografia tedesca o italiana - vengono suonati con l'arco in posizione supina. Soltanto i musicisti che tenevano lo strumento in posizione “da spalla” impugnavano l'arco, evidentemente come violinisti, in modo prono. L'ultima conclusione di carattere generico è costituita dal fatto che particolari modi di suonare e modelli organologici specifici si trovano piuttosto in regioni ben delimitate: per esempio il basso suonato “da spalla” è assai frequente in Emilia, nel Veneto e in Sassonia (soprattutto in Turingia) e molto raramente altrove²³; ma ciò non esclude, come scriveva il Majer, che molti suonassero anche “da gamba” senza che si trattasse dell'uso di uno strumento di un tipo organologico differente.

²² PHILIBERT JAMBE DE FER, *Epitome musical des tons, sons et accords*, Lyon, 1556, pp. 61-63: «Nous appellons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps. [...] L'autre sorte s'appelle violon & c'est celuy duquel lon use en dancierie communement, & à bonne cause: car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en co[n]duisant quelques noces, ou momerie».

²³ Nell'iconografia francese si trovano alcuni strumenti medio-grandi suonati a tracolla, ma si tratta piuttosto delle “quintes de violon” e non delle “basses de violon” (vedi anche de Brosard, nota 8 e Ill. 5, 6 & 7: disegno francese, Celesti & Insignia).

Le musiche

Nella Tavola 1 viene riportata in ordine alfabetico una serie ancora incompleta di stampe e di manoscritti di compositori emiliani o attivi in ambiente emiliano²⁴ che contengono parti (nei “libri parte” separate) per strumenti bassi a corde: mentre la VI colonna descrive i vari “libri parte” in base ai frontispizi, la VII menziona esclusivamente l’insieme degli strumenti della parte del basso (indipendente) o del basso continuo e l’VIII ricorda le varie diciture usate all’interno del libretto del basso, in modo da potere visualizzare sia il contesto intero della strumentazione, sia quello dei bassi. Le ultime quattro colonne invece, propongono informazioni più dettagliate concernenti il tipo stesso di scrittura con l’uso delle varie chiavi, l’estensione della parte nell’intera stampa e anche, dove possibile, l’uso generale, cioè in quale registro dello strumento si realizza la maggior concentrazione di note (offrendoci la possibilità di ipotizzare un’accordatura più o meno precisa e quindi anche il numero delle corde). Completa il quadro una proposta di accordatura presunta, se determinabile, e possibilmente diversa dall’accordatura “moderna” del violoncello (Do₁-Sol₁-Re₂-La₂). Piuttosto che provvedere qui ad una descrizione dettagliata di ognuna di queste raccolte musicali, nella tabella ho evidenziato in neretto alcune variabili che mi sono parse di notevole interesse: per esempio l’uso di certe note al disotto del Do₁ (Bononcini, Colombi, Torelli, Uccellini) o oltre il La₃ (Degl’Antonii, Corelli), l’impiego dei vocaboli *violoncino* (Bassani, Gaspar dini, Placuzzi), *bassetto* (Cherici, Colombi, Colonna), *basso viola* (Grossi) ecc., il ricorso a varie combinazioni di parti di violoncello, violone e contrabbasso, la possibilità di scegliere per una stessa parte specifica fra violoncello e violone, o fra violone o viola (Bassani), l’adozione di un numero insolito di chiavi (Degli Antonii)²⁵ e via di seguito. Sulla base del prospetto più sotto riportato, propongo quindi alcune conclusioni - come detto, ancora parzialmente provvisorie - sui bassi di violino per un arco temporale che va dal 1660 al 1720 circa. Contrariamente a quanto finora presunto dagli studiosi, la terminologia non viene affatto usata a caso, ma in ogni regione o città (e durante periodi specifici) i musicisti/compositori/editori adoperavano termini molto precisi per indicare tipi di strumenti (e di usi) altrettanto precisi:

²⁴ Siccome non tutte le stampe realizzate, per esempio a Bologna, sono di compositori in quel tempo operanti in Bologna, ho menzionato nella IV colonna il luogo sia di pubblicazione, sia di attività del compositore al momento della pubblicazione.

²⁵ A questo proposito, rimando alla prefazione dell’edizione con facsimile dell’Op.I: GIOVANNI BATTISTA DEGLI ANTONII, *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo e Ricercate per il violino*, facsimile, edizione in partitura e prefazione di Marc Vanscheeuwijck, Bologna, Forni, 2007.

Regioni/città che usano termini/strumenti specifici:

- Venezia, (Mantova): Basso da braccio (da gamba), basso viola, viola
- Ferrara, Ravenna, Rimini, Mantova: Bassetto ([di] viola)
- Bologna: Violone, Violoncello, Violetta
- Modena: Violone (in Sib₀), Violoncello, Bassetto
- Roma, Firenze: Violone.

In alcuni casi *violone* e *violoncello* sono intercambiabili (Firenze, Brescia).

- ◇ Violone rimane il termine normale a Roma e nel Regno di Napoli fino al 1720 ca.
- ◇ Violone suona generalmente nel registro di 8 piedi²⁶, tranne se viene specificato altrimenti (in contrabbasso, grosso, grande, doppio...).
- ◇ Violoncino, violonzino sono termini paralleli al vocabolo violoncello usato nel Nord Italia (Venezia, Bergamo, Parma), ma niente prova che la differenza con il violoncello sia determinata dalla presenza (nel violoncello) di almeno una corda filata d'argento come pensava il Bonta.

Una tendenza verso la correlazione fra grandezza dello strumento, numero di corde, e posizione (da spalla o da gamba) sembra logica; cioè il repertorio o la scrittura dovrebbe implicare una scelta precisa in ordine allo strumento, all'accordatura, al numero di corde e alla posizione, “da spalla” o “da gamba” e alla presa dell'arco prona (strumenti suonati orizzontalmente) o supina (strumenti suonati verticalmente).

Più particolarmente riferibili alla zona emiliana, vanno considerate anche le seguenti osservazioni:

- A Modena il violone viene generalmente accordato Sib₀-Fa₁-Do₂-Sol₂.
- Bassetto (viola), usato in Emilia e in Romagna (benché quasi mai a Bologna) indica un violone più piccolo, probabilmente suonato da gamba.
- A Bologna sembra esserci una tendenza verso l'uso del violoncello da spalla, anche se lo strumento non viene mai menzionato quanto tale

²⁶ Considero gli strumenti di 12 piedi (cioè quelli che hanno la possibilità di scendere nel basso fino al Fa₀ o Sol₀ come la tiorba o certi violoni a 5 o 6 corde) come bassi propri, e non come contrabbassi, visto che suonano la parte senza trasportarla all'ottava bassa, tranne in qualche cadenza o dove è opportuno.

nelle musiche. Lo si vede nell'iconografia e nei trattati; quindi che sia suonato da spalla o da gamba, rimane sempre un violoncello. L'accordatura è variabile: Do1-Sol1-Re2-La2; Do1-Sol1-Re2-Sol2; oppure a 5 corde: Do1-Sol1-Re2-La2-Mi3 (strumenti piccoli); Do1-Sol1-Re2-La2-Re3; Do1-Sol1-Re2-Sol2-Re3 (strumenti più grandi).

Tutto ciò presenta uno spettro di possibilità molto vasto e a livello della ricerca potrebbe anche bastare il rivelare questi vari tipi di strumenti e i loro modi di suonare. Nondimeno, volendo esplicitare questi dati nella prassi esecutiva, chiaramente occorre trovare soluzioni ben precise alla miriade di potenziali problemi. Tornando ai violoncellisti emiliani menzionati in apertura, tra cui Giovanni Battista Vitali, Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli, Giuseppe Maria Jacchini, Giacomo Antonio Perti, Giovanni o Antonio Maria Bononcini, propongo anche qui alcune ipotesi di ordine pratico. Indicato come suonatore di violone, poi (dal 1674) di violoncello, nelle fonti²⁷, Vitali molto probabilmente suonava tanto uno strumento piuttosto grande, accordato in Sib_0 - Fa_1 - Do_2 - Sol_2 , quanto un tipo più piccolo con l'accordatura sia in Do_1 - Sol_1 - Re_2 - La_2 , sia in Do_1 - Sol_1 - Re_2 - Sol_2 , e si potrebbe ipotizzare che i suoi successori ed allievi Franceschini, Gabrielli, Perti e Jacchini facessero la stessa cosa per quanto riguarda il violoncello. L'uso alquanto flessibile delle due accordature del violoncello viene, per altro, confermato dai *Ricercari* e dalle *Sonate* di Gabrielli²⁸, mentre di Franceschini non abbiamo alcun brano sufficientemente specifico o solistico per poter proporre una ipotesi in una direzione o nell'altra. Tutti questi strumentisti suonavano quasi sicuramente con impugnatura supina (Ill. 8: Jacchini). D'altronde le fonti iconografiche della prima metà del Settecento, rappresentando concerti all'interno del Palazzo degli Anziani a Bologna, testimoniano di un uso molto frequente del violoncello suonato orizzontalmente, possibilmente sospeso con una cinghia, oppure appoggiando la spalla superiore dello strumento sul parapetto della cantoria fissa o d'occasione di modo che venisse proiettato meglio il suono²⁹. Questi strumenti sembrano essere stati normalissimi violoncelli o violoni, mentre le cosiddette viole da spalla piccole costruite oggi e basate su esempi tedeschi del Settecento (e molto probabilmente falsificazioni ottocentesche) non hanno riscontri nei documenti, né nell'iconografia padana (Ill. 9 &

²⁷ Vedi ANNE SCHNOEBELEN, *Performances Practices at San Petronio in the Baroque*, «Acta Musicologica», 41 (1969), pp. 37-55: 47.

²⁸ DOMENICO GABRIELLI, *Ricercari per violoncello solo - Canone a due violoncelli - Sonate per violoncello e basso continuo*, facsimile dei manoscritti e prefazione di Marc Vanscheeuwijck, Bologna, Forni, 1998.

²⁹ Suonato da gamba da un musicista seduto (o in piedi), il violoncello rimarrebbe comunque nascosto dal parapetto, mentre per i violoni in contrabbasso questo problema non si pone.

10: Ghirardini & Barbelli). Non è quindi escluso che lo Jacchini abbia anche suonato il violoncello orizzontalmente, visto che partecipava spesso alle “Cappelle in Palazzo” a Bologna durante il primo quarto del Settecento. D’altro canto, per i fratelli Bononcini, da violinisti anche impiegati come violoncellisti, si potrebbe ipotizzare che essi suonassero piuttosto “da spalla” che “da gamba” (almeno inizialmente). Su un piano diverso si pone Antonio Maria Bononcini che, quando iniziò a diffondere il violoncello in tutta Europa (come ricordato dal Corrette), si limitò a suonare lo strumento in posizione verticale. Se è vero che abbia adottato la diteggiatura semi-cromatica della viola da gamba sul violoncello - quindi impostando le dita perpendicolarmente sulla tastiera, cosa impossibile se si suona “da spalla” - sicuramente teneva il violoncello verticalmente.

Uscendo ora dall’ambito emiliano, non si potrà nemmeno escludere che quando Vivaldi scrisse la seconda serie dei suoi concerti per violoncello - probabilmente per Antonio Vandini, ex-allievo di Jacchini e rappresentato dal Ghezzi mentre suona uno strumento piccolo, verticalmente e con impugnatura supina dell’arco - li abbia pensati per uno strumento verticale con quattro o cinque corde. Invece, Caldara potrebbe aver suonato il violoncello tenendolo sulla spalla, mentre per quanto riguarda i violoncellisti napoletani che diffusero il violoncello in Francia ed in Inghilterra, non ho trovato ancora alcun riscontro iconografico relativo ad un’utilizzazione orizzontale dello strumento. Inoltre non sono ancora riuscito a scoprire in modo definitivo se i musicisti napoletani usassero violoncelli a quattro o a cinque corde, anche se la tecnica richiesta dalla mano sinistra per suonare il loro repertorio sembra imporre l’uso del pollice o di strumenti a cinque corde, soluzioni abbastanza comuni anche nel Veneto (e sicuramente adottate per alcuni concerti di Vivaldi o di Tartini).

Insomma, collegando tutti questi elementi, è evidente che oggi si debba seriamente riconsiderare che cosa fosse *realmente* il violoncello in Europa prima della standardizzazione che, emersa durante la seconda metà del secolo XVIII, ha portato a quello che chiamiamo oggi “il” violoncello barocco. Paradossalmente, questo violoncello, considerato il modello organologico esemplare e quindi ad un certo punto accettato per le sue peculiarità tecnico-sonore, rappresenta quasi un’eccezione nel periodo in cui si conclude il barocco. Proporrei che questo violoncello del Corrette emergesse come la perfetta sintesi, o il compromesso ideale fra tutti gli strumenti e le tecniche interpretative dei due secoli precedenti. Di fatto, fu proprio il Corrette ad avere codificato una prassi, ancora abbastanza nuova nel 1740, che dette l’avvio al violoncello classico. Invece, per il tardo Seicento e il primo Settecento padano - come in molte altre regioni d’Europa - bisogna urgentemente ripensare la prassi esecutiva dei vari tipi di basso della famiglia delle viole da braccio.

Tavola 1: Stampe e manoscritti (ca. 1660-1720) di musiche con violoncelli/violoni nell'area padana

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Compositore	Op.	Titolo breve	Luogo di pubbl. [di attiv- tà]	Anno	Libretti	Strumenti	Bassi	Chiavi	Estens.	Usò	Accordo presunto
ALBERGATTI, Pirro	1	Balletti... a Vl e Vne col 2 ^a Vl a beneplacito	Bologna [BO]	1682	3: 2 Vl, Vne o Spin	Vne o Spin	Violone	F4	D-d'		
ALBERGATTI, Pirro	2	Suonate a due Violini col suo BC + Ti o Vc	Bologna [BO]	1683	4: 2 Vl, Ti/Vc, Org	Ti o Vc	Violoncello	F4 C4 (G2)	C-g'		
ALBERGATTI, Pirro	4	Messa e Salmi concertati	Bologna [BO]	1687	14: CATB, CATB Rip, 2 Vl, Avla, Vc, Ti o Vne, Org	Vc, Ti o Vne	Violoncello Violone	F4 All	C- C-		
ALBERGATTI, Pirro	5	Pietro armonico di 10 Son a 2 vl e B con Vc obbl	Bologna [BO]	1687	4: 2 Vl, Vc, Cemb	Vc, Cemb	Violoncello	F4 C4	C-f		
ALBERGATTI, Pirro	7	Motretti et Antifone Vo- ce sola con Strum	Bologna [BO]	1685	9: Cant, 2 Vl, A- vla, Tvla, Vne, Ti, Org, Vc cont	Vc cont, Vne	Violoncello Violone	F4 C4 F4	C-f C-e' [8'7']		
ANTONII, GB Degli	1	Ricercate sopra il Vio- loncello o Clavicembalo	Bologna [BO]	1687	1: Vc o Cemb	Vc o Cemb	Violoncello	F4 C4 C3 C1 G2	C-c''		C-G-d-a- d'?
ANTONII, GB Degli	3	Balletti a Violino e Cemb o Vc	Bologna [BO]	1677	Part: Vl, Bc	BC	Violoncello	F4	C-c'		
ANTONII, GB Degli	5	Ricercate a violino e Vio- loncello o cemb	Bologna [BO]	1690	2: Vl, Vc o Cemb	Vc o Cemb	Violoncello	F4 C4	C-a'		
ANTONII, P Degli	7	Motetti sacri a voce sola con Vni, Vle, e Vc obbl	Bologna [BO]	1696	5: Cant, 2 Vl, Vc, Org	Vc obbl, Org	Violoncello	F4 C4	D-g#'	D-g#'	
ARIOSTI, AO	XX	Divertimenti da camera a Vl e Vc	Bologna [BO]	1695	2: Vl, Vc	Vc	Violoncello	F4 C4	D-f#'		

AAVV	XXI	Sonate a tre di vari autori (Aldrovandini, Stradella, Torelli, Gabrielli, Jacchini [Vc solo])	Bologna [BO]	c.1700	3: 2 Vl, Vne	Vne, Vc solo	Violone Violoncello solo	F4 F4 C4	C-e' C-g'		
AAVV	XX	Sonate a Violino e Vc (Perti, Aldrovandini, Marcheselli, Jacchini, Laurenti, Torelli, Mazzolini, Belisi, Bernardi, Grimandi)	Bologna [BO]	c.1695	2: Vl, Vc	Vc	Violoncello	F4 C4	C-f#		
AAVV	XX	Perti, Aldrovandini, Marcheselli, Jacchini, Laurenti, Torelli, Mazzolini, Belisi, Bernardi, Grimandi	Bologna [BO]	c.1700	2: Vl, Vc	Vc	Violoncello	F4/C4	C-f#	strum. Intero	
BASSANI, GB	5	Sinfonie a 2 3 con BC per l'Org	Bologna [FE]	1683	4: 2 Vl, Vc, Org	Vc (obbl), Org	Violoncello	F4 C4	D-g'		D-G-d-a
BASSANI, GB	9	Salmi conc a 4 vv con Vni e Rip	Venezia [FE]	1690	12: CATB, CATB Rip, 2 Vl, Vne o Vla, Org	Vne o Vla, Org	Violone o Viola		D-		
BASSANI, GB	13	Moretti Sacri a voce sola con Vni	Bologna [FE]	1693	5: C, 2 Vl, Vne o Ti, Org	Vne o Ti, Org	Violone	F4 C4	C-e'		
BASSANI, GB	MS.	Laetatus a 2, C, A, con 5 Istrom.	X [FE]	XXXX	Part: C, A, 2 Vl, Vtta, Vla,	Vcino, Org	Violoncino	F4	D-d'	strum. Intero	
BELISI, FC	1	Balletti... a 2 Vni, e Vc con BC	Bologna [BO]	1691	4: 2 Vl, Vc, Cemb	Vc, Cemb	Violoncello	F4	C-e'	D-e'	
BELLINZANI, PB	XX	Salmi ... a 8 con Vni a beneplacito	Bologna [UD]	1718	11: CATB1, CATB2, 2 Vl, Vne o Ti, [Org]	Vne o Ti	Violone	F4	C-d'		
BERNARDI, B	1	Sonata da camera a 3, 2Vl, e Vc col Vne o Cemb	Bologna [BO]	1692	4: 2 Vl, Vc, Cemb	Vc e Vne o Ce	Violoncello [conc.] Violone	F4 C4 F4	C-f' C-e'		

BONONCINI, G	3	Sinfonie a 5, 6, 7 e 8	Bologna [BO]	1685	11: 2 Tr, V12, V13 (V1a), V14 (A&Tvla1), Tvla2, 2 Vc, Vne o Ti, Org	2 Vc, Vne o Ti Org	Violoncel- lo 1° Violoncel- lo 2° Violone Violoncello	F4 C4 F4 F4	C-b' D-d' C-		
BONONCINI, G	5	Sinfonie a 4 Vni, Avla, Vc obbl	Bologna [BO]	1687	5: 2 V1, Avla, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C-g'		
BONONCINI, G	6	Sinfonie a 2 strumenti, V1 e Vc col BC per l'Org	Bologna [BO]	1687	3: V1, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C-g'	strum. Intero	
BONONCINI, GM	3	Sonate da camera a 2, 3 e 4 con BC	Bologna [MO]	1669	5: 2 V1, V1a, Vna, BC	Vne, BC	Violone	F4	Bb,-eb'	strum. Intero	Bb,-F-c-g
BONONCINI, GM	4	Arie, Correnti, ... a V1 e Vne o Spinetta	Bologna [MO]	1671	2: V1, Vne o Spi- netta	Vne o Spin	Violone	F4	Bb,-eb'		Bb,-F-c-g
BORRI, GB	1	Sinfonie a 3, 2 V1 e Vc con B per Org	Bologna [BO-MO]	1688	4: 2 V1, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C-f#'	strum. Intero	
BREVI, GB	3	Bizzaric Arm./Sonate da camera a 3 strum con BC	Bologna [BG]	1693	4: 2 V1, Vc, BC	Vc, BC	Violoncello	F4 C4	D-f#' (BC;C-)		
BUONI, G	1	Divertimenti per camera a 2 V1, e Vc	Bologna [BO]	1693	3: 2 V1, Cemb	Vc1, Cemb	Violoncel- lo	F4 (C4)	C-e'		
CALDARA, A	1	Suonate a 3, 2 V1, Vc, Org	Venezia [VE]	1700	4: 2 V1, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C-g'	strum. Intero	
CALDARA, A	2	Suonate da camera a 2 V1, con BC	Venezia [VE]	1699	5: 2 V1, 2BC, Ti o Vne	BC, Ti o Vne	Violone	F4 C4	C-f#'		
CASTRO, FG De	1	Trattenimenti da camera a 3, 2 V1, Vc o Cemb	Bologna [BS]	1695	3: 2 V1, Vne o Cemb	Vne o Cemb	Violone	F4 C4	C-e'		
CATT'ANEO, G	1	Trattenimenti da camera a 2 V1 e Vc o Cemb	Modena [Lodi]	1700	3: 2 V1, B/ Part: Vc + B	Vc o Cemb Vc solo	Basso Violoncello solo	F4 F4 C4	C-e' F-bb'		F-c-g-d'?
CAZZATI, M	2	Canzoni da sonare a 3, 2 V1, Vne con BC	Bologna [BO]	1663	3: 2 V1, Vne	Vne, BC	Violone	F4	C-e'		

CAZZATI, M	35	Sonate a 2-5	Bologna [BO]	1665	7: 2 Vl, Avla, Tvla, Vne, Ti o Ch, Org	Vne, Ti o Cb Org	Violone Contrab- basso	F4 F4 (C4 C3 G2)	C-e'		
CAZZATI, M	55	Sonate a 2, Vl e Vne	Bologna [BO]	1670	3: Vl o Cn, Vne, Org o Ti	Vne, Org o Ti	Violone	F4 C4	C-e'		
CHERICI, S	1	Inni Sacri a 2-5 voci con Vne e senza	Bologna [FE]	1672	9: 2C, ATB, 2Vl, Vtta, Org	Vtta, Org	Violetta	F4	D-d'	strum. Intero	D-G-d-a
CHERICI, S	2	Harmonia di Concerti a 2 e 3 voci con Vni	Bologna [Pistoia]	1698	7: CAB, 2 Vl, BVla, Org	BVla, Org	Bassetto Viola	F4	D-e'	D-e'	D-G-d-a
CHERICI, S	3	Compicta conc a 3 e 4 voci, con Vni e Rip ad lib	Bologna [FE]	1686	13: CABT, CABT Rip, 2 Vl, BVla, [Vne], Org	BVla, Vne, Org	Bassetto	F4	D-e'	strum. Intero	D-G-d-a
CIAIA, AB del- la	1	Salmi con a 5 voci, 2 Vni obbl, Vtta a beneplacito	Bologna [PI, SI]	1700	11: C1C2ATB, 2Vl, Vla, 2Vne o Ti, Org	Vc, Vtta, Vne	Violoncel- lo/ Violetta Violone/	F4 C4 F4 (C4)	C-g' C-e'		
COLOMBI, G	MS.	Sonate a 2 violini e basso Libro 8°	X[MO]	16XX	3: 2 Vl, Basso	Basso	Basso	F4	B,-d'		
COLOMBI, G	4	Sonate a 2 Vni con un Bassetto Viola se piace	Bologna [MO]	1676	4: 2 Vl, BVla, BC	Bassetto Viola	Bassetto Viola	F4	Bb,-e'		
COLOMBI, G	5	Sonate da camera a 3, 2 Vni e Vne, o Cemb	Bologna [MO]	1689	3: 2 Vl, Vne o Cemb	Vne o Cemb	Violone	F4 C4	B,-f#'		Bb,-F-e-g
COLONNA, GP	2	Motetti Sacri a voce sola con 2 Vni	Bologna [BO]	1681	5: CAB, Org, 2 Vl, BVla	BVla, Org	Bassetto Viola	F4	C-e'		
COLONNA, GP	10	Messa e Salmi conc. a 3-5 voci se piace	Bologna [BO]	1691	16: C1,C2A,T,B, C1,C2,A, T,B Rip, 2Vl, Avla, Vc, Vne o Ti, Org	Vc, Vne o Ti, Org	Violoncello Violone	F4 F4	C-e' C-e'		
CORELLI, A	2	Sonate da camera a 3, 2Vni, Vne o Cemb	Bologna [Roma]	1685	3: 2 Vl, Vne o Cemb	Vne o Cemb	Violone	F4 C4	C-f#'		
CORELLI, A	5	Sonate a Violino e Vio- lone o Cimbalo	Roma [Roma]	1700	1: Partitura	Vne o Cemb	Violone	F4 C4	C-bb'		

CORELLI, A	6	Concerti Grossi con 2 Vln e Vc di Concertino obbl	Amsterdam [Roma]	1714	7: 2Vln, Vc concertino, 2 Vln, Avla, Basso Con. Grosso	Vc concertino, Basso	Violoncello Basso Conc.	F4 C4	C-a' C-(g')	strum. Intero	
FILIPPINI, S	11	Salmi con a 3 voci con 2 Vln ("Argentina")	Bologna [Rimini]	1685	7: 2C, B, 2 Vln, Bttno, Org	Bassetto, Org	Bassetto	F4	D-d'		
FIORÈ, AM	MS	Sinfia à Violoncello e Cembalo [Do Magg]	X	1701	1: Partitura	Violoncello	Violoncello	F4 C4	G-g'	strum. Intero	G-d-a-d'
FIORÈ, AM	MS	Sonata a Violoncello solo [Sol Magg]	X	XXX	1: Partitura	Violoncello	Violoncello	F4 C4	D-b'		
FIORÈ, AM	MS	Sonata a Violoncello solo [Sol Magg]	X	XXX	1: Partitura	Violoncello	Violoncello	F4	D-e'	D-e'	C-G-d-a
GABRIELLI, D	1	Balletti, ... a Vln, e Vne con Vln ² a beneplacito	Bologna [BO]	1684	3: 2 Vln, Vne o Spinetta	Vne o Spinetta	Violone	F4	C-e'		
GABRIELLI, D	MS	Ricercari, Canone, Sonate	X [MO]	1689	1: Vc / Part: Vc e BC	Vc/BC	Violoncello	F4 C4 C3	C-a'	strum. Intero	
GALLI, D	MS	Trattenimento Musicale sopra il Violoncello	X [PR]	1691	1Vc	Vc	Violoncello	F4	Bb-e'	strum. Intero	Bb-f-c-g
GASPARDINI, G	1	Sonate a 3, 2 Vln e Vcino con B per l'Org	Bologna [VR]	1683	3: 2 Vln, Vcino	Vcino	Violoncello	F4	D-e'		
GROSSI, C	8	Moderne Melodie a voce sola con 2-5 strom	Bologna [MN]	1676	6: Cant, 2 Vln, A&Tvl, Vln(B), Part: Org	Vln, Org	Bassa Viola	F4 C4	C-e'		
GROSSI, A	2	Balletti, ... a 3, 2 Vln e Vne o Spinetta	Bologna [MN]	1679	3: 2 Vln, Bassetto	Vne o Spinetta	Bassetto	F4	D-d'		
GROSSI, A	3	Sonate a 2-5 Instrum	Bologna [MN]	1682	6: 2 Vln, Vln, Tr, Bttno, Org	Bassetto, Org	Bassetto	F4	D-d'		
GROSSI, A	4	Sonate a 3, 2 Vln e Vne, con Basso per Org	Bologna [MN]	1685	4: 2Vln, Bttno, BC (Org)	Bassetto, BC	Bassetto	F4	C-d'		
JACCHINI, G	1	Sonate a Vln e Vc et a Vc solo per camera	Bologna [BO]	1695	2: Vln (Vc), Vc	Violoncello	Violoncello solo	F4 C4	E-g'		

JACCHINI, G	3		Bologna [BO]	1697								
JACCHINI, G	4	Sonate da camera a 3, e 4 stromenti, col Vc obbl.	Bologna [BO]	1695	5: 2 Vl, Avla, Vc, BC	Violoncello	Violoncello obbl.	F4 C4	D-f#'		strum. Intero	
LAURENTI, B	1	Suonate per camera a Vl e Vc	Bologna [BO]	1691	2: Vl, Vc	Violoncello	Violoncello	F4 C4 (soli)	C-e'			
LAZARI, FA	MS	Gloria a 8 conc. Con Vni, Vette, Vc e Tr obbl	Bologna [BO]	1702	Part: Tr, 2 Vl, Avla, Tvla, Vc, (Basso), 2xCATB, BC	Violoncello- lo/Bas-so BC	Violoncello	F4 C4 (soli)	D-f#'			
MANFREDINI, F	1	Concertini per camera a Vl e Vc o Ti	Bologna [BO]	1704	2: Vl, Vc o Ti	Vc o Ti	Violoncello	F4 C4	C-f'			
MAROTTI, I	XX	Sonate per camera a Vl e Vne o Cemb	Bologna [Faenza]	1710	2: Vl, Vc o Cemb	Vc o Cemb	Violoncello (Vne)	F4	E-e'			
MAZZAFER- RATA, GB	5	Sonate a 2 Vni con Btto se piace	Bologna [FE]	1674	4: 2 Vl, Btto Vla, BC	Btto Vla, BC	Bassetto Viola	F4	D-e'			
MAZZAFER- RATA, GB	6	Salmi cnc a 3 e 4 voci con Vni	Bologna [FE]	1676	8: CATB, 2 Vl, Btto Vla, Org	Btto Vla, Org	Bassetto Viola	F4 C4	E-e'			
MONTEVENTI, C	1	Sonate per chiesa a 3, 2 Vni, Vne o Ti, BC Org	Bologna [BO]	1718	3: 2 Vl, Vne o Ti	Vne o Ti	Violone	F4	C-f'			
MOTTA, T.	1	Armonia Capricciosa di Sonate Musicali da camera	Milano [MI]	1681	1: Partitura	[Ti?]	XX	F4	D-d'			
OLIVO, S	2	Salmi di Compieta a 8 e 2 Vni, Vtta, Vcino ad lib	Bologna [PR]	1674	13: 2xCATB, 2 Vl, Vtta, Vcino, Org	Vcino ad lib	Violoncino	F4	D-e'			
PENNA, L	10	Messe pienne. Conc...& Instrum	Bologna [MN]	1678	10: 2x CATB, Vne o Ti, Org	Vne o Ti	Violone	F4	D-e'			
PERTI, GA	1	Cantate Morali a 1 e 2 voci con Vni e senza	Bologna [BO]	1688	6: CB, 2 Vl, Vc, BC	Vc, BC	Violoncello	F4 C4	D-f#'			

PERTI, GA	MS. Aria con VL, e Vc obbligati e Conc. Grosso	X [BO]	1688	1: Part.: 2 Vl, Avla, T'vla, Vc obbl, C solo, Cemb del concino, ò Arpa, ò Ti, Conc. Grosso (Org)	Vc (obbl), Cemb/Org	Violoncello obbl.	F4	E-e'		C-G-d-g
PERTI, GA	2 Messa e Salmi conc a 4 voci con Strum e Rip	Bologna [BO]	1735	14: 2xCA)B, 2 Vl, Avla, BC o Ti Vc o Vne Rip, Org	BC o Ti, Vc o Vne, Org	Violoncello o Vne	F4	C-e'		
PLACUZZI, GM	1 Suonate a 2-5, 8 Instrum	Bologna [Forl]	1667	9: 4 Vl, Avla, T'vla, 2 Vcino, Org	Vcino 1° e 2°, Org	Violoncello				
SILVANI, GA	10 Motetti a 2 e 3 Voci con Vne e senza	Bologna [BO]	1716	7: CC(A)B, 2 Vl, Vne o Ti, Org	Vne o Ti, Org	Violone	F4 (C4)	C-e'		
TAGLIETTI, G	XX Sonate da camera a 3:2 Vni, Vc o Cemb	Bologna [BS]	1695	3: 2 Vl, Vc o Cemb	Vc o Cemb	Violoncello	F4 C4	C-f#'		
TAGLIETTI, G	6 Pensieri Musicali a Vl e Vc col BC	Venezia [BS]	1707	Part: manca BC/ Vl, Vc	Vc, BC	Violoncello	F4 C4	C-g'		
TAGLIETTI, L	1 Sonate da camera a 3, 2 Vni e Vc con... Vc solo	Bologna [BS]	1697	3: 2 Vl, Vne o Spin/Vc, Cemb	Vne o Spin, Vc, Cemb	Violoncello	F4 C4	C-g'	Son. 2: <u>Discor</u> Capriccio:	C-G-d-a
TARDITI, O	30 Musiche a 1-3 voci conc con Vni e Ti	Venezia [Faenza]	1650	6: 2C, B e Ti, Org	Vne/Ti/Tr bne, Org	Violone	F4	F-e'		
TORELLI, G	1 Sonate a 3 strum con BC	Bologna [BO]	1686	5: 2 Vl, Vc, Ti o Vne, Org	Vc, Ti o Vne, Org	Violoncello conc	F4 C4 F4 C4	C-f#' B, e'		B $\flat$, F-e-g
TORELLI, G	2 Concerto da camera a 2 Vl e B	Bologna [BO]	1686	4: 2 Vl, Vne, Cemb	Vne, Cemb	Violone	F4 C4	C-f#'		

TORELLI, G	3	Sinfonie a 2-4 Istrom	Bologna [BO]	1687	5: 2 Vl, Vla, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C- f#'		
TORELLI, G	4	Concertino per camera a Vl e Vc	Bologna [BO]	16XX	2: Vl, Vc	Vc	Violoncello	F4 C4	D-e'		
TORELLI, G	5	Sinfonie a 3 e concerti a 4	Bologna [BO]	1692	6: 2 Vl, Avla, Vc, Ti o Vne, Org	Vc, Vne o Ti, Org	Violoncello conc Violone	F4 C4 F4 C4	D- f#' D- f#'		
TORELLI, G	6	Concerti Musicali	Augsburg	1698	5: 2 Vl, Avla, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C- f#'		
TORELLI, G	MS	[Sonata] Violoncello Solo	Wiesen- theid	1701-08	1: Partitura	Vc, BC	Violoncello	F4 C4	F- #-g'		
UCCELLINI, M	9	Sinfonici Concerti a 1-4 strum con BC	Venezia [MO]	1667	5: 3 Vl, Vne, BC	Vne, BC	Violone	F4	Bb , -d'		Bb, F-c-g
VANNINI, E	1	Sinfonie a 3, 2 Vni e Vc con BC, Vtr ad lib	Bologna [RA]	1691	5: 2 Vl, Vtr, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4	C- f#'		
VANNINI, E	3	Psalmi 3 et 4 vocum cum 4 Instr	Bologna [RA]	1693	9: CA'IB, 3 Vl, Bvla, Org	Bvla, Org	B/Bassetto Viola	F4 C4	D-e'		
VITALI, GB	5	Sonate a 2-5	Bologna [BO]	1669	5: 2 Vl, A&IVla, Vne, Org	Vne, Org	Violone (da brazzo)	F4 C4	C-d'		
VITALI, GB	12	Balli in stile Francese a 5 Strom	Modena [MO]	1685	5: 2 Vl, Avla, IVla, Vne o Spin	Vne o Spin	Violone	F4	E-d'		
VITALI, GB	14	Sonate da camera a 3, 2 Vni e Vne	Modena [MO]	1692	3: 2 Vl, Vne	Vne	Violone	F4	D-d'		
VITALI, TA	1	Sonate a 3, 2 Vni e Vc, B per Org	Modena [MO]	1693	4: 2 Vl, Vc, Org	Vc, Org	Violoncello	F4 C4 C3	D-a'		
VITALI, TA	4	Concerto di Sonate a Vl, Vc e Cemb	Modena [MO]	1701	3: Vl, Vc, Cemb	Vc, Cemb	Violoncello	F4 C4	C-g'		
ZANATTA, D	1	Suonate da chiesa a 3, 2 Vl e Vc con B per Org	Bologna [MN]	1689	3: 2 Vl, Vc [Org manc.]	Vc, [Org]	Violoncello	F4	D-e'		

Abbreviazioni:

Titoli:

La II colonna dà il numero dell'opera, se esiste (se inesistente: XX); se è un manoscritto, viene segnato come MS.

La III colonna propone il titolo dell'opera in forma abbreviata

La IV indica il luogo di pubblicazione della stampa; fra parentesi quadre appare il luogo nel quale il compositore era attivo al momento della stampa (abbreviato con le sigle delle province)

La V registra la data della stampa o del manoscritto.

La VI riporta il numero dei libretti stampati e lo strumento o la voce.

La VII dà l'elenco degli strumenti nei registri tenore e basso che potrebbero coinvolgere i vari tipi di violoncelli, bassetti, bassi viola, violoni, contrabbassi, ecc.

L'VIII colonna rileva unicamente gli strumenti dei tipi violoncello/violone delle parti del basso

La IX colonna individua le chiavi in cui sono notate le parti della colonna VIII.

La X dà l'estensione totale (estrema) delle parti del basso

L'XI colonna definisce dove possibile l'estensione "media" nella quale la parte si muove in generale, cioè ignorando le note estreme. Ciò è importante per esempio nel caso di strumenti più piccoli, la cui parte viene piuttosto concentrata nel registro acuto, all'opposto di strumenti medio-grandi che vengono usati in tutta la loro estensione.

L'ultima colonna XII offre proposte di accordature per le opere che sembrano meno convincenti con l'accordatura standard (odierna) dei violoni/violoncelli, cioè il tradizionale Do1-Sol1-Re2-La2 (o C-G-d-a)

Voci e strumenti:

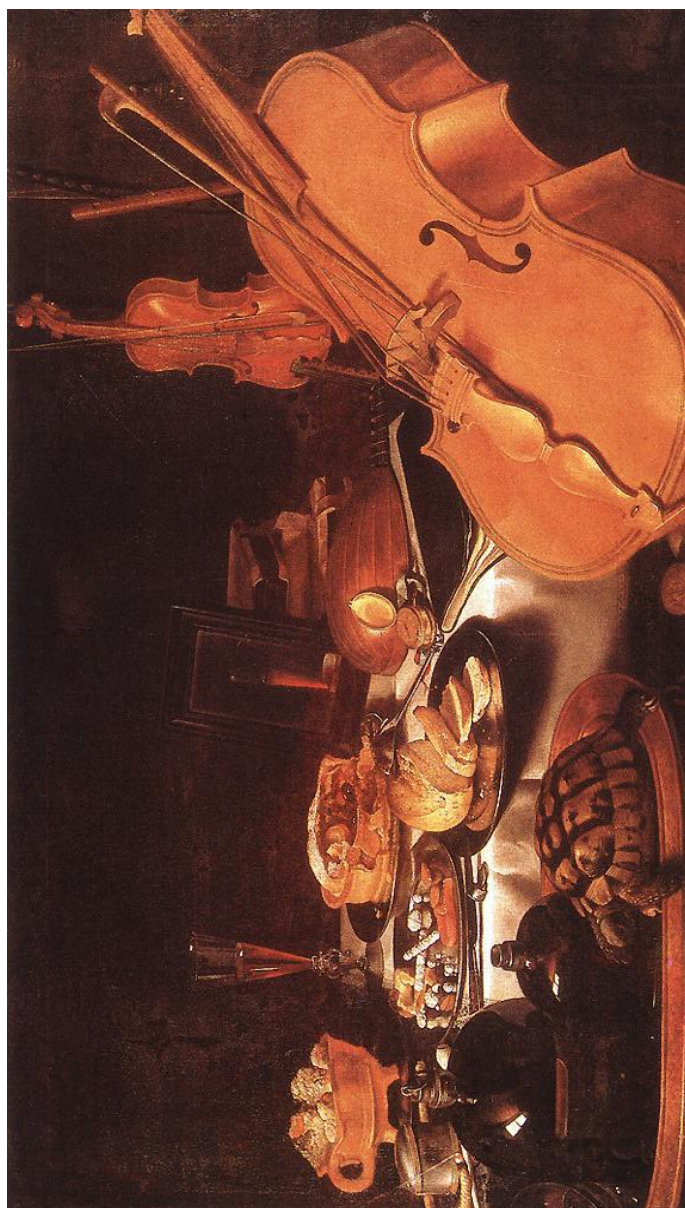
- C: canto
- A: Alto
- T: Tenore
- B: Basso
- Obbl. obbligato
- Rip.: Ripieno
- Vi: violino
- Vla: viola
- Vta: violetta
- Avla: alto viola
- Tvla: tenore viola
- BVla: basso viola
- Btto: Bassetto
- Vc: violoncello
- Vcino: violoncino
- Vne: violone
- Cb: contrabbasso
- Ti: tiorba
- BC: basso continuo
- Org: organo
- Spin: spinetta
- Cemb: cembalo
- Cont: continuo
- Conc^{no}: concertino

Chiavi:

- G2: chiave di violino
- C1: chiave di soprano
- C3: chiave di contralto
- C4: chiave di tenore
- F3: chiave di baritono
- F4: chiave di basso

Note:

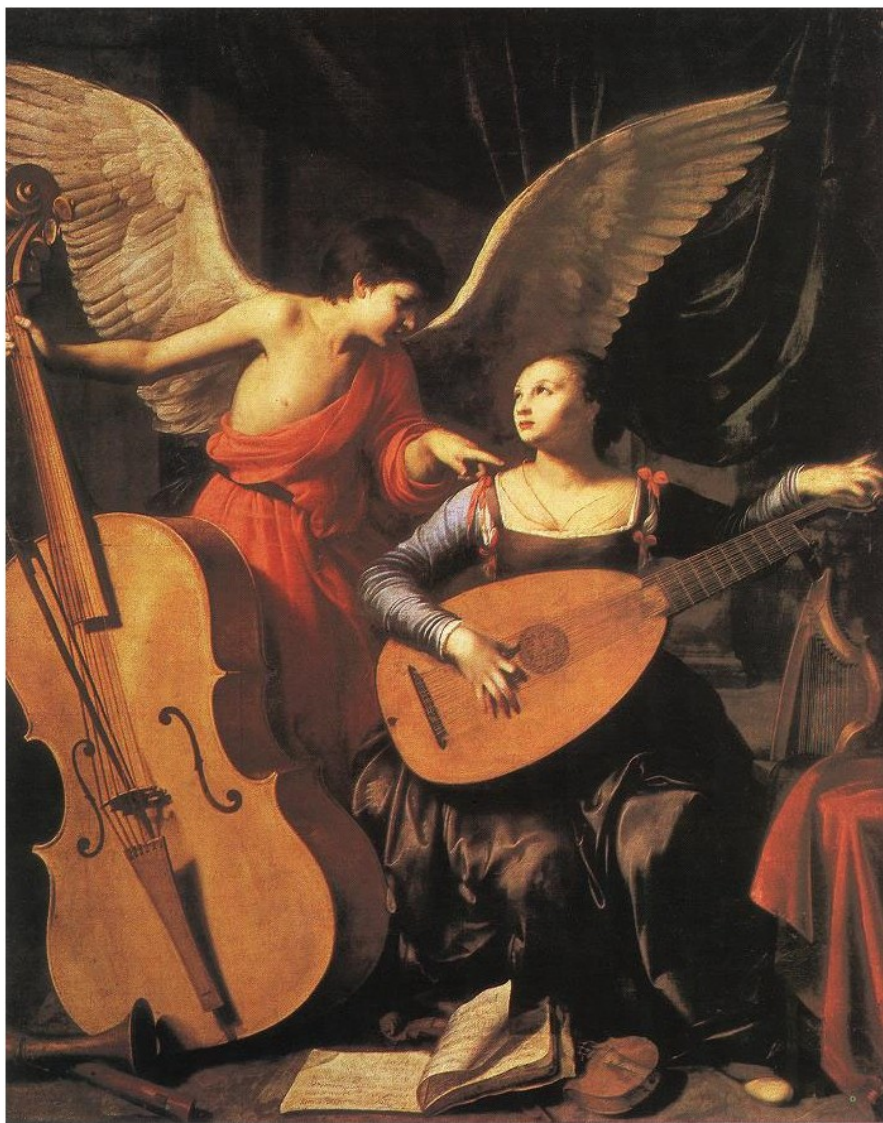
C₁-B₁= D₀₁-Si₀; C-B=D₀₁-Si₁; c-b=D₀₂-Si₂; c'-b'=D₀₃-Si₃
16'= 16 piedi (dal D₀₀ in su, notato all'ottava alta della nota reale)
8'= 8 piedi (dal D₀₁ in su)



Ill.1: Pieter Claesz, *Natura morta con strumenti musicali* (1623), Paris, Musée du Louvre.
<http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/Artmat~1/images~2/claesz-still-life-with-musical-instruments-large.jpg>



Ill.2 Gerrit van Honthorst, *Il concerto* (1625), Roma Galleria Borghese, particolare.
<http://www.artunframed.com/images/artmis14/honthorst66.jpg>

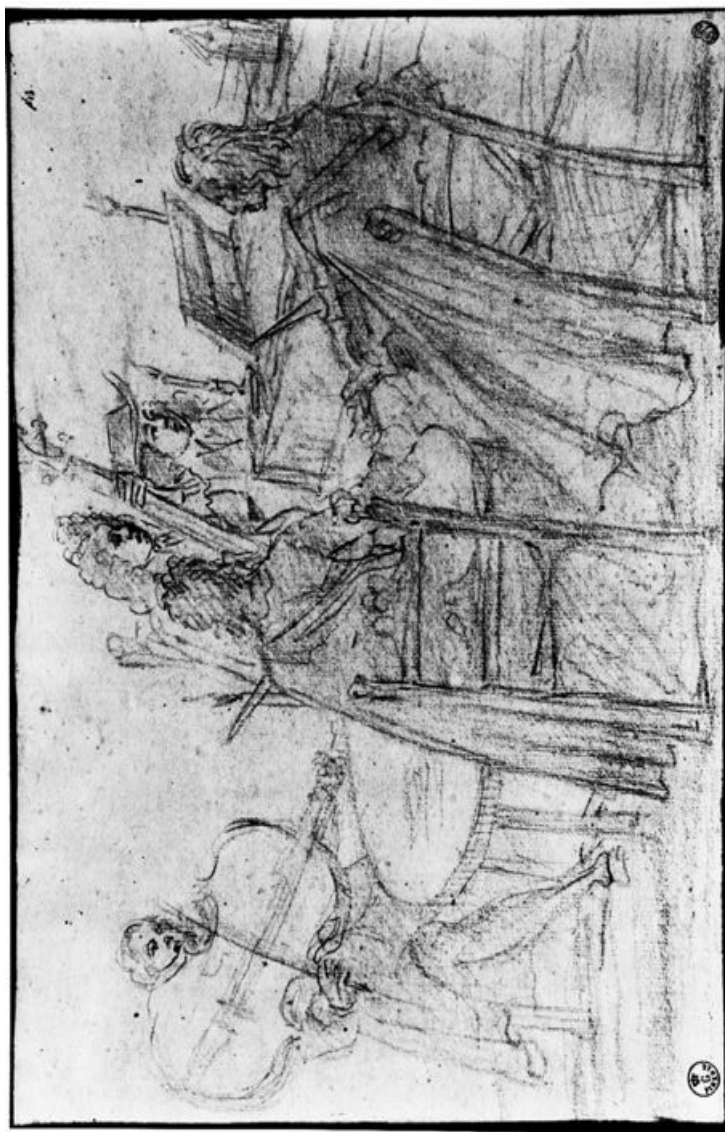


Ill.3: Claudio Saraceni, *Santa Cecilia e l'angelo* (ca.1610), Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica. <http://artmight.com/Artists/Carlo-Saraceni-1579-1620/SARACENI-Carlo-Saint-Cecilia-And-The-Angel-4678p.html>



Ill.4: Jan Sadeleer, incisione (ca. 1590) da Pieter De Witte, *Davide lodando Dio* (ca.1585), Haarlem, Frans Halsmuseum, particolare.

<http://www.kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/06/Sadeler-new.jpg>



III.5: *Concerto*, disegno francese di anonimo (ca. 1700)



Ill.6: Andrea Celesti, *Papa Benedetto III fa visita alla chiesa* (1672), Venezia, Chiesa di San Zaccaria, particolare.

http://www.artericerca.com/artisti_italiani_seicento/celesti%20andrea/1.ht



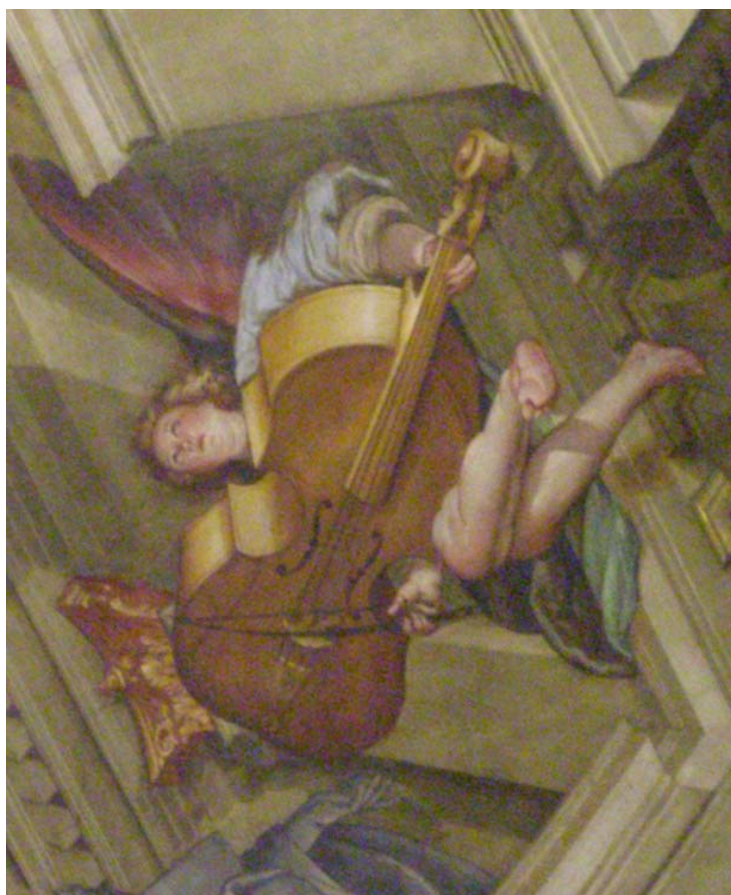
III.7: Bologna, Archivio di Stato, Anziani Consoli, *Insignia*, vol. IX, ff. 105v-106r (II bimestre 1705), particolare.



Ill.8: Giuseppe Jacchini, *Concerti per camera à Violino, e Violoncello Solo*, Op. 3 (Modena, 1697), frontispizio del libro-parte del violoncello.



Ill.9: Stefano Ghirardini (attr.), *Concertino* ca. 1730, Coll. Priv., particolare, foto di Stefano Martelli, *Rassegna storica Crevalcorese* 4 (dicembre 2006), p. 94. <http://www.comune.crevalcore.bo.it/Main/print.asp?Doc=15835>



Ill.10: Gian Giacomo Barbelli, *Glorificazione di Maria* (1641), Crema, Santa Maria delle Grazie, particolare, foto Marc Vanscheeuwjk.

PAOLO CAVALLO

***La cappella musicale della cattedrale
di Asti fra '500 e '600: nuove ricerche
d'archivio per una cronologia ragionata***

LA CAPPELLA MUSICALE DELLA CATTEDRALE DI ASTI FRA '500 E '600: NUOVE RICERCHE D'ARCHIVIO PER UNA CRONOLOGIA RAGIONATA

Le origini

Come un'ampia serie di fonti e di studi medievistici ha dimostrato, la cappella musicale della cattedrale di Asti rappresenta una delle istituzioni musicali più antiche e importanti dell'area subalpina, avendo potuto beneficiare, insieme a Vercelli e Torino, dell'attività di una *schola cantorum* interna al duomo sin dall'XI secolo¹. Pur priva di ogni traccia dei registri contabili documentanti gli emolumenti ai suoi incaricati – una fonte sovente assente prima del tardo Medioevo – l'attestazione di una mansione prettamente canora fra le dignità capitolari del duomo vanta una tradizione millenaria: sul pavimento musivo del presbiterio della Cattedrale intitolata a Santa Maria Assunta, il principale tempio astigiano, è riapparso, dopo i restauri del 1984-1985, un riquadro che ritrae un *cantor* tonsurato. Al di là dell'importanza del reperto iconografico (collocabile cronologicamente in un periodo compreso fra il X e il XII secolo)², alcuni studiosi hanno voluto identificare la persona ivi ritratta «in un certo *Rozus*»³, cui un documento del capitolo astigiano datato 1024 attribuisce la mansione di vicario del *cantor*, ovvero di *archipbonista*⁴ (una probabile contrazione del lemma *archiparaphonista*, ovvero uno degli aiutanti del *Cantor* cui spettava, durante la preparazione del cerimoniale del pontificale del Papa, il canto del Responsorio di un particolare giorno e l'ordine della schola can-

¹ Cfr. GINO BORGHEZIO, *La fondazione del Collegio nuovo «Puerorum innocentium» del Duomo di Torino*, «Note d'archivio per la storia musicale», I (1924), pp. 200-266: 247-249.

² Cfr. PIETRO DACQUINO, *Il mosaico del Duomo*, «Quaderni de Il Platano», Asti, 1990, pp. 433-494; ELENA PIANEA, *Mosaici pavimentali*, in *Piemonte romanico*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1994, pp. 412-413.

³ GIUSEPPE GAI, *La musica nella cattedrale di Asti all'inizio del Trecento*, «Il Platano», XXXIV (2009), pp. 290-291. Per una prima indagine sui nomi dei *Cantores* medievali cfr. anche l'articolo dello stesso studioso dal titolo *I codici musicali medioevali dell'archivio capitolare della cattedrale e della biblioteca del seminario di Asti*, in *Medioevo musicale in Asti e nel suo territorio*, a cura di Giuseppe Gai, Donatella Gnetti, Mondovì, Arti grafiche DIAL, 1997, pp. 47-50.

⁴ FERDINANDO GABOTTO, *Le più antiche carte dell'archivio capitolare di Asti dal 755 al 1102*, Pinerolo, Chiantore e Mascarelli, 1904, p. 306, doc. CLV.

torum disposta accanto al presbiterio)⁵. I responsabili del *cantus firmus* della cattedrale di Asti che succedettero a Rozus fra il XII e il XV secolo - censiti dall'importante e recentissimo lavoro di Giuseppe Gai basato sull'*Usus secundum consuetudinem astensis ecclesie* compilato in coda ad un *Necrologium* agli albori del 1300 da Franciscus Botegius, un chierico notaio astigiano - ammontano a quattordici⁶. Per quanto il numero sia probabilmente parziale, a causa delle numerose lacune documentarie nel frattempo createsi, il fatto che tutti costoro fossero rivestiti del titolo di *canonicus et cantor* dimostra che, anche ad Asti, il loro compito, di stretta attinenza liturgica, consisteva nella direzione dei canti dell'ufficiatura liturgica e della messa festiva.

Il ruolo del *Cantor*, esclusivamente di tipo cerimoniale, presuppone la preminenza episcopale e la pregnanza simbolica ed oggettuale dell'edificio chiamato cattedrale: ad Asti, oltre ad essere il centro propulsore della fede, essa costituiva la «pieve urbana» del vescovo e, perciò, a livello architettonico, simboleggiava la sua influenza sulla sfera temporale, esterna, della comunità⁷. Essa costituiva pienamente la «chiesa del vescovo», uno spazio sacro nel quale ai canonici venivano demandati i soli aspetti interni, di natura spirituale o devozionale⁸: non è un caso che, nell'anno 889, il vescovo astigiano Staurace dichiarasse di aver voluto costruire, a fianco della cattedrale e del suo palazzo episcopale, i chiostri dei canonici per favorire l'esercizio della loro devozione (e fors'anche per meglio controllare la *pietas* religiosa e la fedeltà dei membri capitolari, che allora dimoravano sotto lo stesso tetto attenendosi a una *regula* di vita comunitaria poi modificata dalla riforma gregoriana)⁹. La preminenza vescovile sull'organizzazione dello spazio sacro e sulle spese di manutenzione della cattedrale si evince da una serie di fatti storici molto chiari: fra il 1094 e il 1096, dopo un devastante incendio commissionato dalla contessa Adelaide di Susa per colpire la città, il duomo, seriamente danneggiato, fu ricostruito grazie a fondi episcopali¹⁰; quando poi, nel 1266, il crollo del

⁵ Cfr. PETER WAGNER, *Origine e sviluppo del canto liturgico sino alla fine del Medio Evo*, Siena, Tipografia S. Bernardino, 1910, p. 200, cit. da OSVALDO GAMBASSI, «*Pueri cantores*» nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e Età Moderna, Firenze, Olskchi, 1997, p. 20.

⁶ GIUSEPPE GAI, *La musica nella cattedrale di Asti all'inizio del Trecento* cit., pp. 292-293.

⁷ Sulla calibratura degli interventi nello spazio urbano di Asti attuati dai vescovi nel periodo medievale cfr. MARTA LONGHI, *Santa Maria del Duomo ad Asti. Percorsi di ricerca e storia istituzionale*, «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», CVII, 2 (2009), pp. 409-436.

⁸ *Ibid.*, pp. 426-430.

⁹ Cfr. NICOLA GABIANI, *La Cattedrale di Asti nella storia dell'arte*, Asti, Tipografia Vinassa, 1920, pp. 103, 111-115. Sulla figura del vescovo Staurace, descritto come possessore locale, patrimonialmente presente a Camerano, cfr. RENATO BORDONE, *Città e territorio nell'alto medioevo*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria (Biblioteca Storica Subalpina, CC), 1980, p. 72.

¹⁰ Cfr. MATTEO SCAPINO, *La Cattedrale di Asti e il suo antico borgo*, Asti, TSG, 1977, p. 31.

campanile evidenziò il precario stato di conservazione del manufatto¹¹, saranno il potere economico e mecenatistico dei vescovi a permettere la riedificazione della cattedrale che, iniziata a partire dal 1323 da monsignor Guido da Valperga¹², sarebbe stata proseguita dal francese Arnaldo di Rosette e dall'autoctono Baldracco Malabaila, sotto la cui reggenza diocesana fra il 1348 e il 1354 vennero conclusi presbiterio e abside in *cornu Evangelii* (incompiuta la sola zona di fianco al presbiterio in *cornu Epistulae*).

Come si è potuto notare, nonostante la presenza di un *cantor* e di una probabile *schola* destinata all'educazione vocale di adolescenti e chierici sin dal X secolo (sicuramente attiva nel 1300), in assenza di casate nobiliari ramificate *extra moenia* o dinastie reali di rilievo, tale incarico non si sarebbe mai tramutato in un'istituzione, in una *capella puerorum* dotata di infrastrutture musicali e fondi propri, senza l'intervento diretto di un altro vescovo, Scipione Damiano, che resse la diocesi astigiana fra il 5 luglio 1470 e il 1473¹³. Durante questo triennio, egli volle dotare la *capella* - pagandolo con denari propri - di un importante organo da muro, probabilmente commissionato ad «un importante artista milanese»¹⁴ (che taluni hanno voluto identificare in Bernardo d'Alemagna, senza che però, ad oggi, sussista alcuna prova documentaria o organologica in grado di supportare tale ipotesi). Invero, per quanto ipotetica, la matrice lombarda cui si riconduce questo strumento è alquanto probabile, dati gli scambi culturali e la forte collaborazione che la storiografia artistica ha riscontrato in quegli anni fra le città di Asti e Cremona, specificamente fra le persone dei pittori Francesco Casella e Gandolfino da Roreto (alle cui mani, alternativamente nel corso degli anni, sono state attribuite le ante dell'organo quattrocentesco della cattedrale, ancora oggi custodite nella sacrestia

¹¹ Cfr. NOEMI GABRIELLI, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino, Fondazione San Paolo, 1977, p. 238.

¹² Cfr. FRANCESCA CAVAGNINO, *Il duomo di Asti: problemi di conservazione*, Tesi di laurea di primo livello, Politecnico di Torino, II facoltà di Architettura, a.a. 2008-2009, rel. Maria Grazia Vinardi, pp. 8-9. Cfr. anche PIETRO DACQUINO, *L'antica cattedrale di Santa Maria*, in *Carte astigiane del secolo XIV, 1300-1308*, a cura di Pietro Dacquino, Asti, Cassa di Risparmio di Asti, 1983, pp. 367-389.

¹³ Cfr. GIUSEPPE CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia: dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Venezia, Editore Giuseppe Antonelli, 1859, vol.14, p. 121. Il dato fornito da questo storiografo, che in diversi testi risulta posticipato al 1474, viene confermato dal saggio di RENATO BORDONE, *La dominazione francese di Asti: istituzioni e società tra Medioevo ed età moderna*, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Fondazione CRT, 1988, p. 36.

¹⁴ Cfr. PALEMONE LUIGI BIMA, *Cenni sulla Cattedrale di Asti del canonico Palemone Luigi Bima [...]*, Asti, Tipografia Vinassa, 1887, p. 21.

del duomo di Asti)¹⁵. L'assenza di spese a carico del capitolo, oltre al ben noto necrologio già ripreso da molti studiosi passati (che riannette al Damiano la responsabilità, oltre che della fondazione della *capella puerorum*, della costruzione organaria),¹⁶ permette di identificare nel vescovo il committente dello strumento a canne quattrocentesco: quest'ultimo personaggio, così come aveva fatto per l'erezione ed il completamento dei muri del duomo e l'organizzazione delle preminenze dignitarie interne al capitolo, si occupava di legittimare, con opere architettoniche e musicali, la sua preminenza politico-religiosa all'onore del mondo; i canonici, invece, come nel passato destinati a funzioni sussidiarie al potere episcopale, avrebbero provveduto a instaurare all'interno del capitolo un sistema burocratico che si sarebbe preso carico, a nome e per conto del vescovo attraverso la figura di un ufficiale di cappella annualmente nominato, della gestione economica dell'organismo musicale e, in misura assai minore, della manutenzione dell'organo, come dimostra la sistematica registrazione delle entrate ed uscite in appositi quinternetti (sicuramente inauguratisi, secondo una forma redazionale ignota, a partire dal 1474, ma giunti a noi - con un secolo di probabili dispersioni o conservazioni privatistiche - a decorrere dal 1571) che attualmente sono conservati nei faldoni denominati «Putti» presso l'archivio capitolare della cattedrale di Asti. L'ipotesi di una primazia episcopale nel mecenatismo musicale, inauguratasi durante il mandato di un vescovo fortemente legato alla città com'era il Damiano, potrebbe essere inquadrata nel clima di esasperato agonismo politico e amministrativo che sussisteva, fra il XV e il XVI secolo, fra le famiglie del notabilato astigiano: anche la pergamena del 18 dicembre 1518 (da cui prendono abbrivio tutte le storie della *capella puerorum*) con cui il nobile Baldovino Malabaila cedeva in enfiteusi alla cappella dei putti una casa nei pressi della parrocchia di San Martino potrebbe essere considerata uno degli esiti di questa strategia.¹⁷

Fin qui i dati certi e le ipotesi verosimili. Il resto delle attestazioni di natura organologica e/o esecutiva inerenti la vita musicale del duomo di Asti nel XV e nel XVI si presentano talmente slegate fra loro da poter esser elencate - come aveva

¹⁵ Cfr. NOEMI GABRIELLI, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1976, pp. 82, 112-113; SIMONE BAIOTTO, *Profilo di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto cit.*, pp. 222-223; *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi, 30 novembre 2001, Auditorium Fondazione Ferrero, Alba, Fondazione Ferrero, 2002, p. 114.

¹⁶ Archivio Capitolare Cattedrale di Asti (d'ora in poi: ACCA), segnatura 04, *Calendarium*, c. 37v: «MCCCCLXXIII die X augusti obiit reverendissimus in Christo presbiter dominus Scipio de Damianis episcopus astensis primus institutor capele puerorum cantantium istius ecclesie et qui fabricari et componi fecit organa. Iacet in ecclesia prope altare sancti Georgii».

¹⁷ Cfr., per la prima citazione del documento, CARLO VASSALLO, *Inno a Santa Cecilia di A. Pope e la Cappella dei Putti nella Cattedrale d'Asti*, Asti, Tipografia Paglieri, 1866, p. 12.

opportunamente scelto di fare Giacinto Burroni nel suo lavoro del 1954 – come elementi cronistorici privi di univocità. Le differenze che il lettore troverà, rispetto al lavoro del francescano, sono per lo più figlie di un diverso approccio interpretativo ai materiali archivistici. Oltre ad aver ripreso, ricontrollandone trascrizione e contenuti, tutte le sue citazioni documentarie, sono emerse dalla compulsazione del faldone 44 del fondo capitolare astigiano, contenente quanto rimane dei quinternetti dell'amministrazione economica della sacrestia e della fabbrica del duomo fra il 1421 e il 1599, alcune spigolature inedite che, nel confermare l'esistenza di una contabilità separata per la cappella dei putti, permettono di sottrarre all'oblio della storia l'origine dell'organo a canne insieme al nome di qualche musicista vissuto a cavallo fra tardo XV e inizio XVI secolo. Partiamo dallo strumento a canne della cattedrale. L'ipotesi che all'organo patrocinato dal vescovo Damiano ne presistesse un altro è confermata da due documenti: nel primo, del 1422, la sepoltura del prete Odino de Brunis venne effettuata «prope scalas organorum adversus murum claustrii» (come recita il *Necrologium* contenuto nel *Calendarium* dell'archivio capitolare astigiano)¹⁸, nel secondo, del 1432, si attesta l'emolumento per l'alzamantici, tipologia di uscita spettante non alle casse della *capella puerorum* ma a quelle della fabbrica del duomo¹⁹.

La retrodatazione alla metà/tardo Trecento della primitiva costruzione dello strumento a canne della cattedrale (il quale doveva sicuramente essere collocato sulla parete a nord, dal canto del Vangelo, forse sopra una cantoria sita nel primo intercolumnio dopo la cappella dell'Epifania, dirimpetto al presbiterio²⁰) ci porta a ragionare, sulla scorta dei controlli archivistici effettuati, sulle poche restanti notizie organistiche ed organarie risalenti al XV secolo. Ad esclusione di un'altra nota spese, contemporanea ma del tutto slegata rispetto a quella poc'anzi citata (la quale attesta il dono, da parte del capitolo, di tre paia di guanti ad alcuni cantori il 14 agosto 1421, vigilia della festa della Vergine Assunta: un'elargizione, questa, comunissima in Piemonte, che si sarebbe conservata immutata sino al XVIII se-

¹⁸ ACCA, *Calendarium*, c. 36v.

¹⁹ ACCA., *Liber sacristiae de anno 1432*, f. 21v: «Item pro illo q adiuuat organiste». Cfr. GIACINTO BURRONI, *Cronistorie musicali della città di Asti*, estratto dalla «Rivista di Storia Arte Archeologia per le provincie di Alessandria e Asti», LXIV (1954), 1955, p. 9.

²⁰ Cfr. l'opinione di OSCAR MISCHIATI, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII*, in *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco*, Atti del convegno di studi (Caltagirone, 10-12 dicembre 1985), a cura di Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988, pp. 23-46: 34. Uno studio più recente sulla collocazione architettonica e la valenza iconografica degli organi dentro le chiese dell'età rinascimentale è quello di ARNALDO MORELLI, *Per ornamento e servizio. Organi e sistemazioni architettoniche nelle chiese toscane del Rinascimento*, «I Tatti Studies», VII (1997), pp. 279-303.

colo)²¹, due sono invece le manutenzioni subite dallo strumento nel quindicennio successivo alla sua erezione. In un non meglio specificato mese del 1480, il giorno 18²², ed il 30 settembre 1486 i libri contabili della Fabbrica e della Sacrestia registrano, dapprima, una revisione dello strumento a canne e, in seguito, un pagamento di tre fiorini per una corda e un certo quantitativo di stagno ad un non meglio specificato prete Giovanni («datur corda presbitero Ioanni qui retificavit organa parva»): diversi studiosi hanno già evidenziato come l'aggettivo *parva* possa essere ragionevolmente ricondotto all'uso di organi portativi, la cui notevole presenza nelle celebrazioni liturgiche – non solo quelle astigiane ma di diversi templi piemontesi – è stata a più riprese documentata dalle carte d'archivio del XVI e del XVII secolo. Il pagamento a prete Giovanni (che, dati i tempi, potrebbe anche essere stato un organista in grado di effettuare la manutenzione del suo strumento) fu reiterato poco tempo dopo – nello stesso 1486 – «pro aptando catenam unam ad organum», probabilmente per un intervento sulla catenacciatura o sul somiere dello strumento²³. Dopo il restauro del presbitero Giovanni, Burroni fornisce ancora qualche nome di organista primo cinquecentesco: Antonio Claudio, pagato nel 1517, e frate Gabriele, cui fu attribuito un compenso nel 1527²⁴. Ad essi va aggiunto un terzo organista, il primo – tra quelli a noi noti – che avesse ottenuto, nel Cinquecento, la titolarità dell'organo fabbricato con i denari di Scipione Damiano: prete Giovan Pietro, che nel 1509 e nel 1510 permetteva ad un ignoto alzamantico di guadagnarsi tredici fiorini per l'aiuto fornitogli durante le esecuzioni liturgiche²⁵. Ancora, nel 1548, il capitolo riconosceva ad un altro musico, un cantore definito «contrabaso», un emolumento probabilmente per il sostegno dato al coro capitolare durante le esecuzioni in canto fermo²⁶.

Ad omettere le costruzioni di nuovi strumenti a canne, il ventennio che diede alla cattedrale astigiana un nuovo organo e una *capella puerorum* (1470-1490) fu un periodo davvero fertile per la genesi e il sostegno delle attività musicali legate al culto ed agli apparati religiosi delle chiese subalpine. Se nel duomo di Torino, nel 1439, aveva preso possesso della carica di maestro dei putti Gioanneto de Rom-

²¹ Cfr. BURRONI, *Cronistorie* cit., p. 8.

²² Cfr. ACCA, Registro relativo all'amministrazione della fabrica e della sacrestia della cattedrale in generale, fald. 46, uffici sacrestia, Liber XIX, 1473, f. XXXIIv: «Die XVIII [...] 1480 pro aptatura organorum».

²³ Cfr. BURRONI, *Cronistorie* cit., p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ ACCA, fald. 44, 1509: s.i.f.: «Item datur illi qui adiuuat p.ro Johanni petro ad pulsandum organa ff. XIII»; *ibid.*, M.U.X Pro Sacr. Ast. 1510 s.i.f.: «Item datur illi q. adiuuat ad pulsandum p.ro Jo petro organa ff. XIII, g. X».

²⁶ ACCA., Sagristie 1548: «Item a die 14 dicembr. Dato al contrabaso p il suo salario ff 32».

bies (detto Plasenza), in ossequio alla licenza concessa da papa Eugenio IV tramite apposita bolla emanata nel 1435²⁷, la nuova bolla del vescovo Ludovico di Romagnano del 1450 (che innalzava il numero dei putti cantori da quattro a sei e li obbligava ad una convivenza in comune insieme al loro istitutore in una casa di proprietà dell'episcopio) permetteva una maggiore collazione di redditi a beneficio dell'ente. Nel 1476 Jolanda di Savoia volle dotare di 800 fiorini annui il *Collegium Puerorum Innocentium* della Sainte Chapelle di Chambéry²⁸ nell'intento di contribuire alla formazione musicale di altri «sex adolescentium seu puerorum innocentium»; ancora, nel 1495, a Vercelli, colui che era stato vicario episcopale di Domenico della Rovere nella diocesi di Torino, Giovanni Gromo, esperita l'importanza dei «putti innocenti» nelle celebrazioni accompagnate dall'organo (anch'esso coevo, essendo stato costruito nel 1488 da Domenico de La Catena), riuscì nell'intento di convincere il suo vescovo, Urbano Bonivardo, a fare altrettanto anche nella cattedrale di Sant'Eusebio, fondando un «collegio» di sei fanciulli che nel 1517 sarebbe stato allargato anche a cantori adulti.²⁹

Il Cinquecento

I dati culturali sin qui sciorinati attestano la buona vitalità del piccolo mondo antico della musica astigiana. Le cause di ciò vanno ricercate nella storia particolare della città: libero comune nel XII secolo, Asti conobbe un ampio sviluppo politico, militare e commerciale fra il 1200 e il 1300; nel 1387, persa ormai la preminenza territoriale ed economica che ne aveva contraddistinto la vita civile e mercantile nei decenni appena trascorsi, gli astigiani si legarono alla dinastia francese degli Orléans, il favore dei quali beneficiò Asti per tutto il Quattrocento. Nel 1531, l'infanta di Portogallo Beatrice assunse il governo della città, cedendolo poi, appena sette anni dopo, a Emanuele Filiberto di Savoia, che dovette difenderlo dai francesi sino alla pace di Cateau Cambresis; dopo il 1559, la ricostituzione del ducato sabauda farà sì che Asti, dal 1563, ritrovi una piccola parte del suo antico lustro civile, divenendo capoluogo di una delle province ducali, al confine con il Monferrato. I dati statistici ed i censimenti della popolazione astigiana nel periodo

²⁷ Cfr. GAMBASSI, «*Pueri cantores*» cit., p. 72.

²⁸ Cfr. MARIE THÉRÈSE BOUQUET, *La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500*, «Rivista Musicale Italiana», IV (1969), pp. 261-262.

²⁹ Cfr. STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, in *Barocco padano 4*, Atti del XII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 14-16 luglio 2003, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2006, pp. 373-374.

dell'annessione ai domini savoiani attestano una realtà urbana di media importanza, congrua alle dimensioni delle principali città cinquecentesche dello stesso ducato: se nel 1546 le famiglie autoctone erano 4000, con la presenza di circa 300 soldati spagnoli, nel 1571 ad Asti abitavano 8339 persone, che la rendevano la sesta città piemontese dopo Torino (14.244), Mondovì (11.000), Chieri (9511), Fossano (8973) e Vercelli (8645)³⁰.

Quale tipo di formazione musicale (anche se, forse, le domanda andrebbe corretta in: quante e quali tipi di cappelle musicali) era in grado di fornire una piccola cittadina all'imbocco della pianura padana nel '500 e nel '600? La risposta sarà parziale, non essendosi dedicato lo scrivente ad approfondire la storia della seconda cappella musicale autoctona, quella della collegiata di San Secondo. Anch'essa dotata di una *capella puerorum* di fondazione sicuramente anteriore alla sua prima menzione (risalente al 1505)³¹, questa seconda cappella musicale possiede un'ampia documentazione di natura istituzionale ed economica che meriterà in futuro uno spoglio accurato, almeno per rendere ragione della sua difformità baricentrica (eventuale, forse, ma che per adesso non sembra casuale) testimoniata da pochi nomi di primo Cinquecento, tutti di spicco e quasi tutti di formazione musicale torinese: Giovanni Giovenale Isoardo, contrabasso di Carlo il buono, andò a servire fra il 1536 e il 1556 il duca Ercole II d'Este³²; Cristoforo Crotto (o Crotti), figlio di Baldassarre, dopo l'educazione vocale impartitagli dal *Collegium Puerorum Innocentium* del duomo di Torino (in cui era stato ammesso il 15 ottobre 1504), esercitò il mandato di maestro di cappella nella collegiata astigiana nel quinto decennio del XVI secolo³³; Bartolomeo Freilino, di nobili origini e già cantore della cappella ducale di Carlo II, risiedette e fu mantenuto nella collegiata a partire dal 1554 con otto sacchi di grano dai canonici di San Secondo su espressa – ed iterata – richiesta epistolare del nuovo duca Emanuele Filiberto al tesoriere della città di Asti³⁴.

Dopo aver citato l'organista astigiano Secondo Molino, a libro paga della cat-

³⁰ Cfr. GIUSEPPE LEVI, *Centro e periferia di uno stato assoluto. Tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1985, p. 13.

³¹ Cfr. BURRONI, *Cronistorie* cit., p. 29.

³² Cfr. STANISLAO CORDERO di Pamparato, *Emanuele Filiberto protettore dei musicisti*, «Rivista Musicale Italiana», 4 (1927), pp. 555-558.

³³ *Ibid.*, 2 (1927), p. 239; MARIE THERESE BOUQUET, *Contribution à l'étude de la Chapelle musicale de la Cathédrale Saint Jean Baptiste de Turin aux XV.e et XVI siècles*, in «Miscellanea di Studi 2», Torino, Centro Studi Piemontesi, 1989, p. 17.

³⁴ CORDERO di Pamparato, *Emanuele Filiberto protettore dei musicisti* cit., p. 558; GIULIO ROBERTI, *La cappella regia di Torino*, Torino, Roux e Favale, 1880, pp. 15-17.

tedrale di Acqui Terme dal 1570 al 1578³⁵, segnaliamo infine due ultimi importanti musicisti cinquecenteschi, entrambi provenienti dalla medesima città: il primo è Antonio Colobaudi da Asti (detto Bidon), famosissimo soprano della cappella musicale ferrarese di Ercole d'Este fra il 1502 e il 1516 (organismo in seno al quale ebbe modo di cantare insieme a Josquin des Prez, parafrasandone una composizione), che in seguito si trasferì a Roma, presso la cappella papale di Leone X, dove rimase in attività sino al 1525, anno della sua morte³⁶; il secondo, Girolamo da Asti, è anch'egli documentato attivo presso la cappella privata di papa Leone X fra l'agosto 1519 e l'aprile 1522 ma come suonatore di «bonaccordo» (forse clavicembalo)³⁷ (va qui detto per inciso che non sono mai stati accertati legami di parentela o collaborazioni fra i due, anche se la loro contemporanea presenza presso uno degli organismi musicali meglio attrezzati del primo Cinquecento italiano potrebbe non essere stata casuale).

Questo studio non insisterà oltremodo sulla fondazione e sulla dotazione economica della *capella puerorum* della cattedrale di Asti: questi dati, accertati come veritieri su diverse basi contabili compulsate per questo intervento, sono facilmente reperibili consultando la più seria letteratura storiografica locale³⁸. A questo proposito, basterà ricordare che, ai suoi albori, essa fu chiamata *Cappella Sanctae Mariae*, dal momento che il suo titolo era unito all'altare dell'Epifania (ubicato immediatamente a sinistra del presbiterio del duomo); in seguito, le fu accorpato il beneficio semplice eretto presso l'altare della Trinità. Le festività liturgiche di riferimento, quelle in cui i membri della *capella* erano vincolati a presenziare, erano l'Assunzione di Maria Vergine (15 agosto), a cui la cattedrale era intitolata, Santa Caterina (29 aprile) e San Raffaele (29 settembre). Nel tardo '400 il reddito annuo della cappella ammontava a 70 scudi d'oro; un secolo più tardi, nel 1565, il bi-

³⁵ Cfr. PAOLA BROCCO, *Nuovi documenti sulla musica ad Acqui nel cinquecento*, «Bollettino quadrimestrale di informazione musicale - Corale Città di Acqui Terme», VI, 1 (1991), pp. 2-3.

³⁶ Cfr. «*Si placet*» *Parts for motets by Josquin and his contemporaries*, a cura di Stephanie Schlegel, Middleton, A-R Editions, 2006, pp. XI-XII, XXI, 22. Si veda anche, sulla sua biografia, LEWIS LOCKWOOD *A virtuoso singer at Ferrara and Rome: the case of Bidon*, in *Papal music and musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, a cura di Richard Sherr, Oxford, 1998, pp. 224-239; BONNIE J. BLACKBURN, *Music and festivities at the court of Leo X: a venetian view*, «Early Music History», 11 (1992), pp. 1-37; LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 404 e ss.

³⁷ Cfr. GIANCARLO ROSTIROLA, *Strumentisti e cantori nella Roma dei Papi*, in *Restauro, Conservazione e recupero di antichi strumenti musicali*, Atti del convegno di studi, Modena, 2-4 aprile 1982, Firenze, Olschki, 1986, p. 204 (nel quale si parla anche di un liutaio astigiano, Cristoforo dal Forno, figlio di Secondo, attivo a Roma nel 1602-1608, p. 217).

³⁸ Mi riferisco all'ancora oggi attendibile ricostruzione di GASPARE BOSIO, *Storia della chiesa d'Asti*, Asti, Michelerio, 1894, pp. 256 e ss.

sogno di ulteriori dotazioni in denaro obbligò il capitolo ad aggregarle i proventi delle chiese parrocchiali di alcune piccole chiese cittadine: Sant'Ilario (la chiesa propria del Seminario), San Giuliano (oggi atterrata, un tempo prossima al convento dei frati carmelitani, la quale costituiva il luogo di culto proprio della *capella puerorum*, dato che tale istituzione se ne accollava tutte le spese di manutenzione e abbellimento, provvedendovi anche un cappellano per le officature ordinarie), San Raffaele e San Filippo³⁹. Un indicatore molto chiaro delle potenzialità economiche e dell'impiego pecuniario della cappella a fini artistici ci è fornito dai suoi bilanci consuntivi (compilati su base biennale fino al 1617, su base annuale a partire dal 1618). A parte tre significative lacune (1584-1598, 1628-37 e 1646-50), la rendicontazione è completa e ci permette di redigere un quadro statistico organico sia delle voci attive sia di quelle passive. Nel 1582-1583 abbiamo un'entrata media annuale (arrotondata per difetto) di 3260 fiorini e un'uscita di 2250 fiorini; dal primo Seicento, e sino al 1617, i cespiti di entrata appaiono in forte crescita, permettendo un significativo incremento delle spese per i musicisti: nel 1602-3 la media aritmetica dei fondi caricati ammonta a 5250 fiorini annui contro 4060 di quelli scaricati; l'andamento si mantiene su questi valori sino al 1606-7, il biennio in assoluto più ricco di introiti (13826 fiorini) e di uscite (9950 fiorini). Fino al 1613 le entrate supereranno di gran lunga i 10000 fiorini, mentre le spese si attesteranno sui 9400 (con una punta, fra il 1610 e il 1611, di 11997 fiorini). Fra il 1618 e il 1627 il movimento economico attorno alla cappella viene ridimensionato di circa la metà (e non per nulla i convocati capitolari del 1620-1621 iniziano a verbalizzare con una certa insistenza locuzioni come «attenta paupertate capellae» o «attestata tenuitati fructorum capille puerorum»), con una media aritmetica di circa 4700 fiorini d'entrata e 5000 d'uscita in ciascun anno. Dopo la guerra contro il Monferrato, la terribile peste del 1630 e la crisi economica congiunturale, dal 1640 sia le entrate sia le uscite si ridurranno esponenzialmente (quasi un decimo di quelle degli anni '10): fra il 1638 e il 1645 le 700 lire mediamente entranti ogni anno saranno bilanciate da altrettante in uscita. Le cose andranno lievemente meglio fra gli anni '50 e '70 con una media, in entrata, di 1000 lire annue, ed un'uscita di poco inferiore a tal cifra.

³⁹ ACCA, Cappella del putti, faldone 25, fasc.3, *passim*.

Tabella 1: entrate ed uscite della cappella dei putti di Asti dal 1601 al 1670 (ACCA, faldoni 25-27, cappella dei putti)

Anno	Entrate	Uscite
1583	(biennio 1582-3): 6529 g 5	5514 g 8 soldi 3
1601	4481.71 fiorini	3458 spese ordinarie più 233 fiorini (spese straordin.e)
1602	3791.6	3830.9 più 670 fiorini spese straordin.e
1603	Entrate complessive del 1602-3: 10496.7	Spese complessive del 1602-3: 8120.4
1604	4433.5	3226.3 (spese straordinarie; 409.41)
1605	11058.2.2	Spese complessive per gli anni 04-5: 7593.4
1606		
1607	Entrate complessive 1606-7: 13826.8.3	Uscite complessive 1607-07: 9950.3.2
1608		
1609	Annate 1608-09: 11607.4.1	9597.6.4
1610		
1611	Due anni prima: 12521.3 [ancora da esigere: fiorini 1526.7.1]	Due annate: 11997.3.1
1612		
1613	10971.11.3 (biennalità)	9338.8 (biennalità)
1614		
1615	7862.8 biennalità	7566.8 biennalità
1616		
1617	7463.7.3	6917.1 biennio
1618	5541	4390.3
1619	5177	5731.8
1620	3636.1.2	2286.9
1621-22	3173.6	manca
1622-3	5195.9	5176.6
1624	8402.2.1	7044.7
1625	5465.1.1	5028.3
1626-27	14143. 1	9708.1
Fald.27 dal 1636-37	£ 1252.9.1	£ 1187.6.8
1640-1	1787.11 d. 4 s	1737.11.4
1642-3	1247.3.9	1223. 8
1644-45 (biennale)	1208. 12	1195. 11. 7
1650-51 (biennale)	2043.18.6	1860.6
1652-53	2933.18. 6	1964.10
1654-55 in fiorini	2533.8.11	2338.6
1656-7 fald.28	2525.1	2588.19.2

1658-9	2093.1.4	2092.18.9
1660-61	1988.5.3	1953.9.3
1662-3 in lire	1856.14.8	1810.19.10
1664-5	2209.2.6	1986.18.6
1666-7	2395.18.11	2298.11
11668-9		2013.5
1670-1	1909.4.11	1947.12.5
1672-3	2047.1	1942.9.7
1677		2479.19.6
1678-9		2217.6
1684	3480.17.0	2994.01.6

Tali dati sono stati ricavati dai *Libri Puerorum Capellae*, quinternetti che – come si è anticipato – si sono conservati a partire dal 1571 e che venivano compilati dall'ufficiale di cappella, un canonico cui i colleghi capitolari affidavano questa responsabilità il primo maggio di ogni anno⁴⁰, secondo un ordinamento contabile tradizionalmente tripartito in: 1) Entrate derivanti dagli affittamenti, dai censi e dalle enfiteusi, 2) Spese ordinarie, 3) Spese straordinarie. Per ovvie ragioni, la prima voce fu la più importante per i compilatori coevi: al suo interno, i nomi, le date e le cifre del «caricamento» vennero registrati con cura quasi maniacale dall'ufficiale. Le altre due fonti, le spese ordinarie e quelle straordinarie – pur con qualche imprecisione e lacuna in più nei nomi, nelle cariche e negli stipendi dei musicisti e dei cantori – sono basilari per ricostruire la storia dell'organico della *capella*, permettendoci di distinguere, attraverso gli emolumenti, le mansioni dei musicisti e dei cantori stabili rispetto a quelle dei semplici avventizi; singolarmente, ad eccezione degli affitti e delle spese di trasporto di organi positivi da altre chiese di Asti, sono quasi nulle le uscite per la manutenzione e/o il rifacimento degli organi, a conferma che il re degli strumenti pesava esclusivamente sulla mensa vescovile. Oltre alla documentazione di pretta natura e destinazione economica, possediamo anche una fonte più discorsiva (anche se resa quasi afasica da esigenze riassuntive prossime alla stenografia): i decreti capitolari, che decorrono dall'anno 1574 (e si interrompono nel periodo 1582-1585). Se nella prima tipologia documentaria l'obbligo di rendicontazione annuale vincolava l'ufficiale di cappella a registrare puntualmente le spese e gli introiti nel momento in cui essi si verificavano, nella seconda i dati appaiono redatti in differita, successivi alle pro-

⁴⁰ Le revisioni annuali dei conti di cappella e dei compiti previsti per canonici e cappellani dovevano infatti avvenire, a norma degli Statuti capitolari del 1310, entro le calende di maggio: cfr. ELISA MELUCCIO, *Gli Statuti del capitolo cattedrale di Asti del 1310 nel quadro delle vicende normative dell'istituzione fra XIII e XIV secolo*, «Bollettino-Storico-Bibliografico-Subalpino», CV,2 (2007), pp. 498-499.

blematiche nate in seno alla cappella musicale. In altre parole, i verbali del capitolo ufficializzavano richieste di natura economica (aumenti di stipendio, domande di assunzione o di reintegro, licenziamenti, donativi liberali, provvigioni straordinarie, vestiti per i putti cantori) ma anche - per quanto più larvatamente - artistica (soprattutto contatti con musicisti, cantori, organari e maestri di cappella). Il passaggio in capitolo di tali domande sostituiva la protocollatura: erano gli stessi canonici (o l'ufficiale di cappella) a farsi latori, oralmente o per iscritto, delle richieste ricevute dai musici e/o delle suppliche scritte da questi ultimi (un materiale che non si è affatto conservato), sottoponendole, durante le riunioni collegiali, all'analisi e al dibattito capitolare. La discrasia fra le due fonti, le uniche ad esserci rimaste pressoché integre, è palese: dai quinternetti economici abbiamo la fotografia degli stipendi annui dei musicisti in ruolo alla cappella, la durata delle supplenze strumentali o canore, i cespiti di finanziamento derivanti ai preti coristi dalle loro mansioni officiative, diversi nomi dei putti cantori con le relative spettanze annuali o semestrali di generi alimentari e di conforto (grano, vino, companatico, legna); dai decreti capitolari desumiamo invece - in modo affatto sintetico, dato che nel tardo '500 e nella prima metà del '600 il segretario era solito verbalizzare le adunanze dei canonici in modo decisamente laconico - la politica gestionale con cui veniva retta la *capella puerorum*, i provvedimenti di volta in volta adottati per elevarne qualità liturgica ed esecutiva, le condizioni abitative della casa del maestro di cappella, ciclicamente sottoposta a restauri, la situazione finanziaria delle famiglie che affidavano alla cura del *magister capellae* i loro figlioletti, le discussioni o gli scontri che nascevano nella compagine dei musicisti capitolari.

Iniziamo dunque questa disamina, fondata su fonti conservate presso l'archivio capitolare della cattedrale di Asti, nei faldoni «Putti» e nei convocati capitolari. Il primitivo maestro di cappella di cui ci si sia conservata traccia è Mattia Pagliardo, fiammingo, che - secondo un documento creditizio discusso di fronte al notaio astigiano Pietro Gianutio - servì il duomo astigiano fra il 1564 e il 1568⁴¹; significativa la sovrapposizione di cariche e di nomi con un altro Mattia, venuto da Asti insieme al contralto Giuliano, che Marie Thérèse Bouquet segnalò attivo come maestro di cappella del duomo di Torino fra il maggio 1566 e l'ottobre 1567⁴². Invero, controllando i documenti dell'archivio capitolare del duomo torinese, risulta che l'accompagnatore di Mattia fosse stato un certo «Giuliano Bainero [Rainero?] Astigiano»⁴³, che i due fossero giunti nella città ducale a

⁴¹ ACCA, Capitolazione con Mattia Pagliardo [1576, agosto 14] foglio, fald. 25, fasc. 2.

⁴² Cfr. MARIE THÉRÈSE BOUQUET, *Contribution à l'étude de la Chapelle musicale de la Cathédrale Saint Jean-Baptiste de Turin aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Miscellanea di studi* 2, a cura di Alberto Basso, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo «Carlo Felice Bon», 1989, pp. 24-27.

⁴³ Archivio Arcivescovile Torino, Sindacati dei Cantori, CC3/14 1565, Liber capitolat. Eco-

marzo del 1567⁴⁴, che Mattia fu ospitato per un mese e mezzo dal corista torinese Gaspardo Barbarino⁴⁵, che egli prese possesso del collegio dei *pueri innocentes* il primo marzo di quell'anno per lasciarlo sei mesi più tardi (7 novembre) a causa della spossatezza derivante dalla vecchiaia⁴⁶. Ricostruito questo interinato torinese, è possibile tornare a compulsare le registrazioni economiche della cappella astigiana, non avendo a nostra disposizione alcun dato aggiuntivo su Mattia Paggiardo e sul contralto Giuliano. Le registrazioni s'inaugurano nel 1571 e tradiscono poche uscite all'indirizzo di musicisti o di prestazioni musicali e molti esborsi per il vestiario dei putti cantori. In quell'anno, un anonimo *puer* venne rivestito di raso viola, con un mantello, un paio di calze e una casacca; il «gippone», la giubba senza maniche acquistatagli era invece di color bianco, in tela di lino⁴⁷. Simbolo di un'inveterata tradizione, omologa a quella in uso nel duomo di Torino, compare per la prima ed unica volta nelle note di spesa della cappella astigiana un maestro di grammatica, Guglielmo Vigna, presso il quale due ragazzi, Antonio e Agostino, iniziavano a recarsi verso la metà di novembre per intraprendere (o proseguire) i loro studi; costui riceveva un fiorino e 9 grossi come stipendio mensile, mentre uno dei suoi *pueri* risiedeva insieme a certo «Henrico», cantore, al quale il capitolo corrispondeva periodicamente una ventina di fiorini per rimborsargli le spese di sostentamento del suo giovane pensionante (che egli sommava all'emolumento derivante dall'ufficiatura presso la chiesa di San Giuliano, di pertinenza della cappella)⁴⁸. Nell'anno 1572, la fonte lascia trapelare alcune indicazioni di musicisti: ad esempio, quella di un basso di Bianzé, non troppo provvisto di competenze tecniche, che venne affidato per migliorare la tecnica canora a «M. Bertolomeo del Santo»⁴⁹, ovvero a Bartolomeo Freilino, già ricordato poc'anzi come cantore della

nomat.[...], f. 24r: «Item al diece di giugno 1567 dato a Iuliano Bainero Astigiano che stava com ms Mathia mastro di ns. capella p quello havia servito per cuntralto dato ff 24».

⁴⁴ *Ibid.*, f. 29r, «Al disete di marzo dato al n.ro contrabasso p andar in Asti p condur dito ms. Matthia ff. 18».

⁴⁵ *Ibid.*, f. 29v: «Item dato al dito contrabasso p le spese fate a dito ms Matthia un mese e meso scudi 6 ff6»; si legge poi, al f. 37v, che lo stesso «[fu soddisfatto] de le spese havia fatto a ms Matthia maistro di capella e a Iuliano e al francese che montavano scudi 13».

⁴⁶ *Ibid.*: «Al sete di nouembre dil medemo anno donai a dito ms. Matthia p integral pagamento scudi 28 de ff 8 p scudo e cum quelli se ne andò in Asti acompagnato da Iuliano contralto ch era venuto cum lui et di uno cavalante che li portò soe robe et se retirò per esser vechio e che non poteva più portar la fatica a dito Giuliano donai ff 12».

⁴⁷ ACCA, Fald. 25, fasc.1 Registro dei conti della cappella dei putti 1571-2, s.i.f., alla data 5 novembre 1571.

⁴⁸ *Ibid.*, alle date 15-16 dicembre 1571.

⁴⁹ *Ibid.*, alla data 15 marzo 1572.

cappella ducale di Carlo II, dal 1554 attivo nella collegiata di San Secondo⁵⁰. Il reperimento di una voce bassa affidabile fu per molti anni il vero punto debole della cappella se, a maggio del 1572, il prete-cantore Enrico (forse anche maestro di cappella, date le iterate incombenze organizzative) dovette recarsi a Torino per «veder un basso di comissione del R.do chapitulo»⁵¹. I conti economici del Cinquecento sono molto frammentari, essendoci stati conservati i registri contabili della cappella dei putti per soli sei anni: 1571, 1572, 1583, 1590, 1596 e 1598. Questa lacuna può essere in parte colmata facendo ricorso ai materiali delle deliberazioni capitolari coeve, nonostante la loro complessiva disorganicità e laconicità (che, in taluni casi, sfiora il limite della reticenza). Nel 1574, a fronte di condizioni economiche sfavorevoli, il capitolo deliberò di supportare l'emolumento annuo di un non menzionato maestro di cappella aggiungendogli quattro sacchi di grano, il reddito della cappella dei putti e un bottale di vino; nel 1576, forse per la mutazione della voce, i canonici decisero il licenziamento dei putti fino ad allora ospitati presso il maestro di cappella mantenendovi a pensione i soli Andrea (forse il ragazzo che frequentava le lezioni grammaticali con Guglielmo Vigna) e Giovanni Antonio Diano. Nel 1577, quest'ultimo e Giovanni di Miagliano ritrovarono la via di casa, venendo surrogati da certo Rolando di Viarigi, per la cui formazione, ancora nell'anno seguente, l'ufficiale di cappella pagava vitto e alloggio al maestro di cappella presso il quale soggiornava⁵². Il 1578 fu un anno particolarmente ricco di eventi nella *capella puerorum*: il cantore Bisseto, avendo ottenuto una prebenda come cappellano, fu saldato di quanto dovutogli per le sue precedenti prestazioni musicali ma non privò il capitolo del suo talento: anzi, fu stabilito che egli utilizzasse «istud salarium ad effectum cantandi cum aliis musicis» anche negli anni a venire. Giovanni Andrea Bona fu invece ammesso nel novero dei cantori – insieme a Bisseto e prete Enrico – con lo stipendio di 24 scudi, ciascuno da 9 fiorini (leggasi, per una maggiore comprensione dei ruoli gerarchici interni alla cappella, 216 fiorini all'anno)⁵³. Nel biennio 1579-80, il capitolo incrementò lo stipendio annuo ai due cantori Bisseto e Bona, anche se i documenti dicono il contrario, dato che i 108 fiorini del 1597 furono, innalzati a 162 nel 1580. Erano probabilmente tempi magri, tempi in cui era sufficiente aumentare l'introito di farina per potersi sentire benestanti, come dimostra il presente di due sacchi di grano, frutto di un maggior introito annuale nei proventi della cappella musicale, al maestro di cappella ed al cantore Enrico nel dicembre 1581. Lasciamo, all'alba del 1583, i

⁵⁰ *Ibid.*, alla data indicata.

⁵¹ *Ibid.*, alla data 15 maggio 1572.

⁵² ACCA, Liber secundus decretorum 1574-1600: le notizie qui riportate sino all'anno 1577 sono state desunte dai ff. 82v [13 maggio 1574], 91v [6 agosto 1576] e 117v [6 settembre 1577].

⁵³ *Ibid.*, f. 128v [2 maggio 1578].

convocati capitolari e torniamo ai quinterneti economici, unica fonte in grado di illustrare quell'anno. Vi troviamo la prima pianta organica della cappella musicale a nostra disposizione: maestro di cappella era il non meglio precisato messer Filiberto (che riceveva, per i suoi servigi musicali, 486 fiorini, cui si sommarono altri 162 per il companatico dei due figlioli presso di lui dimoranti, un bottale di vino del valore di 45 fiorini e un contributo spese di 18 fiorini per l'affitto della casa in cui i tre risiedevano), primo cantore (che documentazione seriore ci indicherà come tenore) era sempre il prete Enrico - finalmente citato con il cognome, Arris - a cui spettavano 324 fiorini annui più altri 45 per la servitù delle messe in San Giuliano, un basso non menzionato che riceveva gli stessi 324 fiorini di Arris, un ignoto «corneto» che veniva retribuito per suonare e cantare con 162 fiorini, così come avveniva per gli ultimi due cantori, Bona e Bisseto; i putti di cappella erano due, Rolando e Antonio. Significativa l'assenza di un organista stabile⁵⁴.

Il buio storico in cui precipita, alla metà degli anni '80 del '500, la cappella dei putti astigiana viene parzialmente spezzato dalla relazione del visitatore apostolico Angelo Peruzzi. Essa, risalente al 1585, ci permette di fotografare la situazione della *capella puerorum*, che all'epoca si trovava ubicata a sinistra del presbiterio, presso l'altare o cappella denominata di Santa Maria dei fanciulli. Lo spazio sacro appariva indecente: la cappella era scrostata, i vetri delle finestre rotti, un semplice altare mobile poggiante, senz'esservi inserito, su una lastra di pietra, con un'icona della Vergine gloriosa. Dal momento che nessuno ricordava quale ufficio spettasse ai putti cantori, Peruzzi fu costretto a convocare il maestro di cappella e ad esaminare tutte le riforme deliberate dal capitolo in merito alla gestione dei pesi e dei redditi della cantoria e dei cantori. Fu allora verificato che la cappella possedeva un reddito annuo di 70 scudi, assolutamente insufficiente ai suoi bisogni, al quale erano stati uniti altri benefici ecclesiastici, con i quali la dotazione annuale saliva a 300 scudi, utili per pagare i cantori e per mantenere due chiese parrocchiali unite alla cappella dei putti. Nello stesso spazio sacro, come solea essere nel periodo post-tridentino, altri due altari: il primo, dedicato a Santa Maria di Ca' Veroli, era proprio di Francesco Bisseto (uno dei cantori), prete «ex provisione apostolica», a cui l'ufficiatura di tre messe settimanali fruttava diciotto sacchi di frumento e quattro scudi d'oro all'anno; il secondo, dedicato a San Vincenzo, era una cappellania perpetua spettante al prete Pietro Ferragrato di Castiglione Lodigiano, dal 1570 maestro di cappella alla cattedrale di Vercelli⁵⁵ e dal 1580, con la stessa mansione, nella collegiata di San Secondo di Asti⁵⁶, il quale, con gli stessi vincoli di

⁵⁴ *Ibid.*, fald. 25, capella puerorum 1583, ff. 38r-40r.

⁵⁵ Cfr. *Manoscritti musicali inediti della cappella Eusebiana*, Vercelli, Rotaract, 1983, s.i.p.

⁵⁶ Cfr. BURRONI, *Cronistorie* cit., p. 30. BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli* cit., pp. 376-377.

Bisseto, percepiva cinquanta scudi annui⁵⁷.

Nel 1586 incontriamo la prima esplicita ingerenza episcopale nella gestione dell'organismo musicale. Il presule incardina un cantore eunuco nel Seminario cittadino, che era stato aperto nel 1574 con scarsissimi mezzi di sostentamento⁵⁸, dando ordine al canonico penitenziere di comunicare ai genitori l'impossibilità per il ragazzo di abbandonare il servizio canoro in duomo prima che siano decorsi sette anni. È il primo di una serie di *pueri* che, per motivi economici, serviranno la cattedrale risiedendo in Seminario e ricevendo da questa istituzione – ma sovente anche dal capitolo - vitto e alloggio. Sempre nel 1586, il capitolo assume come contralto certo Secondo, figlio di maestro Ercole, per 96 fiorini annui, cui si affiancherà, nell'anno successivo, una seconda voce contraltile⁵⁹: potrebbe costui avere avuto a che fare con un certo Secondo Gros d'Asti, riscontrato da una recente indagine come contralto del duomo di Torino fra il marzo e il settembre 1585⁶⁰?

Il 1588 porta con sé la prima spesa di natura organaria del capitolo, deliberata e sborsata ma subito reintegrata in cassa: secondo gli ordinati capitolari, il sacrestano restituì all'ufficiale di cappella la somma che questi gli aveva precedentemente versato per un non meglio chiarito intervento tecnico sull'organo⁶¹. Ma l'avvenimento più importante di quell'anno fu sicuramente la decisione di riattare la *domus capelle*, collocata nel chiostro della cattedrale, affinché i ragazzi, fino ad allora ospitati in seminario (almeno una buona parte di essi), potessero accedervi, abitarvi e farvi lezione di musica. Al maestro di cappella, che al momento doveva

⁵⁷ Cfr. *La visita apostolica di Angelo Peruzzi nella diocesi di Asti*, a cura di Debora Ferro, Asti-Roma, Curia vescovile di Asti, Provincia di Asti, Edizioni di storia e letteratura, 2003, p. 23.

⁵⁸ ACCA, Liber secundus decretorum 1574-1600, f. 146v [19 maggio 1586]: «Item ad prepositionem R. di D. Penitentiarius acciperunt puer eunuchum p musica et iuxta ordinationem Illmi E. pi ponatur in seminario sumptibus dicti seminarii. Et interim quod faciat dictus D. Penitentiarius obligari parentes dicti pueri quod non recedet a servitiis saltem per septem annos in et quod ita perseverabit [?] [...] item p contralto qui nunc servit musicam D. Secondo filio Mag. ri Herculis stabiliunt scutor. Duodecim monit. Solutum singulo anno p[er] official[em] capelle puer. um». Un primo sunto sulla storia del Seminario astigiano è fornito dal prete astigiano settecentesco STEFANO INCISA, *Asti nelle sue chiese ed iscrizioni*, manoscritto di Stefano Giuseppe Incisa, Bologna, «L'archivio» editore, 1974, p. 68.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 151r (1 maggio 1587).

⁶⁰ LUCIA MARCHI, *La Cappella musicale del duomo di Torino nel tardo Cinquecento e la reggenza di Simon Boyleau*, in *Barocco padano 2*, Atti del X Congresso internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como 16-18 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como A.M.I.S., 2002, p. 392.

⁶¹ ACCA, Liber secundus decretorum, f. 155r [19 febbraio 1588]: «Fuit ordinatum sacriste quod restituat pecuniam quam exposuit p[ro] aptandis organis R. D. Officialis fabrice D. Bilus».

essere Enrico Arris, fu prescritto di abitare nella casa claustrale, di dormirvi e di insegnare ai *pueri* ed anche ai chierici che ne facessero richiesta: ignoriamo la materia oggetto d'insegnamento (la sola arte musicale? la sfera letterario-grammaticale?) perché il termine *schola* è semanticamente ambiguo. A compensare l'aumento delle spese personali del *magister*, una razione aggiuntiva di grano (quattro sacchi) e di vino (un bottale)⁶². Venendo all'organico vocale, nel febbraio 1588 fu assunto anche un basso dell'ordine carmelitano, frate Battista, per il cui mantenimento fu statuito un buon stipendio, ammontante a 324 fiorini annui (tre scudi al mese), che però non lo soddisfece come si pensava, inducendolo a prospettare più volte ai canonici un suo abbandono della cappella⁶³. Nell'89, aggiuntosi nel frattempo un altro frate con voce di contralto, la diatriba fra il capitolo e il carmelitano, che tergiversava probabilmente per migliorare il suo trattamento pecuniario, proseguì: avendo posto frate Battista un forte *aut aut* (o aumento di stipendio o licenza), il capitolo lo svincolò dal servizio liturgico nell'adunanza del 9 maggio 1589, salvo poi tentare con lui un ultimo abboccamento, interessando anche il padre provinciale dell'ordine, per riottenere i servigi nel settembre 1589⁶⁴. Questa vicenda, al di là dello stucchevole gioco al rialzo mascherato da obbedienza gerarchica, porta ad evidenza l'endemica penuria di buone voci di registro basso in questa fase storica. Un secondo capitolo, topico per i rapporti fra maestro di cappella e capitolo della cattedrale astigiana, riguarderà le modalità con cui il primo avrebbe dovuto stabilirsi nella casa della cappella dei putti: il 19 maggio '89 Enrico Arris non aveva ancora reso attuativa la possibilità, aperta ai putti ed ai cappellani, di seguire le sue lezioni *infra moenia domus*; a nulla servì una nuova ammonizione dell'ufficiale di cappella pochi mesi dopo⁶⁵. Essendosi notata l'impossibilità di obbligare l'Arris a risiedere nella *domus capelle*, nel 1590 il capitolo rescisse il contratto con lui e cercò di sanare le annose assenze di un vero responsabile musicale e di un basso canto-

⁶² *Ibid.*, f. 169r [2 maggio 1588]: «Et fuit tractatum super musicam utrum [?] quod magister capille quod nunc est D. Henricus debeat manere in domo capelle puer. Et debeat docere in eadem domo pueros capelle et dormire [?] et qual.s deficiat privetur ab officio et teniat scholas ad discendum clericos qui intervenire voluerint».

⁶³ *Ibid.*, f. 156r [24 febbraio 1588].

⁶⁴ *Ibid.*, f. 209r [22 settembre 1589]: «R.D. Alfonsus et Teologus qui deputati fuerunt ut irent ad R. P. Provincialem carmelitanum, ritulerunt alocutum fuisse ipsum p.n.te r.um p.trem basso qui dixit non posse amplius inservire p[ro] cantare bassi p[ro] ut servibat huic musicae att.[enta] quia eius superioris nollunt ei dare licentiam».

⁶⁵ *Ibid.*, f. 214r [24 novembre 1589]: «Quod. R.dus Off.lis capelle deb[e]at monire D. Henricum magistrum capelle inhabitat in domo capelle in ipsaque dormiat et tenere apertam ac docere quoscumque clericos et eos qui accedere voluerint de hac Ecc.a iuxta decreta als. Facta et als. Sibi imposita p. B.ti Penitentiarii ex parte cap.ris q. si negliverit aut negligerit d,c V. Off.lis ac economus det ei licentiam».

re⁶⁶. Per riuscire nell'intento occorsero alcuni mesi, durante i quali i canonici continuarono a pagare Arris come supplente del venturo maestro di cappella. Nel maggio 1591, finalmente, la ratifica della capitolazione con il nuovo responsabile della battuta: Filiberto Gariglio, destinato a durare in carica per circa un quinquennio⁶⁷. Quale organico ebbe a disposizione costui (del quale non si conosce altro che il nome)? Il primo personaggio nuovo, che servirà con continuità la cappella della cattedrale fino alla morte (1604), fu Cristoforo Badella, primo cantore integralmente autoctono: *puer cantus* in San Secondo dal 1584, tre anni dopo cantore stipendiato nella stessa collegiata⁶⁸, dal 1590 entrò in pianta stabile, ancora con un trattamento da *puer*, fra i musici della cattedrale, per sostituire – prima che sopraggiungesse la muta della voce o, più probabilmente, come contraltista - uno dei fanciulli cantori, ottenendo lo stesso stipendio in denaro e in natura che, in condizioni normali, sarebbe stato versato a quest'ultimo (4 sacchi di frumento, 4 staia di vino, 54 fiorini per il vestiario e 72 per il companatico)⁶⁹. Gli altri cantori del '90 erano: Enrico Arris, nella duplice veste di prete e tenore, certo frate Gabriele contralto, Gerolamo Mussano come probabile sopranista o tenore, un basso non cognominato (che forse durò in carica solo una parte di anno) ed un altro, Giovanni Antonio Diano, anch'egli già allievo della *capella puerorum* nel 1576. Il 1590 rappresenta il primo anno in cui, oltre ai registri vocali, compaiono anche i compensi per le mansioni strumentali: quelle dell'organista, Defendente Grattapaglia, e del cornetto, Pietro.

Il quinquennio compreso fra il 1591 e il 1595, lustro in cui, stando alla deliberazione capitolare del 10 maggio 1591, la cappella musicale fu retta da Filiberto Gariglio, coincise con l'applicazione di una più forte volontà tassonomica nella organizzazione degli impegni e nella gestione delle presenze dei musicisti. Nel 1592, a restituire centralità al ruolo del canonico cantore, il capitolo deliberò di renderlo responsabile della puntatura: l'annotazione delle assenze dei cantori alle feste ed ai rispettivi vesperi sarebbe spettata alla quarta dignità capitolare (due punti

⁶⁶ *Ibid.*, f. 222v [2 maggio 1590]: «Fuit ordinatum quod detur licentia d.no Henrico absolute ita ut non inserviat huic ecc.a p magistro capelle et quod R.D. Bona procuraret unum magistrum et bassum».

⁶⁷ *Ibid.*, f. 14r [10 maggio 1591]: «R.um Cap.lum acceptavit D. Filibertum Garilium p officio magistri capelle et p salario ipsiusmet officii ellaguas [?] M.R. Vicarium».

⁶⁸ Cfr. BURRONI, *Cronistorie* cit., p. 30.

⁶⁹ ACCA, Libro delle spese per la capella de putti del domo per l'anno 1590, f 3v: «Cristoforo badella per le spese di un putto in locho del quale esso Badella serue p.mo in grano cioe formento sac 4

in vino st.6

In dinari p il companatico ff 72

Il r.do Capitulo li dono p vistir ff 54».

neri per la mancata presenza nelle festività di precetto, uno solo per i giorni feriali o per l'omissione della Salve Regina) mentre l'ufficiale di cappella avrebbe dovuto consultare il registro delle assenze compilatogli dal collega capitolare prima di pagare gli stipendi ai musicisti⁷⁰. Fra i putti cantori, è documentata la presenza di Bartolomeo (1591-93), di un certo Battista e di Giorgio Antonio Ciani (1593): essi dovevano essere in compagnia del maestro di cappella sin dal momento del pranzo, imparare i cantici nel pomeriggio e presentarsi dopo i vesperi in cattedrale, obbedendo in tutto e per tutto al loro istitutore⁷¹. Pur mancandoci le registrazioni economiche di quel quinquennio, sappiamo che, fino al 1594, funse da basso un padre minore conventuale della chiesa astigiana di San Bernardino, frate Francesco Bernardino. Si trattava di un pilastro del complesso vocale, dato che, per ottenerne l'accomiatamento, i suoi superiori dovettero chiedere permesso direttamente al vescovo di Asti, mons. Aiazza. Nella primavera del 1595, il già noto Cristoforo Badella, nel frattempo ordinato diacono, ottenne una cappellania in duomo, quella intitolata a Sant'Agnese, detenuta dalla famiglia de Rotari, feudataria di Revigliasco, grazie alla quale conseguì un reddito annuale di – a quanto recitava la visita apostolica di mons. Peruzzi del 1585 – 30 scudi annui⁷², che andava ad aggiungersi al suo ordinario emolumento di cantore.

Come sovente accade, l'adozione di norme e vincoli comportamentali più ristretti tradiva un endemico disordine gestionale che, probabilmente, non permetteva alla cappella di funzionare al meglio. Al mutamento di ufficiale di cappella, tradizionalmente fissato al 1 maggio, il capitolo incaricò un gruppo di lavoro, composto dai canonici Bello, Alfonso e Novellino, «ad reformandum musicam capelle puerorum»⁷³. Il primo intervento compiuto dai riformatori fu il contatto e il contratto con un nuovo maestro di cappella, Bartolomeo Borgia di Moncalieri, nome piuttosto noto nell'entourage torinese, essendo nipote di Giorgio Borgia

⁷⁰ *Ibid.*, Liber secundus decretorum, f. 32v [22 maggio 1592]: «Constitutum fuit N.b Cantor p punctatori musicorum in diffectum cuiusque in festis solemnibus amitterer dua puncta in missis et vesperae alia dua puncta et ex aliis diebus ferialibus et Salve Regina unum punctum et in festis duo detrahendo; singulis ad ratam stipendii et non possint sicuri [sic] p substitum et dentur duo ducati p.° D. Officiali de redditibus capelle p D. Off.s et sic intelligatur in possessionibus et in solemnibus sic puncta annotentur. Et r. Off.lis capelle non saldit computa cum musicis nisi viso lib° puntatoris».

⁷¹ *Ibid.*, Liber secundus decretorum, f. 48v: [17 luglio 1593] «Fuit ordinatum quod provisio quo datur duobus pueris capelle est dimid.a per quolibet puero detur patribus puer.um et quod pueri debeat intervenire a prandio in domum Mag.ri Capelle ad discendum reliquis canticis interveniant post vespas in domo et schola capelle et in ecc.a debeant cantari et obediri Mag.ro Capelle als multentur p. D. Off.lem capelle».

⁷² Cfr. *La visita apostolica di Angelo Peruzzi* cit., pp. 27-28.

⁷³ ACCA, Liber secundus decretorum, f. 76v [1 maggio 1595].

(importante compositore che, oltre ad aver edito nel 1580 per lo stampatore Eredi del Bevilacqua di Torino le *Canzoni spirituali [...] il Primo libro a tre, quattro et cinque voci*,⁷⁴ era stato maestro di cappella della cattedrale di Torino fino al 1583⁷⁵ e poi, dal 30 giugno 1585, primo trombone della cappella ducale sabauda⁷⁶). Bartolomeo Borgia, secondo il convocato capitolare del 12 ottobre 1595, divenne maestro di cappella della cattedrale di Asti percependo, oltre ai soliti rimborsi per il mantenimento dei putti affidatigli, 60 scudi annui di stipendio. Il suo mandato, invero, non durò molto, probabilmente meno di sei mesi (nel 1598, i libri del controllo economico della corte sabauda lo registrano come musico al seguito di Carlo Emanuele I, durante un viaggio in Savoia⁷⁷): da maggio 1596 ritroviamo al suo posto Filiberto Gariglio, il quale cedette però molto in fretta il suo scanno, nel luglio di quello stesso anno, a Marc'Antonio de' Ambrosii⁷⁸. Interessante notare che il convocato capitolare del 12 giugno 1596 stabilisce che la collaborazione di Gariglio si limiterà, nel futuro, ad esecuzioni con il violino qualora si faccia musica strumentale durante le feste solenni. La cappella, nonostante l'alternarsi di tre *magistri* in otto mesi, subì una scossa salutare, se è vero che l'intraprendenza dei tre canonici permise di completarne i tasselli mancanti – fermi restando i due putti cantori, l'organista Grattapaglia, il tenore Arris, il basso Diano, Geronimo Mussano, Cristoforo Badella – con un basso di Valenza Po, Gabriele Annibaldo (compensato con 450 fiorini annui per il suo servizio)⁷⁹, e con un nuovo contralto, in forza da ottobre per il compenso di ventisei scudi e mezzo, Gerardo Borgia di Torino (forse parente dei già citati Giorgio e Bartolomeo)⁸⁰. Marc'Antonio de' Ambrosii funzionò come *magister capelle* sino al luglio 1600. Anche durante il

⁷⁴ Cfr. GIANCARLO ROSTIROLA, *Laudi e canti spirituali nelle edizioni della prima «controriforma» milanese*, in *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, a cura di Giuseppe Filippi, Luciano Luciani, Michele Toscano, Danilo Zardin, Elena Zomparelli, Roma, Ibimus, 2001, pp. 431-32, 506, 511, 580; DANIELE TORELLI, *Cinquecentine musicali e repertori laudistici a Torino: le laudi devote di G. B. Ratteri*, «Bibliofilia Subalpina», quaderno 2002, pp. 19-76: 21-22. Ricordo anche la presenza di un libro di Madrigali e canzonette a 3 e a 4 voci nel *Catalogus Librorum qui in Iunctarum Bibliotheca Philippi baeredum Florentiae Prostant*, Firenze, Giunta, 1604, p. 455.

⁷⁵ MARCHI, *La Cappella Musicale del duomo di Torino* cit., pp. 388-390.

⁷⁶ STANISLAO CORDERO di Pamparato, *I musici alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Carlo Emanuele I Miscellanea*, Torino, Miglietta, Melano e C., succ. Cassone, 1930, pp. 46-47.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁷⁸ ACCA, *Liber secundus decretorum*, f. 94v [12 giugno 1596]. Nello stesso frangente, venti giorni prima, fu aumentato a 42 scudi annui lo stipendio dell'organista Defendente Grattapaglia, f. 93v.

⁷⁹ ACCA, *Liber capelle puerorum* 1596, f. 42v: «Ms. Gabriel Annibaldo basso di Valenza ha cominciato a seruire alli 15 di febb° 1596 a ragione di scutti cinquanta 450».

⁸⁰ ACCA, *Liber secundus decretorum*, f. 99r [28 agosto 1596].

suo mandato imperversarono le critiche e la volontà, più o meno esplicita, di sostituirlo, tacitate, con buona probabilità, dall'imperversare dell'enorme pestilenza piemontese del 1599.

Ad una prima scorsa, l'andamento generale dell'ultimo quarantennio del XVI secolo nella cappella musicale astigiana ci porta a ravvisare alcune costanti. Il maestro di cappella era tenuto ad ospitare costantemente presso la *domus capelle*, mes-sagli a disposizione dal capitolo, due fanciulli cantori; altri *pueri* – anche se il numero e le loro funzioni sono tutt'altro che precise – venivano fatti risiedere in seminario per sovvenire ai servizi canori delle funzioni in cattedrale. Il responsabile della cappella era sovente un cantante competente nel canto fermo e nel contrappunto: pochi (forse solo Mattia Pagliardo, Filiberto Gariglio e Bartolomeo Borgia) erano anche esperti strumentisti, il novero dei quali si riduceva ad un organista, onnipresente, e ad un suonatore di cornetto, di supporto alle voci soprani-li (o in loro surrogazione) nelle partiture vocali usate in cappella⁸¹ (voci che, da quanto esprime un intendimento del vescovo astigiano Stefano Aiazza del 1597, non potevano più accontentarsi di cantare sull'organo, ma necessitavano di un secondo palco o poggiolo su cui collocarsi per poter interagire con quelle ivi dislocate⁸²). Ecco l'organigramma di cappella del tardo '500 (stando ai pochi dati documentari superstiti):

⁸¹ «Sono i cornetti et i tromboni stati più tosto ritrovati et introdotti ne musicali concerti per necessità di soprani et di bassi» (VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica et moderna*, Venezia, G. Marescotti, 1581). «Degli stromenti di fiato il più eccellente è il cornetto per imitar la voce humana più degli altri stromenti» (GIROLAMO DELLA CASA, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorte di stromenti di fiato, et corda, et di voce humana*, Venezia, Vincenzi e Amadino, 1585). I due passi sono citati da ANDREA BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, Franco Muzzio, 1987, pp. 160-163. Le concezioni di Vincenzo Galilei e di Girolamo Della Casa trovano riscontro in alcune cappelle del Nord Italia, quantomeno a partire dall'ultimo scorcio del '500. Più in particolare, al Santo di Padova le disposizioni assegnano al basso ordinario la parte del trombone e al soprano, pure ordinario, la parte del cornetto. Lo stesso inquadramento, limitatamente al basso, è proposto dal duomo di Verona (cfr. in questo volume, MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600*). Per la prassi strumentale dell'epoca con l'ausilio del cornetto cfr. anche RODOLFO BARONCINI, «In choro et organo»: *strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI secolo*, «Studi Musicali», XXVII, 1 (1998), pp. 19-40: 26-27.

⁸² ACCA, Liber secundus decretorum, f. 109r: «[9 aprile 1597] Item fuit propositum quod Rev.mus Ep. Desiderat quod fiat palchus seu Pogit ostensorium versus chorum p cantoribus musicis at.[ten]to quia concurrir p medietate expensis et altera medietate concurrat fabrica et capitulum».

Tabella 2: organici 1564-1598

Anno	Maestro	Organista	Soprano	Contralto	Tenore	Basso	Putti
1564-68	Mattia Pagliardo fiammingo						
158383	Messer Filiberto [stipendio: 54 scudi da 9 fiorini: 486 fiorini]				Prete Enrico Arris [celebra messa presso la chiesa di San Giuliano, propria della cappella dei Putti]		Rolando, Antonio
1590		Defendente Grattapaglia [riceve 324 fiorini]		Cristoforo Badella [mantiene un putto], Fra Gabriello [216 fiorini]	Enrico Arris [mantiene anche un putto]	Basso [?], Gio Antonio Diano contrabbasso	Due, ignoti
1596	Messer Filiberto [dal primo di luglio è maestro di cappella Marco Antonio Ambrosio [salario: 360 fiorini]	Defendente Grattapaglia [riceve 360 fiorini]		Cristoforo Badella [108 fiorini], Ghirardo [Gilaro] Borgio di Torino	Enrico Arris [216 fiorini]	Gian Antonio Diano [108 fiorini]	Gaspardo di Masari,
1598	Marco Antonio Ambrosio [360 fiorini]	Defendente Grattapaglia [378 fiorini]		Maestro di cappella Cristoforo Badella [112 fiorini], Ghirardo [Gilaro] Borgio di Torino	Enrico Arris	Gio Antonio Diano [216 fiorini]	Gaspardo delli Masari, Gio Batta Falletti, Antonio Cavallone

⁸³ La decorrenza dell'anno non corrisponde a quella del calendario giuliano. Dallo spoglio dei libri contabili della cappella dei putti del duomo di Asti risulta che l'annata decorre dal primo di maggio e termina il 30 aprile dell'anno successivo.

Analizzata nel dettaglio la situazione, giunge il momento di chiedersi: quanto valevano le professionalità di una piccola cappella musicale com'era quella di Asti sul mercato musicale piemontese e padano del tardo '500? L'unico modo per istituire una scala di valori, sicuramente utile a livello quantitativo ma alquanto limitata sul fronte qualitativo, è una comparazione fra gli stipendi dei musicisti in servizio presso alcune cappelle musicali di questi territori. Oltre a segnalare ovvie disparità di trattamento economico fra i membri delle cappelle minori rispetto alla cappella di riferimento, quella del duomo di Torino, i dati economici potranno permetterci di comprendere che, a conti fatti, le maggiori competenze, esecutive o compositive (che talora si esplicitavano nella produzione di musiche a stampa), non erano poi così valutate all'interno della nostra regione, costringendo bravi maestri di cappella (come Gaspare Pingirolo di Alessandria o Teodoro Riccio di Brescia) e organisti titolati (ad esempio Cesare Borgo di Milano o Pietro Cottone di Brescia) ad accettare un emolumento allineato (o addirittura inferiore) a quello di loro colleghi molto meno noti. Nella prima tabella saranno comparati gli stipendi annuali fra i maestri di cappella delle città di Asti, Torino, e Ivrea per il periodo 1567-1602; nella seconda, quelli degli organisti per le città di Asti, Torino, Acqui Terme, Alessandria, Ivrea fra il 1567 e il 1607. In seguito, sempre a titolo di esempio, la sinossi del trattamento economico di un cantore con voce di basso a Torino, Asti e Ivrea negli anni 1567-1604.

Tabella 3: maestri di cappella

Anno	Asti	Torino	Alessandria	Ivrea
1567-75		Teodoro Riccio di Brescia, 40 scudi annui (da 8 fiorini ciascuno: 320)		
1575		Claudio Vyosse, 80 scudi da 8 fiorini l'uno (640)		
1583	Filiberto, 486 fiorini annuali			
1590	Enrico Arris, 42 scudi annui			
1591		Simon Cocquard [?]		
	Bartolomeo Borgia, 60 scudi annui			
1596	Filiberto Gariglio, 60 scudi annui (540 fiorini)			

1598	Marc'Antonio de Ambrosii, 360 fiorini a semestre			
1597				Giacomo Molla, 360 fiorini (forse semestrali)
1600		Giovanni Luigi Cerro, 800 fiorini annui		Giacomo Molla di Milano, 666 fiorini annui
1602	Giuseppe Domenico Aicardo, 810 fiorini annui		Gabriele Pingirolo, 20 scudi annui	

Tabella 4: organisti

Anno	Acqui Terme	Torino	Ivrea	Asti	Alessandria
1567	Padre Giovanni Antonio Meda, tre doppie d'italia				
1572		Pietro Cottone, 60 scudi annui			
1573					Frate Serafino, fiorini 240 annui
1578	Cesare Borgo, scudi 24 annui				
1579					Frate Giulio Rolandi 250 fiorini
1581					Giulio Rolandi, carmelitano, scudi 30 da fiorini 12 (324 fiorini)
1586	Michele Bianco scudi 32 annui				
1587			Bernardino Auda, scudi 20 all'anno (180 fiorini)		
1590				Defendente Grattapaglia, scudi 36 all'anno (324 fiorini)	
1591		Pietro Cottone, scudi 48 annui (432 fiorini)			

1600 (1 gennaio-30 settembre)		Giovanni Petito, 384 fiorini annui			
1600 (dal 1 ottobre)		Pietro Antonio Aliaudo 384 fiorini annui			
1602				Defendente Grattapaglia, 378 fiorini annui (42 scudi annui)	
1607			Gaspare Trabattone, 336 fiorini annui		

Tabella 5: bassi

Anno	Torino	Asti	Ivrea
1567	Gaspardo Barbarino, 60 scudi annui (incluso l'insegnamento di grammatica ai putti cantori)		
1580		«Contrabbasso» ignoto, 324 fiorini annui	
1591	Antonio Bonardotto, 72 scudi annui	Basso ignoto, 162 fiorini annui	
1596		Gabriele Annibaldo, 450 fiorini annui (50 scudi)	
1604		Andrea Campagnera di Rovigo, 72 scudi annui	Bartolomeo Raimondo di Foglizzo, 90 fiorini annui

Il Seicento

A decorrere dal 1601, la qualità dei dati storici della cappella musicale del duomo di Asti si innalza esponenzialmente. Sia i quinternetti delle spese sia le deliberazioni capitolari iniziano ad essere tenuti con un'invidiabile precisione e meticolosità, impedendo la formazione di lacune o di crateri informativi. Anche dal punto di vista strutturale, la gerarchia interna alla cappella si sedimenta in una serie di ruoli consolidati, di durata pluriennale. Intento di questa analisi storica, in

parte già compiuta dagli studi di Giacinto Burroni, Mario Quaglia⁸⁴, Enrico Boggio⁸⁵ e Giuseppe Gai⁸⁶, sarà allora redigere percorsi biografico-artistici più articolati dei membri di cappella, assodare le relazioni con le cappelle circoscrizionate, analizzare il parco di musica vocale, manoscritta e a stampa, disponibile nella cattedrale di Asti nel '600 (anche alla luce delle attuali sopravvivenze).

Il mandato di Giuseppe Aicardo (1600-1606)

Nel 1597, la sostituzione del canonico Alfonsi con il canonico Della Rovere fece ulteriormente avanzare, fermo restando l'impegno del collega Novellino, la gestione artistica e iconografica della cappella musicale. Spostati i cantori dalla cantoria dell'organo, si fece dipingere la cassa dello strumento a canne secondo un modulo decorativo ispirato alla tappezzeria cartacea sulla parte che dava verso la chiesa⁸⁷. Nei due anni seguenti, complice la peste, non si riscontra alcun intervento sostanziale sull'organico di cappella, a parte l'aumento di tre scudi annui al contralto (4 maggio 1598). Nel 1600, però, ristabilita la situazione sociale con la fine del contagio, i canonici riformatori attuarono l'intento già ventilato tre anni prima: la sostituzione del maestro di cappella De Ambrosii. Il canonico Novellino prese in mano la situazione recandosi a Mondovì, nel cui duomo funzionava come *magister* frate Valerio Bona di Vercelli, per trattare le condizioni di trasferimento di un musicista savonese, Giuseppe Domenico Aicardo, il quale accettò l'accordo, basato su 810 fiorini annui, e sottoscrisse la capitolazione, di durata triennale, con il capitolo astigiano il 4 agosto 1600⁸⁸, per poi rinnovarla nel 1603⁸⁹. A settembre del 1600, evidentemente congedatosi frate Gabriele di Valenza, subentrò una

⁸⁴ MARIO QUAGLIA, *La «Cappella Puerorum Innocentium» del duomo di Asti*, in *A Ettore Desderi nel suo 70. Compianto*, Bologna, Conservatorio di Musica «G.B. Martini»-Arti grafiche Tamari, 1963, pp. 119-122.

⁸⁵ ENRICO BOGGIO, *Aspetti della musica sacra nella Padania occidentale*, in *Tradizione e stile. La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del Seicento*, Atti del convegno (1987) a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 97-109.

⁸⁶ GIUSEPPE GAI, *La vita musicale astigiana nel Settecento, a carboncino*, «Il Platano», XXXII (2007), pp. 136-201.

⁸⁷ ACCA, Liber secundus decretorum, f. 202v [8 maggio 1597].

⁸⁸ ACCA, faldone 16, Liber tertius [?] decretorum I.mi Cap.li Cat.li Asten. Ab anno 1600 usque 1610 [...]: f. 4r, [atto del 1 settembre 1600] «Die veneris 4 augusti [1600] fuit congregatum capitulum de mandato R.di Praepositi [...] fuit factum instrumentum Magistri Capillae qui dicitur Iosiphus Aycardi sauonensis».

⁸⁹ *Ibid.*, f. 61r [11 luglio 1603]: «fuit factum instrumentum confirmationis Mag. Capelle p. tribus annis futuris.»

nuova importante voce di basso, quella di frate Stefano da Ivrea che, attraverso la malleveria del suo Superiore provinciale, ottenne dal vescovo astigiano una vicaria presso la cattedrale (con un gettito complessivo di 450 fiorini annui) insieme all'ufficio di cantore di cappella (per il quale riceveva separatamente 36 scudi, ovvero 324 fiorini)⁹⁰ senza essere però vincolato a risiedere nella casa interna al chiostro⁹¹. La cappella contava sempre un organista (Grattapaglia), un tenore (Arris), un contralto (Badella), Mussano (forse anch'egli tenore) e due *pueri*, con un nome che ritornerà in futuro anche in altre fonti: Paolo Morando e Giovanni Antonio Faletti. L'avvento di Aicardo creò malumori nell'organismo musicale astigiano. È vero che il suo predecessore, Marco Antonio De Ambrosii, si accomodò fra gli altri cantori, sostenendo per parecchi anni la parte tenorile, ma è anche vero che, poco prima della ratifica del secondo mandato di Aicardo, iniziarono a profilarsi scontri e liti fra i membri della cappella. Lo scandalo più importante fu quello che si consumò in San Secondo, nel mese di aprile del 1603 (probabilmente in occasione della festa patronale di Asti), quando venne impedito all'organista Grattapaglia di «sonare» ed al maestro di cappella Aicardo di «consertare»⁹²; due altri inconvenienti si verificarono con i putti di cappella, che ad ottobre 1603 vennero licenziati per insubordinazione al maestro, e con i cantori, che si lamentarono di Aicardo nel dicembre dello stesso anno. Invero, la sua direzione di cappella fu positiva sia dal punto di vista didattico, visto che il numero dei *pueri cantus* raddoppiò da due a quattro nell'arco di soli due anni (1602-04), sia da quello esecutivo, nel quale fecero capolino (o vennero ampliate) le esecuzioni policorali, come dimostra il perdurante utilizzo di strumenti ad ancia come il regale nelle maggiori solennità (per Pasqua, i Santi, la festa patronale, la venuta dei duchi sabaudi del 1 novembre 1603). Egli ebbe alle sue dipendenze anche l'importante nome di Laudelio Vignati, che ad Asti espletò le funzioni del contraltista per la sola estate 1604: costui, bolognese di origine, divenne infatti musico «False-

⁹⁰ ACCA, Cappella dei Putti, fald. 26, «Libro della Capella de Puti del duomo d'Asti dell'anno MDCII», f. 27v.

⁹¹ *Ibid.*, faldone 16, Liber tertius, f. 5r [7 settembre 1600]: «fuit lecta facultas R. pr.is D. Stephani ab Epporedia can.ci regularis lateranensi obtinere a R.mo P.re Generali sui ordinis de residendo extra claustrum et accipiendo vicariam perpetuam huius ecc.lesiae cath.lis astens. Qua vis censuerunt esse presentandum R.mo D.no Ep.º N.stro qui examine facto et idoneo reperto illa instituere habeat in d.a vicaria perpetua et deputatum p cantorem et Alphonsum Asinariis qui nomine totius r.i cap.li illum presentare habent p.º D.no ut supra et plenis prout in instr.º mandati recepto in heri rogato p.R Casis ad quod condigna habet relatio eum adsignat.e scutorum quinquaginta de florenis nouem ei in singulos annos tribuenda ex redditibus capellae puerorum».

⁹² *Ibid.*, f. 55v [9 aprile 1603]: «Fuit tractatum de p.testimonia facta per procuratorem nostro Cap.lo Collegiate, et quod noluerit nostrum organistam organum sonare nec Magistrum nostre capelle super dictum organum consertare, fuerunt electi ad certiorandum R. D. Ballagnum et D. Theol. ut provideat ne veniat scandalum et refferat».

to» da camera di Amedeo di Savoia a partire dal 1607 ed anche tenore presso la cappella musicale del duomo di Torino⁹³. Cordero di Pamparato lo vuole anche direttore di quest'organismo, ma forse, data la sua perizia in campo militare (nel 1615, durante la guerra per il possesso del Monferrato, fu cappellano del reggimento del conte di Calosso; nel 1616 fu incaricato di organizzare il trasporto dei feriti di guerra da Asti a Torino), fu anche abile organizzatore di pubblici apparati, consigliere militare nonché accorto diplomatico del ducato piemontese e dei suoi tesori: una lettera del 12 dicembre 1626 indirizzata da Torino a Ferdinando II de' Medici ci informa che il Granduca toscano aveva molto gradito il presente inviatogli da Vignati, una copia della Sacra Sindone⁹⁴. I temi sindonici e quelli militareschi si intersecano per più di una volta nella sua figura: appena lasciata Asti, egli solennizzò la festa della Sindone del 1609 con una pattuglia di musicisti provenienti da varie località piemontese (fra cui la stessa Asti⁹⁵), meritandosi ben presto, nel 1612, il passaggio dai ruoli di pagamento della Cittadella (peculiari dei musicisti cortigiani) a quelli, gerarchicamente superiori, della Tesoreria sabauda. Vignati era giunto ad Asti poco dopo la morte del prete-contralto Cristoforo Badella, avvenuta nei primi mesi del 1604; essendosi allontanato quasi subito, il capitolo decise che, a subentrargli, fosse il cappellano autotono Cristoforo Pagliaro. Dopo un altro biennio tribolato per l'attribuzione della sua titolarità, la parte del basso venne invece affidata ad Andrea Campagnera di Ro-vigo per 60 scudi annui.

Tabella 6: organici 1601-1606⁹⁶

Anno	Maestro	Or	S	C	T	B	Putti	Altro
1601	Marco Antonio Ambrosio sino al 30 giugno 1601, poi	Defendente Grattapaglia		Crstoforo Badella	Enrico Arris	Stefano d'Ivrea [cappellano dei Putti]	Giovanni Antonio Faletto, Paolo Morando	

⁹³ Cfr. CORDERO di Pamparato, *I musici alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia* cit. pp. 72-74; ROSY MOFFA, *Enrico Antonio Radesca (c.1570-1625), maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia*, «Note d'archivio per la storia musicale», nuova serie, anno IV (1986), p. 129.

⁹⁴ Archivio di Stato Firenze, fondo Mediceo del Principato, 2961, foglio non numerato. Consultazione on line al sito: <http://www.medici.org/highlights/torino-and-court-savoy>.

⁹⁵ I quali musicisti sembra tornassero a Torino per lo stesso motivo nel 1610: cfr. ACCA, *Liber tertius* cit., f. 31r [30 aprile 1610]: «Item ad requisitionem S. Altitudinis contulerunt licentiam musicis proficiscendi Taurinum in ostensione facienda Sanctissimi Sudari».

⁹⁶ Abbreviazioni adottate nelle tabelle: 'Or'= organista; 'S'=soprano; 'C'=contralto; 'T'=tenore; 'B'=basso.

	Giuseppe Domenico Aicardo di Savona [sala- rio: 810 fio- rini]							
1602	Giuseppe Domenico Aicardo	Defendente Grattapaglia		Cristofo- ro Badella	Enrico Arris	Stefano d'Ivrea	Paolo Morando, Giovanni Domenico figlio di Giovanni	Un ignoto maestro di cappel- la di Na- poli riceve 27 fiorini e 4 danari
1603	Giuseppe Domenico Aicardo	Defendente Grattapaglia		Cristofo- ro Badella [morto intorno a marzo 1604]	Enrico Arris	Stefano d'Ivrea	Giovanni Antonio Faletto, Giovanni figlio di Filippo «cavatore»	Un regale portato in duomo il 1 novem- bre 1603 per la ve- nuta del Duca di Savoia
1604	Giuseppe Domenico Aicardo	Defendente Grattapaglia		Cristofo- ro Paglia- ro [con- tratto per il periodo marzo- giugno 1604], France- sco An- tonio figlio di Gerola- mo Batis- sato, il barbiere, accettato	Enrico Arris, Laudelio Vignati di Lodi (inizio servitù l'8 giu- gno 1604), pagato 54 scudi;	Stefano d'Ivrea poi Andrea Campagne- ra di Rovi- go (che percepisce fiorini 648 annui)	Giovanni Vacca, Secondo Cavatore, Paolo Da Forno, Paolo Morando,	

				come contralto il 1 set- tembre 1604				
1605	Giuseppe Domenico Aicardo	Defendente Grattapaglia		Cristofo- ro Paglia- ro, Gio- vanni Antonio Faletto	Enrico Arris	Andrea Campagne- ra	Secondo Cavatore, Giovanni Vacca, Paolo Morando, Paolo del Forno	
1606	Giuseppe Domenico Aicardo (serve come maestro di cappella sino al 22 settem- bre 1606). Gli subentra Giulio Cesa- re Ferrari di Pavia [sala- rio: 900 fio- rini]	Defendente Grattapaglia		Cristofo- ro Paglia- ro, Gio- vanni Antonio Faletto	Enrico Arris [muore a giugno ma non è mai riuscito a servire prima per malattia]	Andrea Campagne- ra	Secondo Cacciato- re, Gio- vanni Vacca, Paolo Morando	

Il mandato di Giulio Cesare Ferrari (1606-1613)

Nel 1606 si verificò un'altra mutazione significativa alla testa dell'organismo musicale della cattedrale di Asti: la nomina del pavese Giulio Cesare Ferrari. Mentore e procacciatore del suo talento un non meglio noto «zavatino» che si era recato a Pavia per indurre il papabile nuovo maestro di cappella ad accettare la proposta. Dopo un esame di contrappunto alla mente, durante il quale il candidato rispondeva alle antifone intonate da don Diano, contrappuntandole in diversi toni ecclesiastici, e una pubblica prova concertistica con il regale prestatto all'uopo dalla

chiesa domenicana della Maddalena⁹⁷, Ferrari fu accettato. Il nostro prese possesso del mandato il settembre 1606: l'introito era di poco inferiore a quello - coevo - di Enrico Radesca, maestro di cappella del duomo di Torino: 900 fiorini annui. La sostituzione di Aicardo avvenne in ossequio ad una tradizione inveterata: quest'ultimo non se ne andò, ma rimase in cappella a cantare la parte del tenore per 32 scudi annui⁹⁸: scelta quanto mai opportuna perché Enrico Arris, anziano ex maestro di cappella che aveva percorso la stessa strada nel 1590, era morto nel giugno del 1606 senza aver più potuto prendere parte alle esecuzioni della cappella a causa della sua infermità.

Nel 1607 fece capolino nella cappella astigiana un nuovo membro, Ludovico Baudino⁹⁹. Egli portava con sé il primo trombone basso, strumento utilissimo e per il sostegno del canto fermo e per la parte del basso continuo¹⁰⁰. Colui che lo praticava era probabilmente la stessa persona che la documentazione torinese chiamava «Giovanni Luigi Baudino di Asti», allievo per due soli mesi (settembre-novembre del 1600) di Giovanni Luigi Cerro presso il *collegium puerorum innocentium* del duomo torinese¹⁰¹. L'incremento delle entrate enfiteutiche in questo frangente permise alla cappella astigiana di passare dai tre putti cantori del 1606 ai quattro del 1607. Uno di questi, Paolo Morando, abbandonò in quell'anno l'organismo

⁹⁷ ACCA, «Libro della Capella de Putti del Domo d'Asti per l'anno 1606 sotto l'administratione dell'Ill.mo e M.to Rev.do Sig. Lorenzo Coardo Arciprete del Domo et off.ale di D.ta Capella essendo solicitatore il R. P. Giacomo Merlo Capell° et Ceremoniere del Domo sud.º», f. 35v: «Più dato p haver fatto portar il regale dalla Maddalena al domo p che si voleva far concerto p prova del m.ro di capella 1-2».

⁹⁸ ACCA, Liber tertius, f. 103v [atto del 22 agosto 1606]: «Fuit facta probatio noui magistri capelle in pr.tia D. Diani et inde fuit accordatus et factum instru.m dicti [...] rogatum nob. Mundo et [...] in r.di cap.li precia[?] Fuit facta dicta probatio cantante D. Diano cantum firmum et ipso magistro capelle faciente contrapuncti in diversis tonis. [...] Item assignamentum scuta triginta sex pro annuali stipendio D. Josepho at[tuali] magistro capelle pro seruitiis pr.tibus et prestatis dummodo seruiat pro corista sicut seruebat D. Henricus et canat in cantu figurato et aliis musicis sub regimine noui magistri capellae in pace et sine strepitu».

⁹⁹ ACCA, fald. 26, Libro della Capella de Putti del Domo d'Asti per l'anno 1606 cit. f. 26v: «Al R. M.r Ludovico Baudino è stato accettato dal M. R. Cap.lo per basso di Trombone con stipendio di f. 9 il mese e ha cominciato seruire il 25 di fibº 1607 et li viene p questo anno ff. 18».

¹⁰⁰ Cfr. STEPHEN BONTA, *L'impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)*, in *Tradizione e Stile*, Atti del II convegno internazionale di studi sul tema La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 17-18.

¹⁰¹ Archivio Arcivescovile Torino, Sindacati dei Cantori, CC 3/21, «Economato et administratione delli beni del R.do Collegio de cantori et innocenti del Duomo di Torino dell'anno per me sottoscritto Fabio Cerua Can.co di detta chiesa», s.i.f.: «Più alli 2 di 7bre 1600 cominciò far la donzena a quattro putti di capella, cioè Stefano Albino, Giuseppe Borgia, Luigi Cero, e Luigi Baudino d'Asti, [...] Alli 9 di 9bre 1600 si è partito il supradetto Gio Luigi Baudino d'Asti».

musicale per entrare in quello del duomo di Milano come contralto, istituzione nella quale, secondo la documentazione reperita e pubblicata da Marina Toffetti¹⁰², prestò servizio per un anno intero. Al suo ritorno ad Asti, lo troveremo molto scaltrito anche nell'esercizio tastieristico ed organario, mansioni per il cui esercizio acquisterà anche un organo positivo, sovente messo a disposizione dei suoi colleghi cantori in un'epoca contraddistinta da evidenti miglioramenti nella prassi esecutiva. Questi ultimi, con l'avvento del pavese Ferrari, si dimostravano infatti sempre più a loro agio nell'esecuzione delle musiche a stampa della *capella* pensate per almeno due cori¹⁰³. *De hoc satis*, dato che, all'interno di una cappella che si ampliava per numero e per competenze ma che diventava sempre più composita, non tardarono a ricomparire gli screzi: i cantori solevano ormai cantare fuori dalla cattedrale - ricevendo un compenso per la loro prestazione d'opera - senza il permesso né dell'ufficiale di cappella né del maestro. Il capitolo intervenne a regolamentare questa situazione di disordine ed operò un distinguo molto chiaro: o l'obbedienza all'ufficiale di cappella o il licenziamento (e, con esso, tutta l'incertezza della libera professione esterna). Luigi Baudino, non avendo ottenuto l'aumento desiderato, si licenziò ad agosto 1610. Con l'arrivo ad Asti del cornettista di Pavia Giulio Cesare Roveda, a libro paga dall'aprile 1611, l'organico strumentale del duomo, pur perdendo un sostegno per il basso, si arricchiva – forse su espressa richiesta del maestro di cappella pavese - di un'altra voce sopranile (ricordiamo che, da quello stesso 1610, erano due le voci di contralto: Francesco Antonio Battezzato e Pietro Migliavacca), probabilmente da dislocare in uno dei palchi su cui, a Natale, a Pasqua ed alla festa della Madonna Assunta, veniva alloggiato il secondo coro di strumentisti e cantori. Altra vittima illustre di questo rimescolamento di ruoli fu, al solito, il registro basso: Andrea Campanella scelse dapprima di abbandonare la cappella e poi, dopo un interinato di alcuni mesi svolto dai pari grado Giovanni Battista Bellona di Racconigi e da padre Silvestro, carmelitano, venne riassunto dal capitolo ed affiancato al frate regolare dall'aprile 1612. Anche Giuseppe Aicardo, dotato – da quanto i documenti fanno trapelare - di un carattere piuttosto focoso, compì lo stesso percorso, uscendo dapprima dalla cappella musicale e cospargendosi poi il capo di fronte al capitolo per rientrarvi.

Diamo allora uno sguardo all'organico di cappella nell'anno, 1612, l'ultimo di

¹⁰² MARINA TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco padano* 2 cit., p. 554.

¹⁰³ ACCA, fald. 26, «Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti per l'anno 1610 cominciando il p° di maggio essendo ufficiale il M. Ill.re e M. R. S.r Cesare Asinari Can.co di d.ta Chiesa et suo substituto il R. P. Giac° Merlo Capellano et M.ro delle Ceremonie in essa, f. 36v: «di 11 8bre acomprato uno tauolino p metter sopra il regale quando si canta a duoi chori qual sta sop.a il poggio al dirimpetto della sedia di M.s Ill.mo che costa £. 5-6».

piena titolarità di Giulio Cesare Ferrari: Secondo Smeraldo, Francesco Gai, Giovanni Domenico Ambrosio erano i *pueri cantus* (uno dei quali, Gai, mantenuto all'interno del Seminario vescovile¹⁰⁴), Gerolamo Mussano, Marc'Antonio Ambrosio, Giuseppe Aicardo, Cristoforo Pagliaro, Francesco Antonio Battezzato, Andrea Campanella e padre Silvestro i cantori di cappella, cui si aggiungevano il prete e cantore Giacomo Merlo, il cornettista Giulio Cesare Roveda e l'organista Pietro Paolo Gai. Quest'ultimo, probabilmente formatosi presso la *schola* della collegiata di San Secondo, con la sua assunzione permise al capitolo di risparmiare 108 fiorini rispetto allo stipendio percepito dal suo predecessore Defendente Grattapaglia (432 fiorini contro 324) ma dimostrò anche di essere strumentista affidabile e scaltrito nell'arte, essendo in grado di intavolare da una partitura per suonare in concerto, fors'anche come solista¹⁰⁵. Non conosciamo le vicende che lo portarono a sostituire in cappella Grattapaglia, sicuramente molto più anziano di lui, anche perché, essendo andato perduto il *Liber quartus decretorum*, fra il 1611 e il 1616 mancano le deliberazioni dei canonici. Fra gli strumenti avventizi del 1612, tornano a far capolino il violino, suonato da un certo Voghera durante le feste di Natale e un secondo cornetto, cui era stato iniziato il figlio di un certo Vacca, di nome Secondo.

Come si diceva poc'anzi, Ferrari funzionò come responsabile artistico della cappella sino al settembre 1613. A ottobre si ammalò e morì nell'arco di breve tempo¹⁰⁶. Ma, prima di questa esiziale situazione, ebbe modo di organizzare alcune delle più composite e strutturate esecuzioni musicali che la cattedrale di Asti ricordi: musiche a quattro cori¹⁰⁷ con interventi di strumenti solisti (forse canzoni

¹⁰⁴ ACCA, Liber tertius decretorum, f. 150r [8 marzo 1611]: «Fuit ordinatum quod R. D. Balagnus e D. Cesar adeant R. D. Cesar adeant R. mum Dom. num et nomine R. Cap. li illum deprecant ut dignet concedere locum in seminario videlicet totam expensam Jo Franc. Gai puero capelle».

¹⁰⁵ ACCA, Libro della Capella de Putti per l'anno 1613 cominciando il primo di maggio essendo off.ale l'Ill.re e M. R. Sig.r Girolamo Guttuario Can.con in d.a chiesa, f. 35v: «Più datto all'organista qual ha durato la fatica di scrivere il libro di partitura per servirsene ne concerti 6».

¹⁰⁶ *Ibid.*: «Più imprestatto a sua moglie [di Ferrari] d'ord.e del R. Cap.lo trovandosi egli malam.te infermo 26

Più dato al speciale per medicam.ti che ha preso nella sua infirmità come p lista appare 17-6

Più dato a quelli che l'hano sepolito 7-6

Quali sudetti denari imprestati e spesi in servitù del fu M. Giulio Cesare m.ro di capella che sono in tutto scutti 39 et anco un mese di pagare che non [f. 36r] ha potuto servire il R.do Cap.lo ne ha fatto libero dono et elemosina p amor di Dio a suoi fig.li p rispetto della longa servitù fatta a q.ta chiesa riservato però trenta scuti p li quali si è speso il regale dil fu già m.ro di capella qual si tiene p serv° di detta chiesa».

¹⁰⁷ *Ibid.*: «Spese fatte il giorno dell'Assoncione della Madona per la musica a 4 chori et prima dato a m.r Guglielmo p far il palco ff 6-6».

strumentali in cui, al cornetto di cappella, si appaiava un trio violinistico)¹⁰⁸, collaborazioni con gli organisti dei due maggiori conventi circonvicini, quello della Maddalena e di Santa Maria nuova¹⁰⁹. Una vera e propria – per quanto minima – imitazione di cappella palatina, in una città priva di principati.

Tabella 7: organici 1607-1613

Anno	M°	Or	C	T	B	Putti	Altro
1607	Giulio Cesare Ferrari	Defendente Grattapaglia	Francesco Antonio [cognome prob. Battezzati], figlio del barbiere accettato come contralto, Antonio Faletto, Cristoforo Pagliano	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio		Secondino Cacciatore, Carlo figlio di Bartolomeo il genovese [Gervasio], Secondo Vacca, fratello di Giovanni Vacca licenziato, figlio del fattore del Monte di Pietà	Ludovico Baudino assunto come basso di Trombone dal 25 febbraio 1607
1608	Giulio Cesare Ferrari	Defendente Grattapaglia	Cristoforo Pagliano	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio	Andrea Campagnola	Carlo Gervasio, Francesco Gai, Secondo Vacca	Ludovico Baudino ha stipendio annuo di scudi dodici; il 15 agosto si usano due

¹⁰⁸ *Ibid.*, f. 33v: «Alli 26 di Magio dato a quello che alza li mantici al regale p la Pentecoste 0-9
 Più dato al Voghera 6-6
 Più nella Com.ca della Trinità essendovi pr.nte il Ser. Duca di Sauoia dato al m.ro di capella per pagar alcune uoci che mancauano a compire li chori 16
 Più dato al Voghera et ad altri sonatori p il concerto 16
 Per la musica del Corpus D.i p.a dato a M.ro Gugliel.° p fare un palco 6-6
 Più dato a quello c'ha tapiss.° d° palco [...]»
 Più dato al P.re Organista della Mad.a per hauer sonato il regale 4»
 f. 34r: «Più dato al facchino che riportò il regale alla Madalena 2
 Più dato al voghera sonator di violino con doi compagni 9».

¹⁰⁹ Per un inquadramento storico sintetico delle vicende dei conventi regolari di Asti cfr. MICHELE GALLO, *Asti ed i suoi conventi*, Asti, Scuola tipografica San Giuseppe, 1931 (sui carmelitani cfr. pp. 112-114, sui serviti pp. 127-129).

							regali per la funzione dell'Assunta
1609	Giulio Cesare Ferrari	Defendente Grattapaglia	Cristoforo Pagliano	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio	Andrea Campagnola	Carlo Gervasio, Secondo Smeraldo, Gio Domenico Ambrosio [questi ultimi appena accettati]	Ludovico Baudino trombone riceve 108 fiorini
1610	Giulio Cesare Ferrari	Defendente Grattapaglia	Cristoforo Pagliano	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio	Andrea Campagnola [sino a marzo] Dal 26 marzo è accettato Gio Batta Bellona	Pietro Miglia- vacca, Secondo Vacca, Francesco Gai, Secondo Smeraldo, Gio Domenico Ambrosio	Giulio Cesare Roveda cornetto di Pavia viene assunto collo stipendio di fiorini 648
1611	Giulio Cesare Ferrari	Defendente Grattapaglia	Cristoforo Pagliaro	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio	Giovanni Battista Bellona di Racconigi	Secondo Vacca, Francesco Gai, Pietro Miglia- vacca, Secondo Smeraldo, Gio Domenico Ambrosio	Roveda cornetto
1612	Giulio Cesare Ferrari	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battessato, Pietro Miglia- vacca	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio	Andrea Campagnola [ha iniziato il 15 aprile e ha terminato il 31 dicembre]	Francesco Gai, Secondo Smeraldo, Gio Domenico Ambrosio	«Figliolo di Vacca che sona del cornetto» (riceve 36 fiorini sino a maggio); Sig. Voghera suonator di violino
1613	Giulio Cesare Ferrari [muore a novembre, viene sostituito da Gerolamo Breidito il 21 dicem-	Pietro Paolo Gai	Cristoforo Pagliaro, Francesco Antonio Battessato	Giuseppe Aicardo, Marco Antonio Ambrosio	Padre Silvestro carmelitano	Giovanni Domenico Minotto, Secondo Smeraldo, Gio Domenico Ambrosio	Vacca cornetto prende 108 scudi all'anno, Voghera violinista; Paolo Morando suona il regale durante la

	bre, salario ammon- tante a 648 fiorini]						celebrazione in musica per l'Assunzione a 4 cori

L'interinato, agitato, di Geronimo Breidito (1613-1615)

Al suo posto, il capitolo nominò, dal 21 dicembre 1613, colui il quale, fino ad allora, era stato il suo diretto dirimpettaio presso la collegiata di San Secondo, Girolamo Breidito. Non sappiamo affatto quali furono i testi, le tecniche e le persone con cui egli si formò, ma risulta chiaro, da un documento posto in vendita su internet da una casa d'aste, che egli conosceva bene Giovanni Battista Fergusio di Savigliano, con cui, per mezzo di una scrittura privata, aveva pattuito l'affidamento del figlio affinché si formasse secondo criteri didattici aggiornati¹¹⁰. Non sappiamo che cosa gli fosse stato trasmesso da quest'allievo di secondo grado ed estimatore di Claudio Merulo, ma sta di fatto che, con l'avvento di Breidito, il capitolo iniziò a muoversi sul mercato editoriale implementando significativamente la provvista di musica a stampa di sua proprietà¹¹¹. In una situazione lavorativa non di certo idilliaca (Breidito scontò infatti sulla sua pelle lo scontro per questioni di preminenza, sociale ed economica, esistente fra il clero della cattedrale e quello di San Secondo subendo una petizione di cantori che volevano rimuoverlo dal suo ufficio¹¹² ed essendo costretto ad accettare, come conseguenza, il semplice posto di *magister cantus* dei putti), egli proseguì la linea di collaborazione con l'altra cappella musicale cittadina usufruendo dell'aiuto di Giovanni Antonio Faletto (o Faletti), putto cantore della cattedrale e poi organista di San Secondo, in grado di suonare anche altri strumenti come il violone¹¹³, di Paolo Morando, che

¹¹⁰ Sulla figura di Giovanni Battista Fergusio da Savigliano, cfr. SERGIO BALESTRACCI, *Un musico dilettante: Giovanni Battista Fergusio*, in *Miscellanea di Studi 4 in onore di Alberto Basso*, a cura di Isabella Data, Torino, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1996 [Il gridelino, 17], pp. 45-55.

¹¹¹ Libro della Capella de Putti per l'anno 1613 cit., f. 35v: «Alli 25 di novembre si è accomprato d'ord.e del R. Cap.lo dieci mude de libri di musica di diversi autori eccellenti che sono in circa ottanta libri ff 36».

¹¹² ACCA, Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti per l'anno 1614 cominciando il p° di maggio essendo ufficiale l'Ill.re e Molto R. Sig. Cesare Asinari in d.a Chiesa et suo deputato il R. P. Giac. Merlo Capellano et m.ro di cerem.e di d.a chiesa, f. 34r: «li 27 di 7bre dato a m. Vignola p un par di l.re co sup.ca et 4 copie d'esse fatte p[rese]ntar al S.r Prevosto et altri che non volevano che m.r Gir. Breidito fusse m.ro di capella del duomo in tutto 3-6 [...]».

¹¹³ *Ibid.*: «Più dato a M.r Gio Ant° Cap° del S[an]to p hauer sonato un violone da gamba il

fu presente alla festa della Madonna Assunta del 1614 prestando il suo regale e suonando anche lui un non meglio identificato strumento basso¹¹⁴. Una delle ultime operazioni di ampliamento repertoriale che ci è stata documentata dai quinternetti di spesa è l'acquisto della «partitura delle messe et motetti a 8 e 9 voci di Gioseffo Gallo et data al m.ro di Capella»¹¹⁵.

L'impiego come maestro di cappella di Breidito durò pochissimo: già nel 1615 i quinternetti non registrano più alcun compenso al suo indirizzo. Ciò, beninteso, non implica la sua sostituzione o il suo licenziamento ma, leggendo fra le righe dei documenti, un suo allontanamento dal ruolo di responsabile di cappella, probabilmente per evitare nuove sollevazioni da parte dei cantori. Egli rimase a fianco dell'organismo canoro del duomo per altri anni come maestro dei putti cantori, ambiente in cui fece crescere musicalmente anche suo figlio. Una probabile misura diplomatica dei canonici in attesa di un *magister* che potesse trovare l'avvallo di tutti. La novità del 1615 fu l'inserimento in pianta stabile in cappella di Secondo Vacca, cornettista, «d.'ord.e di Mons Ill.mo con l'assignatione di s.ti 36 l'anno»¹¹⁶; il numero dei putti cantori, invece, si era ridotto ad uno solo (Giovanni Secondo Smeraldo), forse come esito della precedente assenza di un responsabile didattico. Il biennio 1616 - 1617 dà l'impressione, sfogliando le carte economiche della cappella, di uno sfilacciamento gestionale: mancando il nome di un responsabile, l'anziano Gerolamo Mussano svolse l'incombenza di maestro di cappella in modo nominale, come titolo onorifico per la sua lunga militanza (morirà nella tarda primavera del 1618, appena insediato il nuovo *magister*), ma l'organista Giovanni Antonio Faletti e il tenore Marc'Antonio Marcandi furono le vere eminenze grigie della *capella*, indirizzandone gli acquisti musicali¹¹⁷ e programmando la cooptazione di maestri di cappella e musicisti esterni per le esecuzioni policorali previste nella festa patronale di agosto¹¹⁸. Nel 1617, a parziale risarcimento dell'ingiustizia

giorno della mad.a 7».

¹¹⁴ *Ibid.*: «Più dato al Morando p haver sonato un basso et p[re]stato il regale 6».

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ ACCA, Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti per l'anno 1615 cominciando il primo di maggio di d° anno essendo ufficiale l'Ill.re e M. R. Sig.r Cesare Asinari Can.co in d.a Chiesa, f. 27v.

¹¹⁷ ACCA, Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti per l'anno 1616 cominciando il primo di maggio di d° anno essend° off.le l'Ill.re e M.R Sig. Franc° Giorgi Protonodar° Aplico et Canonico di Detta Chiesa, f. 35v: «di 6 di agosto acomprato le messe di Giulio Belli in lib. 9 a F 6 l'uno di parer del R. Mr. Ant° costano tutti 4-6» [...] «di 19 [agosto] più acompr.to lib.9 di musica da M.r Gio Paulo organista in tutto 4-6».

¹¹⁸ *Ibid.*: «di 17 agosto dato al p D. Steffano Sacrista p tanti che ha sborsato in farle [f36r] spese tre giorni continui et una matina al m.ro di capella moderno co un figliolo et un trombone quali sono fatti venir p prova et p la festa S.ma della Mad.na 34-5-1

precedentemente patita, «M.r Girol.mo Braidito è stato accettato da M. R.do Cap.lo nella musica con stipendio di s.ti 24 l'anno mentre insegni anco alli putti che vorranno imparare oltre la seruitù che doveva fare et seruire nella musica 216»¹¹⁹: evidentemente, per il duomo di Asti, era tradizione reintegrare, sia pure con una mansione inferiore, magari di semplice cantore, un maestro di cappella esonerato dal servizio.

Tabella 8: organici 1614-1618

Anno	M°	Or	S	C	T	B	Putti
1614	Girolamo Breidito	Pietro Paolo Gai		Francesco Antonio Battessato	Giuseppe Aicardo		Gio Secondo Smeraldo, Secondo Chiesa
1615	?	Pietro Paolo Gai		Cristoforo Pagliaro, Francesco Antonio Battessato	Giuseppe Aicardo,	Padre Silvestro	Gio Secondo Smeraldo, Secondo Vacca
1616	? forse Breidito	Pietro Paolo Gai		Francesco Antonio Battessato	Giuseppe Aicardo, Marc'Antonio Ambrosio	Padre Silvestro carmelitano	Secondo Chiesa, Gio Maria Chiesa
1617	Girolamo Breidito [deve anche insegnare musica ai putti]	Pietro Paolo Gai		Francesco Antonio Battessato	Giuseppe Aicardo	Padre Silvestro Marconi	Secondo Chiesa, Gio Maria Chiesa, Breidito [figlio del maestro di cappella]
1618	Girolamo Musano che ha	Pietro Paolo		Francesco Antonio	Giuseppe Aicardo,	Padre Silvestro Marconi	Gio Maria Chiesa, figlio

Più dato al sud. M.ro di capella p il nolo delli cauali di 4 giorni a ducati 6 il giorno con le spese cibarie nel venir et ritornare in tutto \$ 48

Più dato in cortesia al trombone \$ 48».

¹¹⁹ ACCA, Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti per l'anno 1617 cominciando il p° di maggio essnd° off.le l'Ill.re e M° Rev.do Franc° Giorgi Prot.o Ap.co et Can.co di d.a chiesa, f. 23v.

svolto la funzione di Maestro di Cappella sino al 1 giugno 1618 per 54 scudi da fiorini 9; dal 15 luglio 1618 Pietro Antonio Aliaudo di Vercelli [salario: 900 fiorini]	Gai		Battessato	Gerolamo Breidito [che ha il dovere di insegnare la musica ai fanciulli per 34 scudi annui]		di Breidito

Il mandato di Pietro Antonio Aliando (1618-1634)

Dopo essere entrati in contatto con lui nel 1616 (probabilmente durante la festa dell'Assunta, nella quale, come riportano i documenti, era venuto ad Asti un maestro di cappella accompagnato da un figlio e da un cornettista), i canonici deliberarono, nello stesso giorno della festa dell'Assunta di quell'anno, l'assegnazione del posto di *magister musicae* a Pietro Antonio Aliaudo di Vercelli¹²⁰, ma egli non assunse effettivamente tale mansione sino al 10 luglio 1618 (svolgendola sino al 10 giugno 1634). Si trattava di un organista di una certa importanza, nel panorama piemontese. Figlio di Germano, «tenorista & corista di S. Eusebio» a Vercelli, amico del compositore e teorico Valerio Bona, che gli dedicò le sue *Regole di contraponto, et compositione brevemente raccolte da diversi autori* (Casale, appresso Bernardo Grasso, 1595)¹²¹, Pietro Antonio subentrò a Giovanni Petito come organista del duomo di Torino dal 1 ottobre 1600¹²² rimanendo titolare dello strumento a canne fino al 1618, quando si trasferì ad Asti per uno stipendio annuale pressochè

¹²⁰ ACCA, fald.16, Liber quintus decretorum, f. 16v: [15 agosto 1616] «Acciptaverunt supradicti D.D. In magistrum Capillae pu.rum D. Petrum Antonium [spazio nel testo] taurinensi, nunc organistam dicti civitatis pretio scut.rum cintum monetae a florennis nouem p singulo scuto singulis annis deductis expensis quas ipsi fecerunt in conducendis mobilibus ad suum usum necessariis [...] adiecta conditione seu pacto ut sue non accidat ad suum munus obeundum».

¹²¹ Cfr. BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli*, in *Barocco padano* 4 cit., pp. 382-383.

¹²² Archivio Arcivescovile Torino, Archivio Capitolare, CC 3/21 Economato et administratione delli beni del R.do Collegio de cantori et innocenti del Duomo di Torino dell'anno per me sottoscritto Fabio Cerua Can.co di detta chiesa, s.i.f.: «M.r Pietro Antonio Aliaudo è subintrato per organista con il stipendio sopradetto [32 scudi mensili, 388 fiorini annui] et ha incominciato a seruire il p° d'ottobre 1600».

raddoppiato. In quell'anno funzionavano in cappella Marc'Antonio Marcandi, Giuseppe Aicardo e Geronimo Breidito come tenori (quest'ultimo veniva pagato anche in qualità di precettore dei *pueri cantus*), padre Silvestro come basso, Francesco Antonio Battezzato come contralto, Pietro Paolo Gai come organista, Giovanni Maria Chiesa, il figlio di Breidito e il figlio di Aliaudo come putti cantori. A partire dal 1619, Paolo Morando, organista e cantore già più volte segnalato, entrò stabilmente in cappella come contraltista con lo stipendio di 108 fiorini annui così come Giovanni Nicola Bianco fu chiamato ad affiancare, per 24 scudi annui, il carmelitano frate Silvestro nell'esecuzione della parte di basso. Il primo provvedimento preso dal nuovo maestro di cappella - che ne supervisionò passo per passo l'effettuazione - fu il restauro dell'organo grande, per il quale, nell'estate 1619, il capitolo spese 132 scudi in totale, parte per interventi lignei, parte per una revisione strutturale della manticeria¹²³. Il prosieguo del mandato direttoriale di Aliaudo si snodò, nei primi anni, senza apparenti contrasti o turbative: il figlio maggiore del *magister*, suonatore di cornetto, lasciò il suo posto al figlio di Giovanni Battista Minoto ed iniziò a svolgere il suo ufficio esclusivamente strumentale a partire dal 15 settembre 1620, periodo in cui anche il secondogenito iniziava a seguire i corsi di apprendistato della *capella*. Nell'aprile 1622 Francesco Antonio Battezzato prese il posto di Geronimo Breidito come istitutore dei *pueri*, dopo che egli, nella festa di San Bartolomeo dell'anno precedente, aveva causato uno scandalo in cappella e rovinato i rapporti con il capitolo¹²⁴; purtroppo, però, quest'ultimo sfortunato musicista dovette subire un nuovo colpo del destino di lì a poco: dai registri capitolari del 1622 apprendiamo che, nel mese di agosto di quell'anno, moriva suo figlio Pietro Antonio, subito sostituito, nella piccola comunità alloggio dei putti, da Pietro Maria Rustichello¹²⁵, figlio del basso Nicola, a servizio in cappella dal 1

¹²³ ACCA, Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti incominciante il primo di maggio 1619 essendo io Pietro Boschitto coadiutori del Sig.^r Cantore Bodino offitiali, f. 35r: «Spese straordinarie et p^o per far accomodar l'organo § 132.

P^o in livre dodeci onze quatro di piombo a s. 2 l'onza f. 8

Più ho dato al mastro di legname p dischiodar ed inchiodar gli assi della serratura de mantici e p nettar d.i mantici dalla polvere 1-6».

Cfr. anche ACCA, fald. 16, Liber quintus decretorum, f. 137v [25 giugno 1619]: «In quo cap.lo mandaverunt mihi sec.ro et off.li capelle puer. ut provideam necessaria p mag.ro Capelle pro reparatione organi. [...]»; f.139r [9 luglio 1619]: «Quoad mercedem dandam mag.ro capelle pro organi reparatione decreverunt et ei dandam ducatonos octo prout ipse petit».

¹²⁴ ACCA, Libro de la capella de putti del domo d'Asti incominciante il primo di maggio 1621 send'io ufficiale Hettore Pelletta Archidiacono del ditto domo, f. 33v: «1621 li 28 agosto li Rev. Capitolo ha licentiato il sudetto per suo male portamento e principalmente nel giorno di Santo Bartolomeo».

¹²⁵ Liber quintus decretorum cit., f. 235v.: «[...] Petrum Mariam Rustichellum loco Petri Antoni Breiditi mortui cum solitum stipendium puerum capelle».

maggio 1622. Oltre a questo fanciullo, negli oltre quindici anni di mandato di Pietro Antonio Aliaudo si nota un forte incremento nelle ammissioni in *capella* dei figli di musicisti astigiani (pensiamo a Agostino Aliaudo, Pietro Antonio Breidito, Giovanni Giacomo Battezzato): la tendenza a tramandare di padre in figlio il mestiere musicale era forse motivabile con il passato stato di grazia economica delle casse della cappella, che permetteva, a chi vi entrava stabilmente, uno stipendio sicuro e la possibilità, attraverso successive negoziazioni con i canonici, di incrementare le entrate nel corso degli anni. Un'altra linea guida del mandato direttoriale di Aliaudo fu l'apertura verso le forze esecutive esterne per meglio solennizzare le grandi celebrazioni dell'anno liturgico: fra il 1621 e il 1622, ad esempio, «nelli giorni dell'Assunzione, di tutti li Santi, di Natale, Pascha, Pentecoste e Corpus Domini in voci straordinarie, et altre spese» il capitolo stanziò «fiorini 66» per pagare musicisti esterni di rinforzo alle parti fisse¹²⁶.

La morte del vescovo Isidoro Pentorio, avvenuta nel 1622, condusse alla definitiva restrizione delle spese correnti della diocesi. Il progressivo impoverimento dei cespiti rurali si ripercosse, nel terzo decennio del '600, su tutte le strutture formative del clero astigiano: oltre al contenimento dei costi della *capella puerorum*, si decise di tagliare della metà anche le spese di sostentamento dei chierici del seminario cittadino¹²⁷.

Nel 1623 entrò in cappella il nuovo contralto Francesco Durando, con lo stipendio di 18 scudi da 9 fiorini annui¹²⁸, molto probabilmente per sostituire Paolo Morando, di cui si perdono d'ora in avanti le tracce; nel 1624, una nuova integrazione in cappella: il tenore Francesco Ambrosio, cui spetterà, l'8 maggio 1630¹²⁹, la sostituzione definitiva di colui che aveva funzionato da maestro di cappella nel tardo '500: il sacerdote Marc'Antonio Ambrosio, divenuto, al tramonto della sua esistenza, cappellano della chiesa di San Giuliano. Nel 1625 (o all'inizio del 1626), il padre carmelitano Silvestro Marcone, basso e voce importantissima per il complesso vocale del duomo (con i suoi 450 fiorini annui era il più pagato dei cantori, secondo solo al maestro di cappella), venne affiancato da un altro basso: Pietro Tabio, che riceverà 216 fiorini di compenso. Tra il 1622 e il 1624 abbiamo un

¹²⁶ ACCA, Libro de la capella de putti del domo d'Asti incominciante il primo di maggio 1621 send'io ufficiale Hettore Pelletta Archidiacono del ditto domo, f. 38v.

¹²⁷ ACCA, fald. 17, Liber septimus decretorum, f. 10v [30 ottobre 1622]: «Fuit dictum et sic respondendum Inis Ser.i Cardinali Sabaudiae videlicet quod attentio tenuis redditibus Seminarii Ill.mi D. Felix min. mandavit eo adhuc venienti loca clericorum restringi ad dimidiam expensam pro singulo clerico, ne diminuisset numerus clericorum, quod esset necessario faciendum si tota expensa D. Fons per ipsum commendato assignaretur».

¹²⁸ *Ibid.*, f. 40v.

¹²⁹ *Ibid.*, f. 96r: «Fuit dictum esse acceptandum prout acceptant R.D. Franciscum Ambrosium in numero cantorum capelle puerorum, ita ut partem tenoris cum solito stipendio faciat».

nuovo picco di presenze di putti cantori dimoranti presso la *domus capellae*: quattro, che si ridurranno a tre a partire dal 1626, per poi salire addirittura a cinque nel 1630 (uno dei quali proveniente da Moncalieri). Quest'enorme incremento di spesa per i *pueri* (ciascun pensionante procurava al maestro di cappella due sacchi di grano da sei emine¹³⁰, mezzo bottale di vino nero¹³¹, una barozza - ovvero una carretta a due ruote - di legna da ardere¹³²) fu forse dovuto al contemporaneo diffondersi in ogni landa del Piemonte della famosa, manzoniana, peste bubbonica del 1630, a causa della quale anche lo stesso *magister capelle* ottenne il permesso di lasciare la *domus capellae* per due mesi, per non contagiare anche i *pueri cantus* attraverso la quotidiana promiscuità di vita e di attività didattica¹³³. Gli ultimi anni della reggenza Aliaudo assistettero al rientro in cappella del contralto Francesco Deregibus (nel 1630) ed al reintegro, dopo alcuni anni di assenza, del già maestro di cappella Geronimo Breidito¹³⁴ - nella funzione di tenorista - e di Pietro Migliavacca, sacerdote e basso (già registrato dai conti della cappella nel 1611). L'ultimo organico certo della *capella* musicale di Aliaudo, risalente al 1633, attesta la presenza del sacerdote Pietro Paolo Gai all'organo, di Pietro Migliavacca e Silvestro Marcone (o Marrone) come bassi, di Francesco Antonio Battezzato e Francesco Deregibus come contralti, di Breidito come tenore, di un certo Francesco Bona, e di due putti cantori (Carlo Parona, e «Pantalino»).

¹³⁰ Ogni emina valeva 23.055 litri: cfr. LUIGI CIBRARIO, *Della economia politica del Medioevo*, Torino, a spese di Alessandro Fontana, Tipografo Editore, 1842, vol. III, p. 233.

¹³¹ Un bottale di vino corrispondeva, secondo la misura torinese del medioevo, a 8 brente, ovvero a 3,94 ettolitri: cfr. RONALD EDWARD, *Italian weights and measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1981, p. 34.

¹³² Circa mezzo metro cubo di materiale, secondo le Tavole di ragguaglio degli antichi pesi e misure degli Stati di S.M. in terraferma coi pesi e misure del sistema metrico decimale, Torino, dalla Stamperia Reale, 1849, p. 28. Sulle unità di misura monetarie, cfr. GIROLAMO SPAZIANI TESTA, *Ducaton, piastre, scudi, talleri e loro multipli battuti in zecche italiane e da italiani all'estero*, Roma, P.& P. Santamaria, 1951.

¹³³ ACCA, fald.17, Liber septimus decretorum, f. 110r [9? dicembre 1630]: «Fuit dictum esse concedendam licentiam magistrum capelle per duos menses prout petit durante quarantena, ut possit servire civitati in absentia purgationis domorum et rerum suspectus ex causa pestis prout ab es restitutus[?], dummodo in claustrum non habitet, nec in ecclesia ad servitutem accedat, et elapsis duobus mensibus, si adhuc preverabitur eius servitium cum civitati, interim suis necessitatibus [...] et alium, qui in off.o serviat eccliam suo loco et non alium».

¹³⁴ ACCA, Libro della cappella de putti della Cathedrale d'Asti per l'anno 1630, f. 38r.

Tabella 9: organici 1619-1634

Anno	M°	Or	C	T	B	Putti	Altro
1619	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Paolo Mo- rando (che riceve 12 scudi l'anno), Francesco Antonio Battessato	Marco An- tonio Am- brosio, Giu- seppe Aicar- do, Gerola- mo Breidito	Gio Nicolò Bianco, Padre Silve- stro Marconi	Figlio mag- giore di A- liaudo, figlio minore di Aliaudo, figlio di Ge- ronimo Brei- dito, figlio di Francesco Battessato	Spese per far accor- dare l'or- gano
1620	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai		Marco An- tonio Am- brosio, Giu- seppe Aicar- do	padre Silve- stro Marconi	Figlio di Gio Battista Mi- nato entrato al posto di un figlio del maestro di cappella Aliaudo, figlio minore di Aliaudo, figlio di brei- dito	Il figlio maggior di Aliaudo inizia dal 15 settem- bre a suo- nare il cornetto (decreto capitolare dell'11 settembre 1620)
1621	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battessato	Giuseppe Domenico Aicardo, Marc'Antoni o Ambrosio, Geronimo Breidito (licenziato per essersi mal compor- tato il 28 agosto 1621)	Padre Silve- stro Marco- ni, cui il capitolo ha riconosciuto, dal 7 maggio 1621, altri dieci scudi (stipendio totale: 50 scudi)	Figlio di Geronimo Breidito, figlio minore di Aliaudo, Gio Giaco- mo Battissa- to, figlio del contralto, Figlio di Gio Batta Minot- to	
1622	Pietro	Pietro	Faletti		Basso ignoto		Il trombo-

	Antonio Aliaudo	Paolo Gai			(12 scudi)		ne ha rice- vuto f.18
1623	Pietro Antonio Aliaudo		Battessati, Paolo Mo- rando	Giuseppe Domenico Aicardi, Marc'Antoni o Ambrosio, Francesc'An- tonio che ha iniziato a servire dal decreto capi- tolare del 29 aprile 1622 a scudi 12	Silvestro Marcone, Nicolò Ru- stichello (ha iniziato a servire a inizio mag- gio per scudi 18)	Agostino Aliaudo, Giovanni Giacomo Battessato, Giovanni Minotto, Pietro Maria Rustichello	
1624	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battessato, Francesco Burati che ha iniziato a servire il 4 agosto 162?	Marc'Anto- nio Ambro- sio, Giusep- pe Domeni- co Aicardo, Francesc'An- tonio	Padre Silve- stro Marco- ne, Nicolò Rustichello	Pietro Anto- nio Maria Rustichello [cui subentra, il 13 gennaio 1625, Gio Domenico Germanot- to], Agostino Aliaudo [cui è subentrato Gio Barto- lomeo Salva- no], Giovan- ni Minotto, Carlo Berut- to	
1625	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Francesco Battessato, Francesco Duranti	Marc'Anto- nio Ambro- sio, Giusep- pe Domeni- co Aicardo, Francesco Ambrosio	Padre Silve- stro Marco- ne		

1626	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Francesco Battessato, Francesco Duranti	Marc'Antonio Ambrosio, Giuseppe Domenico Aicardo, Francesco Ambrosio	Silvestro Marcone, Pietro Tabio	Bartolomeo Salvano, Giovanni Domenico Germanotto, Carlo Berruto	
1627	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Francesco Battessato	Marc'Antonio Ambrosio, Francesco Ambrosio	Silvestro Marcone, Pietro Tabio	Gio Domenico Germanotto, Carlo Berruto	
1628	Pietro Antonio Aliaudo	Mancano dati					
1629	Pietro Antonio Aliaudo	Mancano dati					
1630	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battessato, Francesco de Regibus	Marc' Antonio Ambrosio, tenore e cappellano, tenuto al servizio delle messe nella chiesa di San Giuliano, Francesco Ambrosio, Gerolamo Breidito	Silvestro Marconi, Pietro Tabio	Gio Domenico Germanotto, Vincenzo Finarcho, Francesco Quagliotto, Gio Andrea Gubernati [riceve 24 scudi per la voce di soprano], Francesco Freilerio di Moncalieri, Prospero Breidito	
1631	Pietro Antonio Aliaudo	Mancano dati					
1632	Pietro	Pietro	Batessati,	Geronimo	Silvestro	Firanino [?],	

	Antonio Aliaudo	Paolo Gai	Francesco De Regibus	Breidito	Marcone, Pietro Mi- gliavacca	Francesco Bona	
1633	Pietro Antonio Aliaudo	Pietro Paolo Gai	Batessati, Francesco de Regibus	Geronimo Breidito	Silvestro Marcone, Pietro Mi- gliavacca	Carlo Pero- na, Pantalino contralto	
1634	Pietro Antonio Aliau-do [fino all'11 giugno], lo so-sostituisc Giuseppe Aicardo, sino al 1 settembre, quando su- bentra Bartolomeo Santina	Pietro Paolo Gai	Francesco Batessati	Geronimo Breidito, Giuseppe Icardo [ha servito per tenore nove mesi]	Pietro Mi- gliavacca, padre Silve- stro	Carlo Paro- na, France- sco Borra,	Vacca suona il violino, il 23 dicem- bre ; si paga a un musico francese 2- 10 lire per aver canta- to due mesi;

Bernardino Santina (1634-1644)

Il decennio compreso fra il 1634 e il 1644 - periodo in cui il prete Bernardino Santina, già direttore delle cappelle musicali del duomo di Vercelli (fra il 1616 ed il 1623)¹³⁵ e della basilica di San Gaudenzio a Novara (tra il 1627 e il 1630, secondo

¹³⁵ Cfr. CORDERO di Pamparato, *I musici alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia* cit., p. 108. In aggiunta a questo lacerto documentario torinese, occorre rimarcare che l'archivio Capitolare di Vercelli, oltre a due composizioni per coro a quattro voci di Santina (un Nunc dimittis e un ave regina Coelorum), conservate alla segnatura Manoscritti musicali inediti, faldone 1231, custodisce, tra le deliberazioni capitolari, una serie di importanti dati che lo riguardano: egli prese possesso dello scanno canonico nella cattedrale di Vercelli nel 1616 (Archivio del Capitolo di Vercelli, Atti capitolari, fald. 107, fasc.44, 1614-1616, f. 123v: «Anno currenti a Nattale D.ni Nostri Gesu X.sti mill.º sexcentesimo decimo indic.e decima tertia die vero veneris vigesima secunda maii [...] [f. 125v] Promissio residentiae Rev. Sentine et Vigliani Et ulterius personaliter constituti Rev. D.nus Bernardinus Santina, et Johannes Viglionus benef.cati in cap.lo dicte ecclesie qui promiserunt et promittunt, et unusquisque promisit, et promittit inservire ecc.la Cathedralis predictae iuxta onus suorum beneficiorum residere, et residentiam facere ad

diverse fonti)¹³⁶, prese le redini della cappella della cattedrale astigiana - fu caratterizzato, oltre che dal contemporaneo trasferimento di Aliaudo a San Secondo in veste di responsabile dei musicisti della collegiata¹³⁷, da un reciso taglio alle fonti di finanziamento della cappella e da una situazione lavorativa sempre più caratterizzata dall'esternalizzazione dei compiti esecutivi. Santina si insediò sul suo scanno nel 1634, dovendosi confrontare con il passato più illustre dell'istituzione musicale astigiana, ovvero con Giuseppe Aicardo, che lo supplì come *magister capellae* per circa tre mesi¹³⁸ per poi riprendere il suo posto in cappella come tenore. La testa più calda con cui Santina dovette misurarsi ad inizio mandato non fu però quella

formam statutorum et laudabiliū consuetudinū dicti cathedralis [...]» e divenne suo beneficiario nel 1618, anno in cui, sodale con il suo organista Marco Antonio Centorio, si lamentò della prolungata assenza di qualsivoglia ricompensa per il lavoro musicale prestato da entrambi nei due anni precedenti (fald.108, fasc. 45, 1616-1618, f. 116r: «Testimoniale d'interpellanze fatte dal Rev.mo Capitolo alli rev.mi Maestro di cappella et organista L'anno del Signore 1618 venire 14 7bre in Vercelli nella Sacrestia Maggiore della Chiesa Cathedrale di S. Eusebio [...] [116v][...] Dove li sud. RR.mi SS.ri Can.ci et Cap.lo, hanno interpellato et interpellano il Rev.do Bernardino Santina beneficiario nel colleggio eretto in d.a Chiesa et il Rev.do Marc'Antonio Centoris, a dover dechiarar se siano, cioè d° Santina maestro di Capella et d° Centoris organista nella d.a chiesa, et perché non essercitino detti officii come altre volte per il passato si solea, e la causa perché, a ciò il rev.do Cap.lo gli possi prover che la chiesa non resti mal servita, Alla qual interpellanza [117r] hanno risposto cioè d° Centoris che ha servito per organista doi anni, ne mai è statto sodisfatto di cosa alcuna anzi che per parte di Mons. R.mo gli è statto detto per bocca del sig. Retore del Seminario, che d.° Mons. R.mo non intendeva ne volesse fosse pagato di d.a servitù che per quello esso non può continuar la servitù d'organista ma vole procacciarsi con detta servitù il venire d'altra parte, et il d° R.do Santina dice et risponde come in una ced.a che la ditto di dar fori dil Cap.lo del quali cose tutti richiedono testim.li»); della presenza di Santina a Vercelli si perdono le tracce nel 1623 (faldoni 45-46, *passim*).

¹³⁶ Cfr. VITO FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara*, Milano, Ricordi, 1933, p. 15, ed anche i più aggiornati lavori di ALBERTO VIARENGO, *Musicisti, musicisti e musicanti a Novara tra Sette e Ottocento attraverso le fonti d'archivio. Con una bibliografia sulla musica a Novara (in ogni tempo)*, «Fonti Musicali Italiane», 13 (2008), p. 119, e della miscellanea *La basilica di San Gaudenzio a Novara*, a cura di Raul Capra, Novara, Interlinea, 2010, p. 351. Per un medaglione biografico-artistico di Santina - in cui, oltre ai dati archivistici astigiani che lo riguardano, sono leggibili due trascrizioni di altrettante sue opere polifoniche conservate presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Vercelli (*Ave Regina Coelorum* e *Nunc dimittis*) - cfr. il mio articolo *Un ignoto maestro di cappella piemontese del Seicento: Bernardino Santina*, in «Il Platano», XXXVI (2011), pp. 442-468.

¹³⁷ Cfr. BURRONI, *Cronistorie musicali* cit., p. 31, lo vuole attivo dal primo settembre 1639.

¹³⁸ ACCA, *Liber septimus decretorum*, f. 143r: [6 settembre 1633] «Fuit datum mandatum D. Off.li capellae puer.um accipandi prout accipiant R. D. Iosephum Aicardum in musicum et in off.° Mag.ri Capellae fungens in eius absentia ita serviendo seu ab vulgo dicitur nel fare la battuta, cui p[ro] stipendio libras viginta assignaverunt». Cfr. anche ACCA, *Gamba officiale* Questo libro è del anno 1634 della capella de Putti rimesso dal Can.co Rossi al Sig.r Can.co Gamba 1635, f. 19v: «Il S.r Santina mastro di capella ha cominciato servire al p° 8bre 1634 e si è andato sino a maggio 1635 a ragione di £ 10 il mese che sono l'anno £ 120».

del savonese bensì quella del sacerdote Pietro Migliavacca. Costui, dapprima, volle partire per Roma per un pellegrinaggio alla ricerca di una grazia: il capitolo gli concesse un mese di licenza, durante il quale i canonici gli sospesero la retribuzione; in seguito, nel maggio 1635, ruppe i rapporti con il maestro Santina: per la pacifica risoluzione di quest'alterco, il capitolo dovette addirittura nominare un canonico. A parte i soliti scontri caratteriali, divenuti topici ad ogni nuovo insediamento di *magister musicae*, il capitolo astigiano cercò di corrispondere ai suoi musicisti uno stipendio più sostanzioso, soprattutto in confronto con la precedente gestione. Santina ricevette annualmente 140 lire di Piemonte (unità di misura che, comparata con le vecchie monete, corrispondeva ai vecchi 1050 fiorini annui). Egli, come già avvenuto nei primi anni di Aliaudo, comprò e fece copiare diversa musica policorale, soprattutto messe, vesperi e falsobordoni¹³⁹, dimostrando il proprio valore di musicista e la stessa, spiccata sensibilità per l'aggiornamento repertoriale che era stata propria dei suoi predecessori, soprattutto nei primi due decenni del '600. Nel 1636 e nel 1637 Santina venne licenziato per le calamità prodotte dai tempi di guerra in tutto il Monferrato e la cappella si ridusse ai soli organista, basso, tenore e contralto. Tuttavia, il capitolo di Asti, nel luglio del 1637, incaricò i canonici Gamba e Asinario di comporre la vertenza economica con Santina (probabilmente il saldo di un debito contratto con lui in precedenza), affittando anche la casa del maestro di cappella per riuscire a collettare fondi da destinare a tal scopo¹⁴⁰. I canonici astigiani non intesero privarsi dell'arte musicale di Santina e addivennero ad un equo compromesso, tipico dei momenti di crisi economica: come già successo a Vercelli ad inizio carriera, essi gli attribuirono una cappellania dai proventi sicuri, con i cui proventi potesse sostentarsi (e fu quella intitolata a Sant'Ambrogio, interna alla cattedrale astigiana)¹⁴¹. Da quanto si evince dalle registrazioni economiche dei quinternetti, essi fecero bene i loro calcoli: Santina, oltre ad essere un buon concertatore policorale, un discreto compositore, ligio alla «prima prattica» contrappuntistica, dimostrò anche di apprezzare le sonate a tre o a quattro, organizzando alcune esecuzioni, in concomitanza delle feste maggiori dell'anno, con uno o due violinisti (uno dei quali il già citato Vacca) ed un certo messer Giulio che aveva il compito di surrogare l'assenza di un violone

¹³⁹ *Ibid.*, f. 35r: «Li 23 xbre dato al Sig.^r Santina per comprar libri di musica, messe, vesperi et falsi bordoni del Rossi £ 2».

¹⁴⁰ *Ibid.*, Liber septimus decretorum, f. .217r [31 luglio 1637]: «In quo deputati fuere DD. Gamba et Asinarius ad videndos calculos cum D. Off.li capelle puer. ut Magister Capelle Sentina sit satisfactus et ut retineat prout videndi [?] sunt redditus unicuique eum ad rata stipendium illorum».

¹⁴¹ ACCA, f. 248v [26 settembre 1639].

suonando la sua tiorba¹⁴², per le quali recuperò il vecchio regale di Paolo Morando, attualmente cappellano e non più musico, per sostenere la linea del basso continuo¹⁴³. Quest'ultima necessità fu forse dettata dalla fine del mandato organistico di Pietro Paolo Gai, che si spostò alla collegiata di San Secondo, ormai ordinato canonico, per sostituire Aliaudo, probabilmente defunto nel frattempo¹⁴⁴. Dal poco che conosciamo in merito, quest'operazione fu probabilmente un chiasmo di organisti: nel giugno 1640, mentre Gai si insediava in collegiata, lo stagionato *puer capellae* Giovanni Antonio Faletti si sedeva all'organo grande della cattedrale per lo stipendio di 40 lire annue¹⁴⁵. Il suo mandato fu ben presto interrotto dal ritorno in San Secondo: dal maggio 1641, i capitolari affidarono ad un frate servita, officiante presso il convento di Santa Caterina di Asti, il poggiolo che era stato di Gai e Faletti¹⁴⁶. Anche questa fu una soluzione di comodo, interinale (alla festa dell'Assunta del successivo agosto suonava l'organo un ignoto organista forestiero), ma permise all'ufficiale di cappella di sottolineare la forte compartecipazione

¹⁴² Cfr. AGOSTINO AGAZZARI, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti e dell'Uso Loro Nelli Concerti* [...], Siena, appresso Domenico Falcini, 1607, p. 6: «Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandovi una, o più voci sopra perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla».

¹⁴³ ACCA, fald. 27, Liber Capellae Puerorum 1636 et 1637, f. 51r: «Spese straordinarie dell'anno 1639.

alli 14 luglio dato a Bertalino per esser sin che venuto a sonar et massime alle feste di Pentecoste £ 1-4

più li 19 d° dato al sig.r D. Alfonso Asinari un crosone per dar al Vacha che sonò lire una et soldi dodici £ 2-16 [...] Più dato altro crosone al d° sig. per dar al sig.r Giulio sonatore £ 2-16

[...] di più li 21 giugno dato al sig. Guaita d'ord.e di Monsig.e Ill.mo P. recuperar il reghale del sig. Paulo £18 [...] Più li 26 agosto 1639 dato al sig. Santina per dar al vacha alla so.nità dell'Ass.ta della Beata Vergine £ 2

Il d° gio. al sig. Giulio sonatore di teorba p la d.a festa £1-8

il 12 d° [settembre] mese speso in una cassia ossii coperta al regale £ -7

li 23 dato al sig.r Alfonso per far racomodar il d° reghale - 6».

¹⁴⁴ BURRONI, *Cronistorie* cit., p. 31, in data 14 novembre 1642.

¹⁴⁵ ACCA, Liber septimus decretorum, f. 264v [8 giugno 1640]: «[...] et de acciptandum pro organista per modum provisionis R.P. Jos. Antonius».

¹⁴⁶ ACCA, Libro della Capella de Putti della Chathedrale d'Asti del anno 1640 . 1641 essat.ne fatta a spese delli sud.i anni per me Alfonso Asinari Can.co et Off.le, f. 26v: «Nota si come hoggi di 28 di aprile il M. Rev.do Cap.lo ha accettato p organista il padre mastro Brofiero de seruiti del Conv.to di S.ta Cattalina al prezzo e stipendio di ducatonì vinti ogni anno et ha avuto principio il suo servitu il futuro maggio da pr.nte 1641 conforme si vedrà della Cap.ne co patti sott.ti».

alle attività musicali della cattedrale dei padri serviti e dei francescani¹⁴⁷ che, unitamente ai suonatori laici ed alle voci bianche soliste, eseguivano, nelle festività di Natale e Pasqua, brani monodici accompagnati da archi, tiorba e organo. Il 1640 è il *terminus post quem* in cui scomparire dalle registrazioni economiche Geronimo Breidito: dopo di lui la parte di tenore rimarrà scoperta lasciando ai soli Bernardino Santina, Pietro Migliavacca, Francesco Deregibus (morto nel gennaio 1641 e sostituito da Francesco Antonio Barbero come contralto¹⁴⁸) la poco invidiabile caratteristica di essere sopravvissuti ai tagli economici ed alla crisi congiunturale causata dagli sviluppi locali della Guerra dei Trent'anni. Crisi la cui funesta ombra iniziò ad essere evocata anche durante le riunioni capitolari per giustificare un neanche troppo futuribile licenziamento generale dei musicisti del duomo: rimessa la decisione sul da farsi alla bontà d'animo dell'ufficiale di cappella del 1643, i fondi residui per i cantori e gli strumentisti bastarono per coprire le spese di un altro anno di lavoro del *magister* Santina, sino al 4 ottobre 1644, data della sua morte¹⁴⁹, e per stipulare, il 27 aprile 1644, la convenzione con il nuovo organista, il servita padre Pietro Francesco Brunia (probabilmente lo stesso che, anonimo ai documenti, aveva iniziato a esibirsi in duomo come organista nel 1641). In questo frangente, alle ristrettezze, economiche e vocali, della cappella stanziale si contrappose un folto numero di musicisti esterni in grado di cantare a due cori durante l'Assunta di quell'anno¹⁵⁰, un'attività che non sembrò cessare nemmeno con il ritorno di Pietro Paolo Gai al magistero di cappella ed all'organo della cattedrale, il 18 novembre 1644¹⁵¹. Ma, dato che *mala tempora currebant*, tutto fu un fuoco di

¹⁴⁷ *Ibid.*, f. 30r: «P[er] dato a due padri di S. Franc^o che vinero a cantare p 15 giorni il S.mo Sacr.to £ 14».

¹⁴⁸ *Ibid.*, f. 25v: «Al contrascritto M.s Secondo regib. Il M^o Rev.do Cap.lo le ha dato et assicurato il stipendio annuo del fu Franc^o Ant^o Barbero di £ 25 come p decreto delli 25 di gen^o 1641».

¹⁴⁹ ACCA, Libro de redditi pertinenti al Off^o della Capella de Putti della Cath.le di Asti esat.ne et spese fatte l'anno 1644 1645 per me Alfonso Asinari can.co et Offitiale, f. 26r: «1644 li 15 7bre ha avuto a conto il S.r Sentina mine dodici di grano rag.do a £ 34 per mina sono £ 8 et quatro grano e della esseg.e fatta al s. Faletto p la carità del fabiano p. sin 4 8bre ha hauuto £ 12

P[ro]p[ri]o ho sodisfatto il compimento delli 6 mesi p pagar la sua sepoltura alla sacristia alli ser-venti et alli sotterratori et pagare suoi debiti et far celebrar p il resto tante messe p la sua anima il p.re Santina sotisfatto in tutto £ 32-12».

¹⁵⁰ *Ibid.*, f. 32r: «P. p far musica a due chori in occas.e della nos.a festa dell'ass.ne e della B.V.M. 1644 per diversi musici 22-12».

¹⁵¹ Liber septimus decretorum, f. 330v: [18 novembre 1644] «can.us asinarius off.lis cap.lae pueror.um ad R.m cap.lum P. p Gai ecc.siae S.ti Secundi pro magistro capillae puerorum et organo sub conditionibus et capitulis ibi relatis qui uno omnium ore fuit acceptatus omnia remittendo prudentie D. Officialis». Cfr. anche l'appendice documentaria.

paglia:

«D.Ord.e del M.to Rev.do Cap.lo 1645 li 27 agosto si sono licenziati li musici p causa della povertà dell'uff.º che non può fare correre il sicuro stip.dº eccettuato il S.r Pietro Paulo Gai mastro di capella et org.ta il quale resta solo stipº»¹⁵².

Tabella 10: organici 1635-1644

Anno	Mº	Or	C	T	B	Putti	Altro
1635	Bartolomeo Santina (lo stipendio amonta a lire 140 annue)	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battessati	Girolamo Breidito, Giuseppe Aicardo	Padre Marcone, Pietro Migliavacca	Carlo Parona, Francesco Borra, Francesco Ruffo	Si pagano 8 ducatonì per aggiustare e pulire l'organo; padre Santina fa comprare libri di musica, messe, vesperi e falsi bordoni di Rossi
1636	Bartolomeo Santina	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battezzati	Girolamo Breidito	Tabio?	Carlo Parona, Francesco [?]	Due tenori forestieri ricevono 1 lira per l'ottava di Tutti i Santi
1637	Bartolomeo Santina						
1638	Bartolomeo Santina						
1639	Bartolomeo Santina	Pietro Paolo Gai	Francesco Antonio Battezzati		Pietro Migliavacca	Carlo Parona	Bertalino riceve 1.4 lire per aver sonato alle feste di Pentecoste; Vacca violinista; Sig.r Giulio suonatore riceve 2-16 lire per aver probabilmente suonato la tiorba a Pentecoste; ne riceve 1.8 per aver suonato all'Assunta; viene restaurato il regale; si dà una

¹⁵² *Ibid.*, f. 71v.

							lira e 16 soldi a un Putto di Canale soprano che ha cantato alle feste di Natale
1640	Bartolomeo Santina	Giovanni Antonio Faletto, organista di San Secondo	Francesco Antonio Battessato	Gerolamo Breidito	Pietro Migliavacca		Figlio di Ms. Saluzzo che ha cantato a Pasqua, Un crosone ad un agostinano, due lire a Vacca; il padre agostiniano Ambrogio Milino inizia il 1 giugno 1640 a cantare da basso; assunto anche Secondo De Regibus, cappellano, «il quale servirà et canterà dove porterà il bisogno» [decreto capitolare 25 gennaio 1641]
1641	Bartolomeo Santina	Il 28 aprile il capitolo accetta come organista padre Brunia, servita, che riceverà 20 ducatonì all'anno					Violinista Vacca, due musici forestieri per Pentecoste; all'Ottava del SS.mo Sacramento vengono a suonare Vacca, Ferraris, Barberotto e Pantalino per 5 lire e 4 soldi; nella stessa occasione, all'organo suona padre Giulio
1642	Bartolomeo Santina	Padre Brunia	Secondo De Regibus			Marco Antonio Ferraris	
1643	Bartolomeo Santina	Padre di Santa Caterina [che	Secondo De Regibus		Talio cappellano	Marco Antonio Ferraris	Vacca ha suonato per le feste di natale; per il Ss.mo Sacramen-

		ha servito per due mesi]					to di gennaio sono stati pagati il sig. Paolo organista 3 lire, 4.5 al sig. vacca e 7.10 a Carlo [Parona?]; L'organista di San Secondo Giovanni Antonio Faletto serve per più volte nel periodo giugno 1642-aprile 1643
1644	Bartolomeo Santina [muore ad ottobre 1644]; assunto in sua vece Pietro Paolo Gai [Decreto capitolare 18 novembre 1644]	Pietro Paolo Gai	Secondo de Regibus 25 lire		Pietro Migliavacca 25 lire	Marco Antonio Ferraris	Musico Barbero per la Pentecoste; due chierici, uno di Cherasco, l'altro di Santa Maria nuova, cantano dal primo di maggio; Vacca suona a Natale

Pietro Paolo Gai, un altro anonimo maestro di cappella e gli anni della crisi economica (1644-1652)

Il biennio 1646 e 1647 fu il più povero in assoluto per la cappella musicale della cattedrale di Asti. Ridottisi gli introiti a 1936 lire, 19 soldi e 9 denari, le spese vennero conseguentemente tagliate a sole 1481 lire. Molto poco, rispetto alle abitudini passate, molto poco anche per poter fare musica figurata: oltre a Gai, l'unico altro cantore che venne riammesso al servizio, ripristinandogli lo stipendio, fu il reverendo Pietro Migliavacca, basso. Gli stessi putti cantori, tre, ricevevano non più di un sacco di grano a testa per il rispettivo mantenimento in cappella.

Nonostante le ristrettezze finanziarie, venne però acquistata «una muta di libri in musica moderna»¹⁵³, segno che le esecuzioni straordinarie, con violinisti, cantori ed organisti esterni, continuavano a rappresentare un appuntamento focale per la compagine musicale astigiana (come ad esempio a Pentecoste e a Natale del 1646 e alla festa eponima della cattedrale, il 15 agosto 1647)¹⁵⁴. Del biennio 1648-49 non possediamo alcuna documentazione: il quinternetto delle entrate ed uscite della cappella non è stato conservato ed i canonici, nelle loro adunanze capitolari, non hanno tramandato alcunché di significativo ai posteri. Il 1649 fu un anno contraddittorio: ad aprile, forse per lasciarsi alle spalle un periodo di ristrettezze, i canonici nominarono un nuovo maestro di cappella (il cui nome è purtroppo illeggibile nei decreti e mai espressamente citato nei quinternetti); però, in meno di tre mesi, il canonico cantore contestò con forza i termini contrattuali della sua assunzione (dieci sacchi di grano all'anno, due doppie per acquistare il vino, il comodato d'uso del regale e della casa destinata al maestro di cappella)¹⁵⁵ e i suoi colleghi, forse per smussare gli angoli della questione, si rivolsero dapprima al regolare frate Giulio (forse la stessa persona che, con Bernardino Santina, aveva suonato la tiorba durante i concerti strumentali eseguiti in cappella) e, quindi, nuovamente a Pietro Paolo Gai per svolgere l'ufficio organistico¹⁵⁶. Se nel 1650 solo Gai e Migliavacca ricevettero i propri emolumenti (pur avendo potuto chiamare a solennizzare la festa dell'Assunta la cappella musicale del duomo di Casale Monferrato)¹⁵⁷, nel 1651 ebbe inizio la ripresa di alcuni mandati canori di durata annuale e si inaugurarono i capitoli di spesa degli strumentisti: veniamo a sapere che, insieme ai due predetti musicisti, Giacomo Mussano cantava la parte del tenore, che un anonimo soprano e un padre francescano, così come il maestro di cappella di San Secondo, ricevevano compensi compresi fra le 20 e le 30 lire, che il violinista Vacca era sostenuto dall'altro violinista Finarino, che un certo Giovanni Antonio Balistreri suonava il basso e che un non meglio nominato soldato «vallone» suonava il serpentone («bissone») e cantava da tenore¹⁵⁸. Nel 1652 i

¹⁵³ ACCA, Libro de redditi pertinenti al Off^o della Capella de Putti della Chat.le di Asti essationi, e spese fatte p li anni 1646 1647, f. 39r.

¹⁵⁴ *Ibid.*: «p la musica fatta il giorno della S.a Assumpt.ne et ottava del 1647 p un musico forest.^o a due chori in tutto £ 35.10».

¹⁵⁵ ACCA, Liber octavus deliberationum, f. 46v: [27 agosto 1649] «Fuit dictum quod D. Adovatus[?] exponat puncta demonstranda D. Cantori pro componenda eiusdem controversia cum R. cap.lo et quod detur organistae pro eius stip^o sexaginta libras et regale».

¹⁵⁶ *Ibid.*, ff. 47r, 51v.

¹⁵⁷ ACCA, Liber capelle puerorum Cath. Asten. 1650 et 1651, f. 39r.

¹⁵⁸ *Ibid.*, ff. 40r-41v. Cfr., per l'uso del serpentone nell'accompagnamento del canto piano nel '700 (connubio molto praticato nelle fonti e nella trattatistica di area francese), il saggio di DANIELE TORELLI, *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età Barocca*, in *Jubilare Deo*, a cura di Gia-

pagamenti si sistematizzarono¹⁵⁹: 300 lire all'anonimo maestro di cappella, 100 lire a Pietro Paolo Gai, organista, 40 lire al tenore Vallone (iscritto fra i ruolisti di cappella ma subito cancellato, forse per un trasferimento inatteso del militare), 30 lire al prete Giovanni Giacomo Mussano tenore, 40 lire a Pietro Migliavacca, 26 al soprano non meglio indicato. Gli strumentisti stabilizzati erano, per il momento, due violinisti: Carlo Antonio da Celle (24 lire) e Finarino (20 lire). Interessante sapere che, fra la Pasqua e la festa di San Secondo del 1653, un quartetto composto da tre religiosi regolari e dallo strumentista Vacca (suonatore di biscione – o serpentone – in quelle occasioni) si esibì in duomo¹⁶⁰. Nel 1653, il capitolo di Asti fece propria la consuetudine praticata in diverse altre città piemontesi (come, ad esempio, a Mondovì ed a Vercelli) permettendo al maestro di cappella dell'epoca di sommare, forse per l'insufficienza del suo stipendio annuale, i proventi del suo mandato in duomo a quelli derivanti dall'insegnamento della musica ai chierici del seminario, attività che poté praticare da subito¹⁶¹. Purtroppo, quest'ultima istituzione versava in pessime acque, tanto che, nel 1654, il rettore dovette dimettersi e i chierici frequentare, sotto la sua supervisione, il collegio di San Martino¹⁶², in attesa che, con l'avvento di padre Brunia, regolare del convento servita di Santa Caterina, il maestro di cappella del duomo acquisisse, insieme alla responsabilità di concertare il lavoro di cantori e strumentisti, anche l'incarico di formare al canto, fermo e figurato, i seminaristi (con la conseguente unificazione dei due proventi)¹⁶³.

come Baroffio, Danilo Curti, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 2000, pp. 199-200; per il caso della cappella musicale della cattedrale di Torino, nella quale i suonatori di questo strumento erano spesso forestieri, francesi nella fattispecie, cfr. MARIE THÉRÈSE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968, p. 131.

¹⁵⁹ ACCA, Liber Capelle Puerorum Cath. Asten. 1652-1653, ff. 31v-34v.

¹⁶⁰ *Ibid.*, f. 37v: «Più pagato alli 30 aprile p le s.te feste di Pasqua et il giorno di S.to Secondo tra il padre di S.to Augustino et il Padre delle Gratie et il Padre s.ta Caterina et il Vaca, et quello sonò il bussone in tutte £ 16.16».

¹⁶¹ *Ibid.*, Liber octavus deliberationum, f. 125v [21 luglio 1653]: «Pro instantia D. Magistri Capelle decreverunt ultra onus capilla dandum esse ei curam seminarii, id est, accipiat onus prout suo tempore dicitur».

¹⁶² *Ibid.*, f. 177r [23 ottobre 1654].

¹⁶³ *Ibid.*, f. 207v: «Die veneris 22 [ottobre 1655] [...] Fuit confirmatus in off. Rectoris seminarii D. Magister Capellae huius Cathedr.lis».

Padre Brunia, parte prima (1655-1662)

Il mandato di padre Pietro Francesco Brunia nella cattedrale di Asti, anche se non fu il più lungo in termini storici, fu sicuramente avvertito come il più continuativo, avendo iniziato a servire l'istituzione musicale nel 1655 e terminato il suo servizio, dopo diversi mutamenti direttoriali, nel 1692, con la nomina di Giacomo Cazzulano da Crema. Servita, dimorante presso il convento di Santa Caterina di Asti e probabilmente parente di Carlo Brunia (musicista morto nel 1668 che aveva funzionato, fra il 1643 e il 1653, come maestro di cappella e organista presso la basilica di San Gaudenzio a Novara¹⁶⁴), padre Pietro Francesco Brunia iniziò a muovere i suoi primi passi nella cappella del duomo astigiano durante la reggenza di Santina, come organista avventizio, fra il 1641 e il 1642¹⁶⁵; probabilmente, continuò a prestare la sua opera alla tastiera del duomo anche in anni successivi, per quanto i documenti non lo citino esplicitamente. Il suo primo mandato ebbe inizio il 15 luglio 1655¹⁶⁶ e terminò il 30 settembre 1662¹⁶⁷. La reggenza della cappella musicale di Brunia fece sì che molte forze, intellettuali ed economiche, di cui era dotata la *capella puerorum* venissero dirottate sui chierici del Seminario vescovile, molto probabilmente su quelli più bisognosi (ma anche più intonati). Il primo caso di giovane beneficiato da questa circuitazione di denaro e di cibarie fu il chierico Mora, al quale, dopo aver donato sette emine di frumento nel dicembre 1654, il capitolo propose l'entrata in servizio in cappella nel giugno 1656¹⁶⁸; il secondo

¹⁶⁴ Cfr. AUSILIA MAGAUDDA, DANILO COSTANTINI, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio (1650-1700)*, in *Barocco padano* 5, Atti del XIII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 18-20 luglio 2005, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 336-337.

¹⁶⁵ ACCA, Libro de redditi pertinenti al Off^o della Capella de Putti della Cathedral di Asti per li anni 1642 1643, f. 27v: «Al S.r Organista si li è stabilito ducatonì vinti effettui duc.ni 20 cioè al P. mastro Bruifat se vorrà servire». Poco oltre, a f. 47v, una nota spese lo designa come «padre di S. Catalina orghanista».

¹⁶⁶ ACCA, Liber capelle puer. Cathedr. Asten. 1654 et 1655, f. 32v: «Al padre Brunia Seruita agiustato in liure cento l'anno, et ha cominciato li 15 lug^o 1655 £ 100».

¹⁶⁷ ACCA, Libro delli rediti della capella de Putti della Catted.e per gli anni 1662 et 1663, f. 36v: «1662 si è agiustato in Cap.lo p m.ro di Capella sotto li 7bre il Sig. Antonio Boido, agiustato col med^o in liure duecentoventisette cad^o anno, come p scrittura da farsi col med^o sotto li patti et oblighi del P. Brunia m.ri di capella suo antecessore et ha avuto inizio il p^o ottobre». A proposito degli anni successivi, una sola traccia di Pietro Francesco Brunia si è conservata: una lettera a Vitaliano Borromeo datata 1667, probabilmente per una messinscena teatrale organizzata nell'omonimo palazzo nobiliare sull'Isola Bella. Cfr. ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti di Carlo Maria Maggi nei «Theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 83.

¹⁶⁸ *Ibid.*, *Liber octavus decretorum*, f. 235v: «Veneris 30 iunii 1656 [...] Ego Penit. Tamquam offi-

caso di chierico ammesso in cappella fu quello del seminarista Bozzola¹⁶⁹. Nel momento in cui Brunia accettò la proposta del capitolo, la cappella aveva nel suo organico, oltre al basso Migliavacca (subito sostituito da un altro sacerdote, don Vergnano, cui, previo esame delle qualità vocali e dietro promessa di applicarsi nello studio del canto, venne in seguito affidata una cappellania¹⁷⁰), un soprano e un contralto (di nome Finarino, lo stesso che suonava il violino pochi anni prima), l'organista Gai e il tenore Giacomo Mussano. Oltre ai classici problemi di organico, sempre in perenne mutamento, il capitolo, attestata una certa rimanenza di denaro dal consuntivo di cappella, decise di eliminare alla radice la scomodità del prestito oneroso del regale dai conventi o dalle chiese cittadine, facendosi costruire un piccolo organo positivo a Torino – azzardiamo qui il nome dell'organaro Stefano Ochetta come probabile preposto alla costruzione - che sarebbe stato affidato alla cura del canonico Arcidiacono¹⁷¹. La questione, forse per l'insufficienza dei fondi impiegati, si trascinò negli anni: ne trascorsero ben sei dal primo contatto con l'organaro alla consegna dello strumento che, grazie anche al permesso del vescovo, fu fatto ultimare nel 1662¹⁷² e collocato stabilmente sulla cantoria del duomo astigiano¹⁷³. Nel corso degli anni, la sua capacità di educare le voci bianche permise a Brunia di ampliarne il numero in cappella: al nuovo basso, il regolare padre Sinigaglia, il 1659 affiancò due nuovi chierici del seminario (Cassino e Bossola), il putto cantore Carrano di Villafranca e i due soprani Valle e Serralunga (detto Picolomini), figlio di un uomo di fatica di fiducia del capitolo (ra-

cialis capellae pueror. um proposui clericum Moram pro canto eiusdem capilla cum medietati sumptus, et omnes annuerunt sic ut etiam annunt cap.[itu]lla a me lecta, quae osservanda erunt a Magis. Capillae».

¹⁶⁹ ACCA, fald. 28, Capella pueror. 1656 1657, p. 71.

¹⁷⁰ ACCA, *Liber octavus decretorum*, f. 267r: «[sabato 17 marzo 1657] Facta fuit collatio capellaniae [s. Ursulae] remissa a D. Mussano in personam D. Io Bap.ta Vergnaschi [...] Criuilli vercillen. Dioec., et contionant ei quinquaginta libras dummodo studet cantum, et incipiet servitium cal. Maj proximi, et data fuit ei possessio».

¹⁷¹ *Ibid.*, f. 242v: [Augusti 1656] «Die lune. 21 eiusd. [...] dictum iam fuit quod pecunia, quae consignamenti [?] D. Archid.i in administratione capelle puerorum, sit applicanda aliquo modo et fructum facienti sed melius p pensa, omnes dixerunt esse inservendam in fabricatione parvuli organi, cum aliquo auxilio personar. piarum, et interim pecunia supradicta remanent in manibus eiusdem Archid.i id est lib. 267.12».

¹⁷² ACCA, *Liber nonus decretorum* R.mi Cap.li Cathedr.i Astens. Ab anno 1658 usque 1662, f.106r [1 luglio 1661] «Item mandaverunt esse conficiendum novum organum, mutuans, qui ad hoc servantes, libras 200, quas D. Michaeli superaverunt in officio capellae Puer.um, et quindecim dupplis, quas ipse Ill.mus vult donare».

¹⁷³ *Ibid.*, f. 138v [20 marzo 1662]: «Quia D. Archip. Proposuit [...] practicam novi organi, decreverunt esse faciendum organum supradictum parvulum apponendum stabile in solita cantoria, illinc non amoveatur, habitu iam cum Ill.mo».

gazzo evidentemente non all'altezza del padre, visto che, di lì a poco, sarebbe stato licenziato a causa del suo comportamento poco onesto). Ma il numero di castrati non era ancora sufficiente ai desideri del regolare se, nelle feste di Natale del 1659, ai cantori stabili dovettero aggiungersi un altro soprano di nome Francesco Rondano e il già noto basso Giovanni Battista Mirano, cappellano del duomo¹⁷⁴ (che dal primo maggio 1660 sarebbe divenuto ruolista della *capella*). Se il 1660 fu l'anno in cui, durante le festività di San Secondo e dell'Assunta, venne nuovamente eretta una seconda tribuna finalizzata ad un'esecuzione con doppio coro vocale e strumentale (con il responsabile della cappella musicale della collegiata astigiana, Bassano Piccinino, seduto al regale)¹⁷⁵, la data del 22 dicembre 1661 vide l'ingresso in cappella di un suonatore il cui nome si impresse nei registri economici astigiani per la longevità del suo servizio: Carlo Antonio Cuniberti, suonatore di violino e violone, che, inizialmente, ricevette per la sua incombenza due sacchi di frumento e uno di grano barbariato¹⁷⁶. Nel 1662 ritornarono nei ranghi della cappella dei cantori due personaggi già citati: il soprano Piccolomini, riammesso dopo un'enorme profusione di scuse paterne per la sua evidente tendenza alla cleptomania, e il basso frate Sinigaglia. Brunia si prese nuovamente l'impegno di mantenere i rapporti con l'organaro torinese che stava costruendo il positivo del capitolo (correva la primavera del 1662) e quindi rassegnò le sue dimissioni, alla fine di agosto di quell'anno, pur impegnandosi a funzionare da *magister* fino al reperimento del suo sostituto¹⁷⁷.

Tabella 11: organici 1655-1662

Anno	M°	Or	S	C	T	B	Pueri	Altro
1655	Padre Brunia	Pietro Paolo Gai [100 lire]		A Finari- no 24 lire	Al rev. Mussano lire 40 annue	Rev. Ver- gnasco	Chierico Bozzola, Chierico Mora	Ad un musico tedesco £ 1
1656	Padre Bru-							

¹⁷⁴ ACCA, Liber capell. Puer.um 1658-1659, f. 39r.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 1660-1661, f. 37r.

¹⁷⁶ *Ibid.*, f. 33v.

¹⁷⁷ ACCA, Liber nonus decretorum R.mi Cap.li Cathedr.i Astens. Ab anno 1658 usque 1662, f. 160bis: [28 agosto 1662] «Comparuit in capitulo P Brunia mag. Capelle, petit, et obtinuit licentia recedendi ab officio, exhibens se ad serviendum donec capitulum sit provistum de successor».

	nia							
1657	Padre Brunia							
1658	Padre Brunia [200 lire annue]			A Finarino 24 lire	Cappellano Mussano [lire 40]	Cappellano Vergnasco	Chierico Cassino	Padre tedesco di Sinigalea £ 50
1659			Valle per 6 ducato- ni e grano, vino e bosco			Dal 1 maggio subentra come basso il padre tedesco di Sinigalea per 60 lire annue	Chierico Cassino, Cristoforo Carrano di Villanova è putto di cappella dal 1 ottobre 1659	A Francesco Rondano che canta per soprano £ 13.15; a Gio batta Mirano che canta da basso £ 6.15
1660	Padre Brunia		Valle	Finarino	Cappellano Mussano	Padre Sinigalia [si dice che è tornato a servire dal dicembre 1660 con lo stipendio di 60 lire]	Chierico Cassino soprano, Chierico Carrano soprano, figlio del Piccolmini soprano	Compaiono suonatori di trombe; nel 1661; Bassano Pissanino suona il regale per San Secondo; il priore della Madonna delle Grazie suona il regale il 15 agosto; Gio batta Mirano cappellano riceve una doppia anche per cantare; il musico Bozzola regge la batuta al secondo coro il giorno dell'Assunzione
1661	Padre Brunia							Dal 22 dicembre 1661 viene accettato Carlo

								Antonio Cuni- berto per suo- nare il basso e anche il violino col salario di 2 sacchi di fru- mento e uno di barbariato
1662	Padre Bru- nia [in cari- ca sino al 30 settem- bre]; lo so- stituisce Antonio Boido con lo stipendio di £ 227 annui; ha anche l'incomben- za di inse- gnare il canto fer- mo ai cap- pellani		Sopra- no non noto	Valle, cappel- lano Bozzo- la	Gio Gia- como Mussano	Padre Sinigaglia [licenziato dopo due mesi]	Chierico Carrano, Chierico Cassino, Francesco Serralonga detto il Piccolmini	Padre Brunia si reca a Torino per definire la questione dell'organo positivo; falset- to che canta nella festa del 15 agosto; cantante Gio Batta Mirano [inizia a cantare il 1 maggio 1662]

Antonio Boido e due maestri agostiniani (1662-1678)

La supplenza di Brunia non durò per molto tempo: già nel settembre 1662 il capitolo aveva trovato in Antonio Boido il musicista cui affidare le redini della cappella canora e strumentale. Rispetto al predecessore, che riceveva 200 lire annue, lo stipendio di quest'ultimo fu elevato a 227 lire. Avrebbero cantato sotto la sua direzione il contralto Valle, il sopranista (in falsetto) Fornarino di Pavia, il chierico Cassina, anch'egli soprano (che fu licenziato dopo poco tempo), il contralto Bozzola, cappellano del duomo, il tenore Giacomo Mussano e il basso Gio-

vanni Battista Mirano, subentrato a padre Sinigaglia il 1 marzo 1662¹⁷⁸. Boido fu il maestro che incrementò esponenzialmente l'utilizzo di voci bianche, quelle che i documenti amministrativi della cappella ci hanno consegnato con la dolce definizione di «sopranini»: per la festività dell'Assunta del 1665, egli incaricò Picolomini di recarsi a Casale Monferrato a prenderne uno, il quale divenne poi ospite fisso delle successive esecuzioni musicali agostane, natalizie, pasquali e pentecostali. In cappella, a partire dalla Pentecoste del 1667, venne ammesso un altro «sopranino» di Torino¹⁷⁹ e, in quello stesso anno, si rinsaldò il rapporto con la cappella musicale del duomo di Casale: sappiamo infatti che, durante le festività pasquali, alcuni cantori casalesi, in compagnia del loro maestro, soggiornarono per tre giorni all'osteria della Croce Bianca di Asti¹⁸⁰. Ma l'avvenimento più importante nella politica religiosa astigiana del biennio 1666-1667 – sotto le mentite spoglie di una questione di preminenza di cappelle musicali – fu la volontà dei padri carmelitani astigiani di diventare la «cappella musicale del vescovo», regimentando il mercato esecutivo sacro di Asti. Costoro, potendo evidentemente contare su un buon numero di frati esperti dell'arte, si mossero lungo tre direzioni: fecero aggio sulle recenti liti fra il nuovo *magister capelle*, l'ufficiale e i loro sottoposti, convinsero il vescovo, il vero *arbiter elegantiarum* dell'organizzazione musicale chiesastica astigiana, della superiorità, esecutiva e – implicitamente – morale, della loro compagine vocale e strumentale¹⁸¹ e offrirono i loro servizi a varie chiese locali, quasi che la gestione delle esecuzioni di musica da chiesa potesse essere monopolistica. Ciò fece sì che, almeno dal punto della gestione della cappella musicale, capitolo e vescovo si trovassero su sponde diametralmente opposte: mentre i canonici respinsero risolutamente la proposta, che avrebbe fortemente messo in ombra le competenze della cappella musicale della cattedrale (ed anche – di riflesso – la loro capacità nel gestirla), il vescovo non fece mistero di preferire la soluzione di parte

¹⁷⁸ ACCA, Libro delli redditi della capella de Putti della Catter.e per gli anni 1662 et 1663, ff. 37v-39v.

¹⁷⁹ ACCA, Libro delli redditi della Capella dei Putti della Catedral per li anni 1666-67, f. 38v, ff. 42v-43v.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 1668.1669, f. 43r. Sappiamo che, in quell'anno, era maestro di cappella al duomo di Casale Monferrato Guglielmo de Rodis di Massa Carrara: cfr. STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato*, in *Il duomo di Casale. Storia, arte e vita liturgica*, Novara, Interlinea, 2000, p. 259.

¹⁸¹ ACCA, Liber undecimus Decretorum R. Cap.li cathed.Astens. Ab anno 1666 usque ad 1669, f. 19v: [23 dicembre 1666] «Hoc cap.lum factum fuit quia intellexit Cap.um quod Ill.mus Epi.cus inclinat accipere musicam regularium. carmelitanum pro serv° cathedr.lis, omnes contradixerunt, tunc [?] sit hoc prejud.le ecclesiae. Et dixerunt esse mittendum D. Officialis Capellae Puerorum ad suprad.m Ill.mum ad gratias agendas D. Ill.mo et ad dicendum quod eccl.a non indiget auxilio musicorum regularium».

carmelitana¹⁸². Boido dovette patire questo clima di incertezza istituzionale e si guardò intorno: ad Alessandria cercavano una persona come lui (forse in duomo) e, alla fine di novembre 1667, egli dichiarò ai canonici di volersi dimettere dall'ufficio di *magister musicae*. Per quanto l'ufficiale di cappella cercasse di indurlo a più miti consigli, già alle feste di Natale del '67 toccò a suo figlio Carlo «far la battuta»¹⁸³. Il 1668 si apriva così con un altro regolare alla testa del gruppo musicale del duomo di Asti, l'agostiniano padre Malta, una nomina che fu piuttosto difficoltosa, date le molte incertezze sulle sue capacità musicali espresse dal capitolo¹⁸⁴. A onor del vero, non più di sei mesi dopo, ovvero a giugno del 1668, si addivenne ad una nuova nomina di un musicista agostiniano nel duplice ruolo di organista e maestro di cappella: le deliberazioni del capitolo non permettono però di capire, oltre al nome di costui, se le virtù esecutive di padre Malta fossero state riabilite o se ci si fosse rivolti ad un altro suo confratello¹⁸⁵. Inoltre, dal 15 agosto si sistematizzò il rapporto con il «sopranino» di Casale, rendendolo effettivo di cappella; a seguito di ciò, i canonici sborsarono forti somme di denaro per provvedere ai due «sopranini» di Casale e di Torino una buona scorta di vestiti, scarpe, calze e lingerie¹⁸⁶. Eccettuato il provvedimento inerente le due voci bianche, la nomina del *magister* fu un'altra soluzione istintiva che non tardò a palesare tutta la sua provvisorietà. Il frate agostiniano che funzionava da maestro di cappella, per problemi di salute, non riuscì più a svolgere le sue mansioni a partire dal 1669, anno in cui anche la mai sopita polemica fra capitolo e frati carmelitani astigiani tornò a farsi rovente (il canonico Rotario venne pesantemente offeso, e con lui tutto il capitolo, da frate Giuseppe, organista dell'ordine del Carmelo, e si rivolse alle due autorità civile e religiosa, il governatore di Asti e il vicario diocesano, per

¹⁸² *Ibid.*, f. 23v [11 febbraio 1667]: «R. Mag.rum Capelle rappresentavit in cap.lo inconuendas [?] fratrum carmelitanum qui querunt canere p totas ecclesias astenses. Et quia Ill.mus Ep.is, ut dicitur fauet parti fratrum, [f. 24r] dixerunt esse mittendos duos DD. Canonicos ad Ill.mum, cum capacem portionis cathedralis et orent pro [...]antintione [?] musicae cathedralis, et pro tollendis abusibus».

¹⁸³ ACCA, ff. 62r-v [28 novembre 1667] e f. 63r.

¹⁸⁴ *Ibid.*, f. 71v [17 febbraio 1668]: «Locuti sunt denuo de provisione organiste, et decreverunt quod ab hinc usque ad mensem maj sit onus organiste nomini D. Mag.ri Capille, et a maio ad mensis sequentis deputatum P Malta p modum provisionis usum ad electione idoneis subiecti, pro stipendio lib. 100. Can. Asinarius se protestans fuit non assentire propositioni p. Malte pro organista et ego equid. dico idem attes.ta eius imbecillitate ad hoc manus».

¹⁸⁵ *Ibid.*, f. 86r [22 giugno 1668]: «Propositioni facta in capitulo accipiendi pro organista [spazio vuoto] ordinis s.ti aug.ni omnes annuerunt, dummodo d. Officiales Capelle puer.um, accepta prius confirmatio de qualitate et sufficientia subiecti, nihil offerat in contrarium in sequenza cap.li, quod possit impedire electionem».

¹⁸⁶ *Ibid.*, 1668.1669, ff. 37v e segg.

ottenerne pubblica condanna¹⁸⁷); così il capitolo dovette scrivere a Vercelli ad un altro maestro di cappella agostiniano per concordare un eventuale suo trasferimento nella cattedrale (che non risulta si sia mai verificato)¹⁸⁸. Ancora una volta, tanto rumore per nulla: da gennaio 1670 ritornò alla testa della compagine musicale, non appena lasciato il suo ufficio musicale ad Alessandria, Antonio Boido¹⁸⁹. I cantori e gli strumentisti erano praticamente gli stessi di due anni prima: Giacomo Mussano (tenore), Giovanni Battista Mirano (basso), Carlo Antonio suonatore di violino e violone, Carlo Boido (il figlio del *magister* che, contrariamente al padre, non aveva abbandonato Asti, anche perché ordinato sacerdote nel 1666¹⁹⁰), il «sopranino» di Casale (per il cui mantenimento concorrevano anche il seminario di Asti con otto ducaton, due sacchi di frumento e mezzo carro di vino)¹⁹¹ e il contralto di Torino (che dovrebbe essere lo stesso «sopranino» menzionato nei conti precedenti). In sostituzione del falsettista casalese, il 26 ottobre 1670, fu assunto il soprano Lorenzo Castella di Alessandria, probabilmente uno dei cantori di fiducia del Boido quand'era in quella città; anche il contralto di Torino abbandonò la cappella astigiana ad aprile del 1671, venendo surrogato da un *puer*, con voce di contralto, che i conti economici definiscono «figlio della Pillottera»¹⁹². La periodica analisi dei bilanci della cappella musicale portò ad evidenza, nel 1672, un forte decremento degli introiti (e a ragione: essi erano i più scarsi dal 1662-1663). Come immediata conseguenza, i canonici operarono alcuni tagli all'organico della compagine: nei convocati capitolari di quel periodo si parla, già come soprannumerari, del tenore Mussano e del basso Mirano (che ricevevano, rispettivamente, 54 e 24

¹⁸⁷ ACCA, fald. 18, Liber decretor R.mi Cap.li A. P.a IVL. 1669 usque ad totum mensem Xbris 1673, f. 3r: [22 luglio 1669] «D. Can.cus Rotharius significavit ea quae contra eum tentavit et iniuriam operatus est F. Joseph organista carmelitan., et ea que ipse f. dixit in spretum cap.li. omnes dixerunt non esse patiendam hanc iniuriam sine debita satisfactione. Deputantur ergo D.D. Praepositum, et canonicum Gandulfum, ut participant D. Vic° Gen.li omnia quae occurrerant, et postea D. Guber. ut provideat».

¹⁸⁸ *Ibid.*, f. 12r [7 ottobre 1669]: «Attenta prop.ne D. Can.ci Asina.ri fuit conclusum ut scribam R. P. Carmelitano de Gen.li [gente] Vercellis, mag.ro Cappelle, ut se trasferat Hasta ad hoc, ut data eius Capacitate attentaque indisp.ne Mag.ri Capelle Ord.i D.ni Aug.ni cum ipso tractet med.a persona d.i Can.ci Asinari pro ministerio et Off° Mag.ri Cappelle iuxta Instruct.nes datas ad parte prefata D. Can.co».

¹⁸⁹ *Ibid.*, f. 20v: [17 gennaio 1670] «Prepositi officialis Capelle Pueror.um proposuit pro mag.ro capelle et organista S. Antonium Boidum, qui antea servierat. Omnes vel maior pars annuerunt, dummodo doceat pueros iuxta necessitatem musicae et circa salarium sive provisionem, remittitur suprad.i D. Officiali».

¹⁹⁰ ACCA, Libro delli redditi della Capella dei Putti della Catedral per li anni 1666-1667, f. 42r.

¹⁹¹ ACCA, Liber capellae Puerorum 1670&1671, f. 32v.

¹⁹² *Ibid.*, ff. 32v-33v (per il soprano Castella); f. 35r (per il contralto Pillottera).

lire) oltre che del cappellano Martino¹⁹³. Costoro, in effetti, sparirono dalla lista degli stipendiati del biennio successivo, ma lasciarono però il posto a cantori non meno esosi, Carlo Boido (basso) e Valle (tenore)¹⁹⁴. Quale che fosse stata la causa della rimozione di due dei più anziani membri della cappella musicale, non si può sottacere che essa, in quegli anni, era piuttosto sotto organico. Il soprano alessandrino Castella dimostrò che bastava una malattia o un calo di voce per crearle gravi problemi di equilibrio esecutivo: ammalatosi nel luglio 1673, la sua parte rimase per un po' di tempo scoperta¹⁹⁵. In quell'anno, oltre al Boido *magister* e a Carlo suo figlio, chierico e basso, non vi erano altri cantori che il «sopranino» di Alessandria, il «putto Pillottero» (detto Sauli), contralto, e il signor Valle, tenore (che serviva la cappella dal 1659); il reparto strumentale perseverava nei pagamenti al suonatore di violino e violone Carlo Antonio e, come avventizio, ad un certo Mantileto, esibitosi col suo violino nella festa dell'Assunta del 1672. Non abbiamo ulteriori notizie di cappella per il biennio 1674-1675 a causa dell'assenza congiunta del quinternetto di quell'anno e di specifiche deliberazioni capitolari. Nel 1676 e nel 1677, gli ultimi due anni in cui Boido resse la cappella astigiana, la lamentata debolezza nel registro sopranile venne colmata con due nuovi «sopranini», l'uno reperito a Trino Vercellese, l'altro a Novi Ligure¹⁹⁶. Questi si sarebbe stabilito per alcuni mesi ad Asti presso l'organista Francesco Sardi (fra il 1676 e il 1678 contralto della cappella della cattedrale, di cui sarebbe diventato *magister* nel 1680). Questa situazione era figlia dello scarso entusiasmo con cui Boido svolgeva i suoi compiti: siccome egli non educava i *pueri cantus* secondo i dettami stabiliti dalla sua capitolazione, anno dopo anno il capitolo doveva spendere parecchi denari per invitare soprani esterni ad esibirsi nel duomo di Asti¹⁹⁷; incancrenitasi, la situazione sfociò in una rescissione unilaterale netta ed improvvisa: nel marzo 1678 Boido

¹⁹³ ACCA, Liber decretor R.mi Cap.li A. P.a IVL. 1669 usque ad totum mensem Xbris 1673, f. 96v [10 giugno 1672]: «Canonicus Asinarius uti off.lis capelle Puer. Proposuit D. De Valle pro cantu tenoris in locum D. Capellani D. Mussani, omnes annuerunt, et remiserunt prudentie D.ni Officialis, dummodo non excedenti stipendium q. dabatur D^o D.no Mussano».

¹⁹⁴ ACCA, Liber Capellae Pueror. 1672.1673 Asinarius, f. 22v.

¹⁹⁵ ACCA, Liber decretor R.mi Cap.li A. P.a IVL. 1669 usque ad totum mensem Xbris 1673, f. 165r [24 novembre 1673]: «D.nus officialis exposuit necessitate habendi musicos cum ad precibus non sit sopranus et ideo est dandum aliq. stipendium puero capillae qui inseruit pro contraltu, et data fuit eidem D.no Off.li auct. concordandi summa».

¹⁹⁶ ACCA, 1676.1677 Liber Capelle Puer., ff. 22v-23r.

¹⁹⁷ ACCA, Liber decretorum capituli cathedr.lis astens decimustertius ab anno 1674 usque 1686, f. 60v: [19 ottobre 1676] «Sicuti proposuit D. Magistrum capille non docere pueros pro cantu in detrimento off.i con semper oporteat querere sopranos externos cum magno dispendio, ordinatum fuit ut nisi D. Ant. Mag. Capille tangat off^o suo et instruat pueros pro musica licentiam, et qu[?] alius».

lasciò Asti, senza nemmeno comunicare la sua dipartita al capitolo¹⁹⁸. Effettuando un bilancio della sua esperienza, possiamo dire che Boido, nonostante possa sembrare più refrattario alle regole ed agli obblighi di lavoro rispetto ai suoi predecessori, non avesse condotto malamente la cappella: la principale festività della cattedrale, quella del 15 agosto, era sempre stata celebrata con musica vocale e strumentale, talvolta – come era successo nel 1677 – con la presenza di ignoti musicisti provenienti da Torino, di un soldato che suonava il trombone, di Mantilero al violino e di padre Andrea, carmelitano, all'organo piccolo¹⁹⁹.

Tabella 12: organici 1662-1676

Anno	M°	Or	S	C	T	B	Pueri	Altro
1662	Padre Brunia [in carica sino al 30 settembre]; lo sostituisce Antonio Boido con lo stipendio di £ 227 annui; ha anche l'incombenza di insegnare il canto fermo ai cappellani		Soprano non noto	Valle, cappellano Bozzola	Gio Giacomo Mussano	Padre Sinigaglia [licenziato dopo due mesi]	Chierico Carrano, Chierico Cassino, Francesco Serralonga detto il Piccolomini	Padre Brunia si reca a Torino per definire la questione dell'organo positivo; falsetto che canta nella festa del 15 agosto; cantante Gio Batta Mirano [inizia a cantare il 1 maggio 1662]
1663	Antonio Boido		Fornarino falsetto di Pavia	Valle		Giovanni Battista Mirano (dal 1	Chierico Cassino, Chierico Bozzola,	Carlo Antonio Cuniberti, violinista, riceve £ 3.10 per aver

¹⁹⁸ *Ibid.*, f. 81r: [7 marzo 1678] «Propositum fuit D. Mag. Capelle Puer. Inscio Cap.lo recississe, et quesisse aliunde sortem, conclusum fuit ut providetur de novo mag.ro capelle et detur licentia nunc».

¹⁹⁹ ACCA, 1676.1677 liber capell. Puer., ff. 27v-28v.

						maggio 1662)	Picolomini	suonato le feste di Pasqua e la settimana del SS.mo; arrivo di un soprano da Casale
1664	Antonio Boido		Fornari- no, fal- setto di Pavia	Valle,		Giovanni Battista Mirano	Chierici Bozzola (contralto), Cassino, Carlo Boido (figlio del maestro di cappella)	Carlo Antonio, per aver suonato tre volte col vio- lino; Soprano di Casale
1665	Antonio Boido		Fornari- no di Pavia	Valle, cappel- lano Bozzola	Mussa- no	Giovanni Battista Mirano	Carlo Boido, figlio di Messer No- cente	Sopranino di Torino per Pen- tecoste
1666	Antonio Boido			Valle	Mussa- no	Giovanni Battista Mirano		Pagato Carlo Antonio per aver suonato il violino a San Secondo, Pentecoste, Cor- pus Domini. Pagato a Giorgio per aver portato tre libri di musica da Torino ad Asti
1667	Antonio Boido, Carlo Boido a Natale		Sopra- nino di Torino	Valle	Mussa- no	Giovanni Battista Mirano		Pagato Carlo Antonio per di- versi servizi violinistici; arrivo di alcuni music da Casale Mon- ferrato, chiamati da Carlo Boido; pagato £ 6.15 al «Padrino di S.

							Fran.co»
1668	Padre di Sant'Agostino [Francesco Malta], che funziona anche come organista, sino all'Assunta, quando risulta maestro di cappella Carlo Boido		Sopranino di Torino, Sopranino di Casale		Mussano	Giovanni Battista Mirano	Piccolomini ha cantato alle feste di Natale; Carlo Antonio violinista; acquisto dello strumento su cui suona Carlo Antonio per £ 40.10 (violino o violone); musicisti di Alessandria per l'Assunta; Mussano ha aiutato a suonare l'organo
1669	Antonio Boido		Sopranino di Casale	Contralto di Torino	Mussano	Giovanni Battista Mirano	Carlo Antonio violinista,
1670	Antonio Boido		Sopranino di Casale, licenziatosi il 15 agosto 1670; al suo posto Lorenzo Castella di Alessandria		Mussano	Carlo Boido	Valle ha cantato alla festa dell'Assunta; Sig. Mantilliere, violinista, sig. Abbattone, musici del Carmine all'Assunta
1671	Antonio Boido		Lorenzo Castella			Carlo Boido	
1672	Antonio Boido		Lorenzo Castella		Sig. Valle	Carlo Boido	Carlo Antonio e sig. Mantilleto violinisti

1673	Antonio Boido		Lorenzo Castella	Pillottero, «Putto»	Valle	Carlo Boido		Carlo Antonio: per aver suonato il violino e il basso
1674	Antonio Boido			Pillottero	Valle	Carlo Boido		
1675	Antonio Boido			Pillottero	Valle	Carlo Boido		
1676	Antonio Boido		Sopranino di Trino e soprano di Novi Ligure	Chierico Pillottero detto Sauli,, Francesco Sardo dall'1 febbraio 1676)	Valle	Carlo Boido		Carlo Antonio per aver suonato il violino. Spese della festa dell'Assunta: prete carmelitano che ha suonato l'organo, Mantileto violinista; Musici torinesi; soldato che suona il trombone; Musano organista; castrato che ha cantato da soprano; contralto
1677	Antonio Boido			Chierico Pillottero detto Sauli, Francesco Sardo	Valle	Carlo Boido		

Carlo Francesco Brizio (1678-1680)

Il 4 aprile 1678, nel tentativo di tamponare la situazione, i canonici convocarono per il rituale esame delle capacità esecutive e direttoriali Giacomo Nicoletti, un non meglio noto musicista la cui candidatura creò sin da subito scompiglio: tre membri del capitolo erano infatti sicuri che la sua perizia non fosse sufficiente al

compito da attribuirgli e, prima ancora che il canonico Asinario riferisse ai congregati modalità ed esiti delle prove pratiche, si dissero contrari anche solo a prenderne in considerazione il nome. Dopo le parole dell'Asinario, tutti capirono che i tre colleghi avevano avuto ragione: Nicoletti era stato riconosciuto incapace di suonare con gusto l'organo grande, quello piccolo e di esercitare il suo mandato di *magister musicae*²⁰⁰. Unanimemente, si preferì aspettare l'avvento del nuovo ufficiale di cappella, il 1 maggio del 1678, per prendere una decisione sul nuovo maestro di cappella, dedicandosi nel frattempo a contattare un soprano e un contralto, di cui tanto aveva bisogno la *capella puerorum*. Il primo dei due obiettivi venne conseguito secondo programma: il 15 giugno 1678 fu verificata la preparazione di Carlo Francesco Brezzi (personaggio sul cui conto non si conosce nulla) e, sulla scorta del buon giudizio riportatone, i canonici lo nominarono maestro di cappella con lo stipendio annuo di 300 lire, quasi il doppio di quanto si riconosceva a Boi-do (180 lire)²⁰¹. Egli dimostrò la sua validità nelle complesse cerimonie della Madonna Assunta e di Natale, quando, oltre ad un soprano e ad un certo padre Ferrari di Torino, gestì un soldato che cantava da contralto, il violinista Torniore e il suonatore di violone Mantilero²⁰². Ma, nei primi mesi del 1679, il nuovo entrato fece esplodere il malcontento covante in cappella: resa ingestibile dalle rivendicazioni economiche dei suoi componenti nei confronti dei canonici (il basso Carlo

²⁰⁰ ACCA, Liber decretorum capituli cathedr.lis astens decimustertius ab anno 1674 usque 1686, f. 82v:[4 aprile 1678] «Denuo propositum fuit an sit accipiendus pro mag.ro capille Jacobo Nicolettus quo in anteced.e cap.lo tractatum fuit, sed quia aliqui ex DD. Can.cis d° decreto se opposerunt ea in cap.lo quam cum Ill.mo, et in pr.nti cap.lo audita proposit.ne recesserunt DD. Prepositus, Cantor et Apostolus et noluerat votare et interesse, ideo cum sit [ut?] dies capitularis non obstante eor. recessu facta fuit propositio, an debeat acceptari DD. Nicollettus pro organista et mag.ro capillae, et audita relat.ne facta in D.no Can. Asinario diputato in canto et experto in pulsatione organi, qui retulit non esse peritus et scientia in pulsando organa maioris et mag.ro capillae immo inferioris, conclusum fuit unanimiter ut suspe[ndat] acented.e cap.lo differas negotium usque ad Kal. May, et donec fiat novus offli cap. Puer.um, et fiant computum capitalis pro inquirent soprano et contralto, maxime inherendo statutis cap.li quod in reg. arduis fiant pluros tractatus, et quod verbaliter id conclusuerat de differendo negotium us ad Kal. May, et sit differas. Donec melius fiat relatio de peritia D. Nicoletti a d. Can.co et aliis peritis in arte».

²⁰¹ *Ibid.*, f. 87r: [16 giugno 1678] «Fuit concordatum cap.lum pro resolutione antecedenti tractatus an sit accipiendus pro mag.ro capillae D. Carolus Franc. Brizius qui heri et hoc mane fuit expertus et probatus tam super pulsatione organi, quae sup modo canendi, et eius scientia et audita prius relatione facta a D.no Can.co Asinario off.li qui habet aliqua peritia in organo, et canto, et rettulit d.um D. Brizium est habile et sufficiente pro organista, et mag.ro capillae; habito prius consensu Ill.mi conclusum fuit uno ore est acceptandus remittendo totale anch. D.no Can.co Asin° concordandi pro stipendio, faciendi debita scriptura, et quae opus erant».

²⁰² ACCA, Libro della cappella dei Putti per il 1678 e il 1679 essendo Off.le io Alfonso Asinari Can.co e Prot° Apost° e Decano della Chate d'Asti, f. 27v.

Boido disse chiaramente che se ne sarebbe andato subito senza un congruo aumento di stipendio²⁰³) e da probabili invidie e litigi interni, il capitolo optò per l'attuazione della linea dura con i suoi membri, licenziando tutti i musicisti, maestro compreso²⁰⁴, e rimanendo per circa un mese anche senza organista per le messe capitolarie (incombenza a cui supplì per breve tempo il nuovo contralto, Andrea Ferri da Guastalla, inseritosi in cappella dal 25 ottobre 1678²⁰⁵). Nell'agosto 1679, dietro la malleveria dello stesso Ferri, fu contattato Giacomo Acarsi Rubini di Guastalla²⁰⁶, che ad Asti venne, stipulò la convenzione come maestro di cappella, ma poi non riuscì più a tornarvi a causa del reciso impedimento frappostogli dal capitolo presso il quale stava lavorando («Magister capelle guastalensis diu expectatus,[...] respondit Cap.lo non posse p totum p.n.te ianuarium [1679] venire propterea id r.dum Cap.lum decrevit»)²⁰⁷. A parte quello auto imposto, era però difficile meritare un esilio permanente dalla cappella musicale della cattedrale astigiana: nell'anno 1679, nonostante la precedente cacciata comunitaria dei musici, le note spese successive ai mesi di maggio e giugno attestano pagamenti per il riottoso Carlo Boido, per il tenore Valle e per il violinista Carlo Antonio. In occasione della festività dell'Assunta, non avendo a libro paga un maestro di cappella, lo si chiamò, insieme ad un soprano (poi fermatosi ad Asti un mese e mezzo), da Alessandria²⁰⁸.

²⁰³ *Ibid.*, f. 96v [17 marzo 1679]: «D.Carolus Boidus musicus petiit licentia ad mensim mai, nisi augeat stipendium».

²⁰⁴ *Ibid.*, f. 97r: [7 aprile 1679] «Attenta discordia inter musicos, et attenta petitione licentia facta a D.no Carlo Boido, et stante q. De Valle est provisus de benef^o et Saulus amisit vocem, propositum fuit an aes [?] Sive licentandi, et omnes concludit preter D.D. Can. Mulatius, A Ruere et Theologum esse licentandos nemine excluso, nec mag.ro capelle, dignis de cantis»; f. 99r [15 maggio 1679]: «Propositum etiam fuit a D. Officiali Capelle puer.um aliqu. Eligendum qui[?] organum pulsat ad missam et aliq. Officir. Celebr. Et decretum fuit ut id. Off. Eligat Ferri, qui ad id tenetur pro interim sub stipendio iam habito pro toto anno».

²⁰⁵ ACCA, Libro della cappella de Putti per il remanente dell'anno 1678-1679 [...], f. 25v: «1678 li 25 8bre il Capitolo ha agiustato il sig. Andrea Ferri di Guastalla p musico di contralto in luogo del sig. Sardi con il med^o stipendio £ 60».

²⁰⁶ Per un inquadramento generale della vita musicale del ducato di Guastalla, territorio nullius dioecesis, durante il governo di Ferrante Gonzaga III e per un breve resoconto dell'attività esecutiva presso la locale cappella ducale di San Pietro cfr. ANTONIO MOCCIA, *Maurizio Cazzati e l'organizzazione musicale nel Seicento: un saggio biografico*, in *Maurizio Cazzati (1616-1678) musico guastallese: nuovi studi e prospettive metodologiche*, a cura di Paolo Giorgi, Guastalla, Associazione «Giuseppe Serassi», 2009 [Studi e ricerche per la storia della musica a Guastalla, 1], pp. 12-13.

²⁰⁷ ACCA, liber decretorum capituli cathedr.lis astens decimustertius ab anno 1674 usque 1686, f. 108v [11 gennaio 1679].

²⁰⁸ ACCA, Libro della cappella de Putti per il remanente dell'anno 1678-1679 [...], ff. 28r-29r.

L'interinato di Sardi; padre Brunia, parte seconda (1680-1692)

Francesco Antonio Sardi (o, come talvolta si firmava lui stesso, Sardo) fu un musicista organico al potere politico locale, probabilmente perché ad esso prono. Da quest'atteggiamento mellifluido ricavò diversi vantaggi: il primo dei quali, nel febbraio 1680, dopo lo scontro della cappella musicale del duomo, fu la commendatizia del governatore di Asti, Carlo Maffei, che lo proponeva come maestro di cappella ai canonici della cattedrale²⁰⁹. Accettato come tale con lo stipendio di 250 lire annue, ricevette in comodato d'uso la casa del *magister* e l'obbligo di istruire un fanciullo cantore. Quasi in contemporanea a questa intronizzazione, la grande genuflessione di Carlo Boido, sottomettendosi al capitolo per riottenere il posto di basso di cappella e lo stipendio di 125 lire annue²¹⁰. Oltre a lui, *magister* Sardi ebbe di fronte: Andrea Ferri come contralto, il tenore Valle (nel frattempo nominato canonico), il contralto Carrano di Villanova (che si ricorderà essere stato formato mentre risiedeva in seminario), il chierico Pillottero, detto Sauli (dapprima cantante con voce di contralto, nel 1673-1678, e poi basso, destinato a rimpiazzare Carlo Boido)²¹¹. Dopo anni di costanti presenze sopranili in cappella, va notato che l'anno 1680 fu il primo ad esserne completamente privo. Per ovviare a ciò – ma forse anche per permettere al Sardi di espletare al meglio le sue mansioni, prettamente organistiche – , nel 1682, poco prima della festa dell'Assunta, venne richiamato in servizio il servita padre Pietro Francesco Brunia²¹², che portò con sé, come già aveva fatto vent'anni prima, un «sopranino» che stava educando alla lettura musicale. Sardi rimase in cappella come organista, Boido si licenziò nel luglio 1682 e venne sostituito provvisoriamente, nel registro basso, da Bastiano Marciante (a cui si affiancò Giovanni Andrea Sauli, di lì a poco titolare definitivo della parte), il prete Baldassarre Carrano di Villanova sostenne la parte del contral-

²⁰⁹ ACCA, Liber decretorum capituli cathedr.lis astens decimustertius ab anno 1674 usque 1686, f. 109v [9 febbraio 1680]: «Propositum fuit parte Ill.mi D.ni Gubernatoris Caroli Maffei, an sit acceptandus in magistrum capelle D. Sardus, et stante instantia pred.i Ill.mi annuerunt acceptandum medio stipendio librar. Duecentumquingenta et domo, et hoc sub conditione, q. suis sumptibus submissi fuit [?] quem ad sopranum eius alumnum, q. si possit aut non possit, medio stipend. dubl. Centum quinquaginta et domo, dummodo se obbliget iuxta consuetudinem alior. Magistr.um capelle».

²¹⁰ *Ibid.*, f. 111v [13 marzo 1680]: «Propositum fuit an denuo sit acceptandus D. Carolus Boidus beneficiatus in musicu.m cum stipendio q. prius habebat. Et resolutus omnibus notis esse acceptandum media.ta submissione p eum prestanda erga R.mo Capitul. Quo insalutato abscesserat, cum stipendio libras centum vigintiquinque, non escluso tam saulo, qui in eiusd. Partem inserviebat eccl.e».

²¹¹ ACCA, Libro della capella dei Putti per li anni 1680 e 1681, ff. 23v-27v.

²¹² La sua capitolazione è nel fald. 29, ff. 156v e ss. (cfr. Appendice documentaria).

to sino al 15 agosto 1682 e Giovanni Battista Mantillero continuò a suonare il violino per 30 lire annue; l'unico nome nuovo fu quello del non meglio specificato Bartolomeo, soprano, che accettò un compenso ispirato a criteri meritocratici, proporzionato ai progressi che avrebbe compiuto nello studio del canto²¹³. Brunia reintrodusse l'esecuzione a due cori in concomitanza della messa solenne dell'Assunta, a partire dal 1683, occasione per cui giunsero ad Asti quattro musicisti torinesi e nella quale si sentì per la prima volta il suono degli «aубois» in duomo²¹⁴. L'infido Sardi, evidentemente poco interessato ai progressi che il complesso musicale della cattedrale avrebbe potuto fare sotto la guida di Brunia, appena insediato il servito, iniziò a sparare dei canonici per tutta Asti, soprattutto del Prevosto («cum male locutus fuerit de toto capitulo et in particulari de D. Preposito, coram personis Illustribus et precipue coram D. Can. Ponte»)²¹⁵. Immediato il licenziamento, altrettanto immediato il ricorso agli amici potenti: il governatore di Asti, nel gennaio 1683, scrisse una supplica ai canonici del duomo affinché il suo protetto venisse reintegrato. Breve conciliabolo capitolare, rapida consultazione con il vescovo e, neanche otto giorni dopo, reintegrazione concessa, pur con una piccola riduzione di stipendio, 50 lire: giusto per punire nel portafogli un organista che non disdegnava di rimestare nel torbido²¹⁶.

²¹³ ACCA, Libro della Capella dei Putti per gli anni 1682 1683 rimesso dall Ill.re Sig.r Can.co Viccario Tomatis a me Giuseppe Roero della Vezza Archidiacono nella Cattedrale, ff. 25v-27v.

²¹⁴ *Ibid.*, f. 32r.

²¹⁵ ACCA, liber decretorum capituli cathedr.lis astens decimustertius ab anno 1674 usque 1686, f. 160v [18 ottobre 1682].

²¹⁶ *Ibid.*, f. 164r [8 gennaio 1683]: «In precedenti cap.lo propositum fuit de respondendo Ill.mo Gubernatori sub requisitione ab eodem facta R.mo Cap.lo de recipiendo denuo D. Sardum in pristinum officium organistae. Et deputatus fuit d. Archidiaconus cum me infras.to ad colloquendum Ill.mum et Rev.mum D. Ep.cum, conferendum predicta requisitine et q. casu cuput eidem assentiri media satisfactione p. D. Sardum facienda, tam in co.i quam in particulari. Deinde [...] respondit eum d° D. Gubernatori q. obsequentis eius voluntati media d.a sufficiente satisfactione (que si parti cap.lo remissa fiet arbitrio Ill.mi, suspensive ad nova acceptatione d. D. Sardi dum data fierit d.a satisfactio) denuo R.um Cap.lum intuita [...] eiusdem D. Gubernatoris acceptat in organista dum D. Sardum cum conditione q. [...] si deinceps inciderit in simil a limina vel in alio episcop. Circa suum officium defecerit habilitat. Pro licentia et dimisso absq. Spe regressus ad d.a servitute et off.º» [...]; f. 164r [13 gennaio 1683]: «Circa nova acceptatione D. Sardi in organista, per instantiam D.ni Gubernatoris annuente etiam Ill.mi D. Epis.o Conclum fuit ut acceptet media de.a satisfactione expressa in suplic.a per ipsum providendo [...]».

Tabella 13: organici 1680-1690

1680	Francesco Sardi			Andrea Ferri, Sauli	Valle	Carlo Boido		Mantillero violinista, musicisti torinesi per la festa dell'Assunta
1681	Francesco Sardi				Valle	Carlo Boido		
1682	Padre Brunia	Francesco Sardi (150 lire)	Sopranino del padre Brunia	Battista Carrano	Valle	Carlo Boido, licenziato dal 31 luglio 1682 e sostituito da Bastiano Marcicante; Sauli	Bartolomeo (studente, soprano)	Giovanni Battista Mantillero violinista (30 lire annue); Soprano di Alessandria
1683	Padre Brunia	Francesco Sardi (100 lire)			Valle (lire 100 annue)			Spese per musicisti di Torino alla festa dell'Assunta; 2 lire alli «au-bois», Tornio-re violinista.
1684	Padre Brunia	Francesco Sardi	Soprano del padre Brunia, Bartolomeo		Valle	Gio Andrea Sauli	Figlio di Sardi	Giovanni Battista Mantillero. Per le feste dell'Assunta: contralti di Casale e di Alessandria; falsetto figlio

								di madonna Caterina, Musano, Tornione (forse organisti), Gallarati, Pastorino violinisti
1685	Padre Brunia	Francesco Sardi			Valle		Figlio di Sardi	Tornione organista, presta un organo positivo da portare alla Madonna di Viatosto
1686	Padre Brunia	Francesco Sardi		Bartolomeo	Valle		Figlio di Sardi	Tornione organista; Giovanni Battista Mantillero violinista
1687	Padre Brunia	Francesco Sardi		Bartolomeo				Musici straordinari di Torino per l'Assunta: sig. Osella, soprano, basso e contralto; soprano Ristoro; restauro dell'organo positivo
1688	Padre Brunia			Bartolomeo		Silvestro Albasi- no	Figlio di Sardi	Musicisti torinesi per l'Assunta; soprano di Casale ed altro musico; Tornione violinista; Pertusio orga-

								nista
1689	Padre Brunia	Francesco Sardi		Bartolo- meo		Silvestro Albasi- no	Figlio di Sardi	Quattro musi- cisti torinesi per l'Assunta; affitto di un organo positi- vo per le feste di Natale
1690	Padre Brunia	Francesco Sardi	Andrea Mellino, Isolino	Bartolo- meo	Passe- roni	Silvestro Albasi- no	Figlio di Sardi	Giovanni Battista Bove- rio e Giuseppe Gallarati violi- nisti

Il repertorio della cappella nel XVII secolo

Non seguiremo i casi di padre Brunia sino alla sua sostituzione, avvenuta nel 1692 con Giacomo Cazzulano: ci basterà qui osservare che, a decorrere dal 1690, probabilmente per il declinare della sua salute o per costituire un inventario attendibile a tutela degli acquisti musicali effettuati dal capitolo negli anni, i canonici iniziarono a registrare con grande precisione i titoli che componevano il fondo musicale della cappella, sia la produzione in canto fermo sia quella in canto figurato, che era stata consegnata in parte a lui, in parte all'organista Sardi. Si tratta di un inventario molto importante, soprattutto se collazionato con il primo che ci è stato consegnato, risalente al 18 giugno 1614, redatto agli albori del mandato di Girolamo Breidito (oggi conservato nel faldone 29 dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Asti)²¹⁷. Noteremo anzitutto il suo dimezzamento: se 64 erano le opere a stampa a disposizione dei primi quattro maestri di cappella del '600, 31 erano diventate quelle affidate alla cura di padre Brunia nel 1683 (più una, di proprietà dell'organista Sardi). Chi si era appropriato delle altre e perché? Erano stati i maestri di cappella scontenti del trattamento economico percepito, che avevano lacerato i contratti che li legavano al capitolo dalla sera alla mattina portando con sé quanto gli era stato affidato dall'Ufficiale di Cappella? Oppure la dispersione era avvenuta durante i passaggi di consegna fra l'uno e l'altro dei responsabili della

²¹⁷ Che si può leggere nell'articolo dello scrivente *Le infrastrutture della musica. Strumenti e repertori delle cappelle musicali del Piemonte centro-meridionale fra XVI e XVII secolo*, in *Miscellanea di Studi* 5, a cura di Alberto Basso, Torino, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 2003 [Il gridelino, 22], pp. 117-126.

capella puerorum? Le carte d'archivio non ci dicono nulla a proposito e ci obbligano ad accontentarci di una fotografia dell'esistente. All'interno del fondo superstite (molto rivoluzionato, nel corso dei decenni), trapelano diverse scelte di prossimità geografica, sia di stampa sia di composizione: dal punto di vista vocale, prevalgono le opere a stampa d'area lombarda (Grossi, Grancino, Cossoni, Mondondone, Casati, Reina, Varotto), con qualche presenza romana (Foggia, Graziani), bolognese (Cazzati e Clerici) e veneziana (Legrenzi), queste ultime di impressione superiore; fra le musiche affidate al servita, anche un faldone, contrassegnato dalla lettera «A», contenente 300 fogli manoscritti dei maestri di cappella transitati ad Asti negli anni, oggi purtroppo disperso. La tabella successiva, ovvero il catalogo delle musiche a stampa attualmente conservate nell'archivio del capitolo astigiano, permetterà di notare che, rispetto al regesto delle opere a stampa consegnate a Bruna, solo una minima parte di esse si è salvata²¹⁸ (e, al loro interno, sono state molte le parti vocali disperse) ma diverse sono state le aggiunte di tardo Seicento e primo Settecento (anch'esse sovente incomplete). Contrariamente a quanto catalogato dagli antichi ufficiali di cappella per tutto il XVII secolo, fra le musiche a stampa depauperate delle parti allignano anche alcune raccolte di musica esclusivamente strumentale, fra cui quelle di Arcangelo Corelli (l'opera 1, *Sonate a tre, doi violini e violone o arcilento, col basso per l'organo*)²¹⁹, di Giovanni Battista Mazzaferata (le *Sonate a due violini con un bassetto di viola se piace*; ricordo inoltre che egli era stato, tra il 1661 e il 1667, maestro di cappella a Vercelli)²²⁰, di Giacinto Pestalozza (*Sonate a due, tre e quattro stromenti di Giacinto Pestalozza. Opera prima*)²²¹ e di Giovanni Battista Vitali (i *Balletti, Correnti alla Francese, Galiarde e Brando per ballare. Balletti, Correnti e Sinfonie da camera a quattro stromenti*)²²². Dato che l'esecuzione di queste

²¹⁸ Un precedente, per quanto incompleto, catalogo delle musiche dell'archivio capitolare di Asti è leggibile in GIACINTO BURRONI, *Musiche antiche dell'Archivio Capitolare e della Biblioteca del Seminario di Asti*, «Rivista di Storia Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti», LXIII (1951-1952), pp. 214-215.

²¹⁹ Sull'opera di Corelli, oltre ai volumi di Studi Corelliani, pubblicati dalla Società Italiana di Musicologia a cavallo fra il 1972 e il 1996, si possono citare: MASSIMO PRIVITERA, *Arcangelo Corelli*, Palermo, L'epos, 2000; PETER ALLSOP, *Arcangelo Corelli «New Orpheus of our time»*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.

²²⁰ Cfr. WILLY APEL, *Italian violin music of the Seventeenth Century*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 220.

²²¹ Cfr. PETER ALLSOP, *Le Simfonie A3 di Carlo Ambrogio Lonati*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale fra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, Atti del III convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, p. 23.

²²² Cfr. GREGORY BARNETT, *Bolognese instrumental music 1660-1710. Spiritual comfort, courtly delight and commercial triumph*, Burlington, Ashgate, 2008, pp. 105-106.

raccolte non richiedeva particolari tipologie strumentali (soprattutto per quanto concerneva la realizzazione del basso continuo, l'uso della tiorba, dell'arciliuto, del violone non era stato affatto prestabilito dal compositore), se ne desume che il loro acquisto potesse essere dipeso dall'immissione nell'organico di cappella di uno, dapprima, e due, in seguito, strumentisti ad arco in grado di suonare in modo decoroso i loro strumenti e che, forse, proprio a codesti strumentisti potrebbe essere imputata la sparizione di molte delle rispettive parti strumentali (data la conservazione, in tre casi su quattro, della sola parte del basso continuo).

APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento 1

Fald. 29, cappella dei putti, «Raccolta di atti relativi alla cappella dei putti», contr. 63, f. 49.

Capitolazione con Pietro Paolo Gai del 18 novembre 1644

1644 Capitolat.e col mastro di capella

Patti e conventioni fatti tra il Can.co Pietro Paolo Gay p la cariga di Mastro di capella et organo concessagli dal M.to R.do Cap.lo del Duomo d'Asti li 18 di 9bre 1644

P^o il sud^o can.co Pietro Paulo promette al sud^o M.to R.do Cap.lo di servire p mastro di capella nella nos. Chiesa Cathed.le sonar l'organo tutte le feste, far musica p tutto l'anno alli giorni soliti, et quando non si sona l'organo come nel Avento et Quaresima far la musica a capella in choro il tutto conforme al solito et stile vechio, della n.,a chiesa e non altrim.ti

P. Il sud. Promette di venir ad habitare nella casa del mastro capella dietro la sacrestia et di addestrar, et tener schola di musica a filioli, acciò possi il M.to R.do Cap.lo gioirne per hora et p l'avenire di detti scolari in questa profess.e per servitio di d.ta chiesa.

P. Il sud^o promette nelle process.ni conforme il solito far la musica et quando si va a morti, o venia lui o mandare ms Gio Anto del Santo a regere la musica, il quale qui p.,nte accetta volentieri la cariga di aggiustarsi nelle musiche delle process.ni infra l'anno, come anche a tutte le ottave del Santiss.^o et tutte le feste mobili e principali dell'anno, et mediante il che il sud.^o Can.co Pietro Paolo Gai si agiusti a [...] si [...] a tutte le Ottave del Santiss.^o al Santo prometendo in solidum; et viene devolt.te [?] l'uno per l'altro pche così si è inscenato per patto espresso.

Al Sud^o incontro il M.to R.do Cap.lo ha accettato il sud^o R. Can.co p mastro di capella, come consta p decreto sotto li 18 di 9bre 1644 consignandoli il regale acciò esso se ne benefitii per le musiche et utile che se ne cascarà aresti totalm.te ob.to tenerlo in cantoria. Le consegna di più la casa dove stava il P. Sentina m^o di cap-.la passata nel modo si ritrova.

Più p paga di stipendio annuo li promette di sud^o M.to R.do Cap.lo haver promesso in virtù della p.nti cap.li in persona di me off.le sottosignato et [spazio bianco] deputa darli ogni anno durante la sua servitù et di sei mesi in sei mesi lire centotrenta ducali cioè di soldi ventidue.

Quali cose esse parti dicono esser vere et osservate promettono in ogni miglior forma osservare et in fede del vero si sono qui a tergo sottoscritte

[v]

P[^{iù}] si ricorda pariment.e come è il stile vecchio della nos. Chiesa per il m.ro di Capella quando vi saranno le parti che venghino stipendiate di far cantare la Salve ogni sera alla Madonna Santiss.a, il che come si faceva per il passato, sempre il che promette far come si portavano assistendo li altri Mastri di Capella. Il quale Pietro Paolo p quanto a lui spetti prometti osserv.re obligandosi in bona forma et fede del vero si è manualm.te sottoscritto, come ancora

M.r Gio Ant^o Mastro di Capella del Santo per quanto lui spetti si è come infra qui sottoscritto et promette il sud^o come segue alla pr.nza di tre off.li

Io Pietro Paolo Gai Canco della Collegiata di San Secondo [...]

Documento 2

Fald. 29, ff. 156v e ss

Capitolazione con padre Pietro Francesco Brunia, 15 ottobre 1682

Cap.li da osservarsi tra il Rev.do Cap.lo della Cathed.le di Asti et il M. R. P. Mastro Pietro Francesco Brunia dell'ordine de Seruiti del convento di S. Caterina di questa città. Ad ognuno sia manifesto con ciò sia cosa che hauendo il sud.to R.mo Cap.lo dopo alcuni trattati accettato p mastro di capella nella d.a Chiesa Cathedrale il sud^o M.R. P. Mastro Brunia, habbi in conformità p suo decreto cap.lare delli [spazio bianco] conferto onnimoda auutta all'infras.to P. Arcidiacono di conuenir col medemo p li capitoli opportuni al cui effetto essedosili medemi risolti et accordati nel modo seguente, resta hora necessario di farsi scrittura, che perciò e quivi personale costituito d^o M^o R. P Mastro Pietro Francesco Brunia il quale spont.e promette e si sottomette d'assister & servir d^o R.mo Cap.lo in d.a chiesa Cathed.le in officio di Mastro di capella, et exercitio musicale p et durante anni tre, gli hanno auuto principio il giorno dell'Assontione della Vergine Santissima, che fu li quindeci Agosto proxime scorso e finiranno in simil giorno inclusivam.te, & ciò p tutte le feste, sì di precetto che di deuotione, tanto alle nouene che occorreranno farsi che alle perdonanze, & processioni, & p ogni tempo e hora che richiederà il bisogno essi tre anni pendenti. Più sarà d^o R. P. Mastro Brunia tenuto così come promette insegnar la musica alli figlioli che gli verranno prescritti dal Rev.mo Cap.lo a tutto suo puotere e sapere, purché non eccedino il numero di tre, e siano da esso, & da altri esperti in simil virtù trovati habil & capaci d'approffittarsi in quella delle fatighe che dourà farsi. Et all'incontro p tutto quanto sopra l'Ill.mo e M^o Rev.do S. Abbate Giuseppe Roero Arcidiacono in d.a Cathedrale in virtù dell'autorità confertagli da d^o Rev.mo Capitolo [1v] p visor di d^o decreto spont.e & a nome di d^o R.do Cap.lo & p ogni offitiale che le puossa succedere nell'Officio della Capella de Putti promette di dar real.te pagar al d^o M. Padre mastro Brunia presente & accettante p se liure duecento, e cinquanta, dico £ 250 ducali a soldi venti l'una cadun anno, pagabili di tre in tre mesi maturati, repartitam.e, & non maggior mercede, in pace, in danari & con le obb.ni opp.ne [?], promettendo anche che d^o R.do Cap.lo non lo rimoverà in d^o officio di mastro di capella in d.a Cathedrale detti tre anni duranti p qualonque pretesto, e causa pensata, et impensata, meno rimuoverà dalla sua scuola, e dottrina detti fig.li, ma lo cautelerà, acciò che quelli d^o tempo durante l'assistino in d^o exercitio musicale tanti in occasione della musica in d.a Cated.le quanto altrove nella presente città remissa ogni difficoltà e contraditione, le quali cose tutte le d.e parti hanno detto e dicono esser state, e esser vere, e quelle promesso p quanto a caduna spetta, e appartiene attender e osservar o gu una nel suo caso sotto eff.e de danni e sotto obbligo de beni

cioé quanto a d. M. R. P. Brunia de proprii, & quanto a D° V° Arcidiacono di quelli di d° Rev.do Cap.lo p.nti & quali col const.to & le altre obligationi e clausule app.te. In fede Asti li quindecim ottobre mille seicento ottantadue

Io Fr. Pietro francesco Brunia prometto quanto sopra

Io Giuseppe Roero ufficiale della capella de Putti prometto quanto sopra

Io Fran.co Antonio Sardo test°

Carlo Marchiante test°

Il Giuseppe Gola richiesto ho scritto la presente, & test° sottos.ta

Documento 3

ACCA, Fald. 29, laus Deo liber administrationis reddituum capellae prer.um cathedr. Asten pro annis 1690-1691 [...]

f. 40v

Inventarium librorum cantus gregoriani

Psalterium n.1

Graduale n.1

Antiphonarium n.1

Libri aliy ut supra in carta bergamena n.6

1. Proprium Sanctor. De tempore

2. A Dominica Pasche usque ad Adventum

3. A D.ca p.a Adventus ad D.ca Septuage.

A d.ca Septuagesimae usq. Ad Pascha

Psalterium vetullum copertum corame n.1

Breviarium vetullum com catena ferrea

Antiphonarium vetullum in carta bergamena n.1

Liber de suplendis in choroet in processionib. n.1

in carta bergamena

Liber proprius de tempore absq. Coperto n.1

Libri pro cantanda Passione n.3

Liber Missarum Palestrine figuratus n.1

f.43r

[...] a 15 N.bre [1691] giornate 5 di huomo e 2 cavalli mandati a prender sig. Gio Antonio Costa mastro di capella in Pavia £ 45

f.43v

[1692]

a 11 aprile lib.6 del Sig. Gio Carisio motetti £ 4

f.44r

[1692]

[...] L'opera del S. Carlo D.to Cossoni li.3 a 8 £ 3-6-8

Legatura di tal opera £ 1-18

f. 48r

Nota de libri della musica che si consegnano et rimettono hoggi il p° 7bre 1690 al Mto R.do

Padre Mastro brunia da me Can.co Marini off.le della Capella de Putti

1 Opera 5 del sig.r Gio Antonio Grossi	libri 10
Opera 38 del Mauritio Cazzatti	libri 10
Opera 54 del Mauritio Cazzatti	libri 9 m.5
Opera 3 del D. Sisto Reyna	libri 6
Opera 5 del D. Sisto Reyna	libri 6
Opera 3 del sig. Michel Angelo Grancini	libri 5
Opera 7 del Sig. Michel Angelo Grancini	libri 6
Opera 43 del sig. Michel Angelo Grancini	libri 6
Opera 44 del sig. Michel Angelo Grancini	libri 5
Opera 40 del Sig.r Michel Angelo Grancini	libri 5
Opera Mottetti diversi dedicati al P. Stiacca	libri 4
Opera 3 del Sig.r Carlo Donato Cossoni	libri 40
Opera 9 del Sig. Giovanni Legrenzi	libri 40[?] []
Opera p.a del sig. Carlo Cozza	libri 9
Opera 3 del sig. Gaspare Casati	libri 5
Opera 5 del sig.r Gerolamo Casati	libri 5
Opera 3 del Sig. Teodoro Casati	libri 5
Opera 40 del sig.r Gio Andrea Grossi	libri 5
Opera 46 del sig. Francesco Foggia	libri 4
Opera Motetti diversi	libri 4
Opera 3 del sig. Girolamo Mondondone	libri 6
Opera 16 del sig. Horatio Tarditi	libri 5 m.1
Opera 2 del Sig. Alessandro Mellano	libri 5 m.1
Opera 1 del sig. Girolamo Casati detto Filago	libri 5 [?]
Opera 1 del sig.r Pauolo Bottatio	libri 9

Quali opere venticinque io sottos.to maestro di capella della Cattedrale d'Asti confesso hauere reitrate, appresso di me conservarle, e prometto restituirle al sig. Officiale della Capella de Puti ad ogni richiesta, e tenerne la dovuta cura per valermene nel seruizio di d.a chiesa

Io Pietro Francesco Brunia M.ro di Capella

f. 47v

Nota de libri della musica, che si consegnano al

Mto Rev.do Padre Brunia oltre li controscritti

Opera del P Francisco Vannarelli Decachordium Marianum lib. 9 [RISM V 972, Roma, typis Amadei Belmonti 1668, *Decachordum Marianum decies variatis modulis, ac vocibus ternis, quat., quin., senis, sepr., octonisque complectens B. Virginis Litanias, et ...Antiphonas*]

Opera 13 del Sig.r Bonifatio Gratiani Antifone della B.V. Lib. 6 [RISM G 3679, Roma, Iacomo Fei D'Andrea, 1665, *Antifone della beatissima Vergine solite recitarsi tutto l'anno doppo l'offizio divino, cioe: sette Salve Regina, due alma Redemptoris Mater, due Ave Regina caelorum, et due Regina Coeli, composte in musica a quattro, cinque e sei voci, Opera decima terza*]

Opera 14 del Sig. Francesco Foggia Psalmodia vespertina lib. 6 [RISM F 1449, Roma, ex typogr. Amadei Belmontii, 1667, *Psalmodia vespertina quinque vocibus concinenda ad organi sonum accomodata auctore Francisco Foggia romani in insigni basilica Sancti Laurentii in Damaso musicae Praefecto*]

Opera 13 del Sig. Bonifacio Gratiani Antifone per diverse festività lib. 5 [RISM G 3680, *Antifone per diverse festività di tutto l'anno a due, tre, e quattro voci Parte prima Opera decima quarta del signor don Bonifatio Gratiani*, Roma, Ignatio de Lazari 1666]

Opera p.a del Sig. Sebastiano Clerici Hinni sacri di tutto l'anno lib. 9 [*Inni sacri a due, tre, quattro, cinque voci con violini, e senza / Opera prima di Sebastiano Clerici maestro di capella della catedral e dell'Illustrissima Accademia dello Spirito Santo in Ferrara*, ad Asti Bologna, Giacomo Monti, 1672, a Giulio Antonio D'Aragona]

Libro A doue si tien copia dell'opera che li musici d'Asti compongono fol. 300

Opera 2.a del sig. francesco bagati lib.5 [RISM B631, Milano, Carlo Francesco Rolla 1659, *Messa e Salmi brevi con mottetti, Te Deum laudamus, et Letanie della B.V. A quattro voci concertati*]

Quali opere trenta due à rislua d'un opera riconosciuta mia, che è l'opera 14 del sig. Michel Angelo marcata al n. 9 in libri 4 et l'opera 5 di Gerolamo Casati marcata al n.16 in lib. 5 che non ho hauuto io sott.sto Org.ta della Cathed.le di questa Città confesso hauerle ritirate appo di me, et appo di me conservarle, promettendo restituirle al s.r Off.le della Cappella de Putti Can.co Marino, o successori in d° Officio ad ogni richiesta, e tenerne la dovuta cura da buon p.re di fameglia per valermene p seruizio di d.a chiesa

In fede Asti li 12 luglio 1691

Io Franc° Antonio Sardi

f.48v

Nota de scritti in Musica della Capella de Puti consegnati al M.to R.do Padre Mastro Brunia

n.4 Mottetto o qui Christi militaris per ogni tempo canto solo con sinfonie di Roma fol 10

n.2 Mottetto Plena, plena vocibus a 3 con violini di Roma fol. 11

n.3 Mottetto Hores Agri a 3 con violini del sig. Antonio Foggia fol.12 [*Mottetti et Offertorii a due, tre, quattro e cinque voci Opera 16 / del signor Francesco Foggia romano, maestro di cappella nell'insigne basilica di San Lorenzo in Damaso*, dati in luce da Giovanni Battista Caifabri, Roma successore al

Mascardi 1673]

n. 4 Mottetto Dum Coelum videt a 3 con violini del sig. Antonio Foggia fol.7

n.5 Messa da Requiem col mottetto a 4 di Torino fol.10

n.6 Hinno di S. Giuseppe del Sig. Sebastiano Clerici a 4 fol.5 [estratto da *Inni sacri a due, tre quattro e cinque voci con violini e senza, Opera prima di Sebastiano Chierici maestro di capella della cattedrale e della illustrissima Accademia dello Spirito Santo in Ferrara*, Bologna, Giacomo Monti 1672]

Le sopravvivenze astigiane (anno Domini 2011)

1. Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Messe a quattro voci, le prime tre del Palestrina cioè Iste Confessor, Sine Nomine e di Papa Marcello, ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio, e la quarta della Battaglia dell'istesso Gio. Francesco Anerio. Con il basso continuo per sonare, et di nuovo ricorrette*, Roma, Paolo Masotti, 1635 [incompleto: presenti le sole parti di S,A, org]
2. Francesco Bagatti, *Messa e salmi brevi con Motetti, Te Deum Laudamus, et Litanie della B. V. a quattro concertati di Francesco Bagati Organista e Maestro di Cappella nelle insigni Chiese di S. Sepolcro, di S. Vittore al Corpo e di S. Maria Porta di Milano. Opera seconda. Consacrata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor D. Atilio Pietra Santa de' Conti di Cantù, Vescovo di Vigevano, Conte e Feudatario di Zeme e della Abadia d'Acqualonga, etc.*, Milano, Carlo Francesco Rolla [1659] [incompleto: presenti le sole parti di A,T,B, org]
3. Giovanni Battista Bassani, *La moralità armonica, cantate a 2 e 3 voci. Composte e dedicate all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Scipione Rossi Conte di S. Secondo da Gio. Battista Bassani Accademico Filarmonico. Opera quarta*, Bologna, Giacomo Monti, 1683
4. Paolo Benedetto Bellinzani, *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci piene con violino a beneplacito dedicati agli Ill.mi Signori Nicolò Dragoni, ... Deputati dall'Ill.ma di Udine da Paolo Benedetto Belinzani, Maestro di Cappella nella Cattedrale di essa città e Censore de' Signori Accademici Risorti di Ferrara. Opera seconda*, Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1718 [incompleto: presenti le sole parti di S del Coro 2, v11, v12, v1ne/tior, org]
5. Giulio Belli, *Missarum sacrarum, Canticum octo Vocibus, liber primus. Nunc denuo ab ispo auctore recognitarum ac etiam additae partes infimae ad beneplacitum organum pulsantis*. Venezia, Ricciardo Amadino, 1607 [incompleto: presenti le sole parti di T,B del Coro 1 e S,A,B del Coro 2]
6. Paolo Bottaccio, *Psalmodia vespertina cum tribus canticis B.M.V. e Salve Regina octo vocibus decantanda nuper in lucem edita. Auctore Paulo Bottatio. Addita etiam infima pars pro organo alternatim continuata. Liber primus, opus quartum*. Milano, Filippo Lomazzo, 1615
7. Giovanni Battista Caifabri, Domenico Maria Cecchelli, *Scelta de' Mottetti a due e tre voci composti da diversi eccellentissimi autori dati in luce da Gio. Battista Caifabri. Parte seconda. Al molt'Illustre Sig. e Padron Colendissimo il Signor Domenico Maria Cecchelli musico eccellentissimo*

- Duca d'Airola*, Roma, Amadeo Belmonte, 1667 [incompleto: presenti le sole parti di S,B, org]
8. Giovanni Battista Caifabri, Simone Stiava, *Scelta di mottetti sacri raccolti da diversi eccellentissimi autori a due e tre voci dedicati al molto Rev. Padre mio in Christo osservandissimo Padre Simone Stiava della Congregazione della Madre di Dio di S. Maria in Portico e Campitelli, da Gio. Battista Caifabri*, Roma, Successore al Mascardi, 1675
 9. Giovanni Carisio, *Concerti sacri a due, tre, quattro e cinque voci di Giovanni Carisio Cieco, dedicati all'Altezza Reale Carlo Emanuele, Duca di Savoia ecc. Opera prima*, Venezia, Giuseppe Vernoni, 1664
 10. Gasparo Casati, *Il terzo libro de Sacri Concerti a due, tre e quattro voci di Gasparo Casati, Maestro di Cappella nel Duomo di Novara*, Venezia, Gardano, 1650
 11. Gerolamo Casati, *Messa e Salmi brevi et facili per le solennità di tutto l'anno concertati a tre, quattro e cinque voci et volendoli cantare a tre si canteranno col basso et li duoi soprani. Il tenore et alto sono ad libitum. Opera quinta di Gerolamo Casati detto Filago da Novara, nuovamente data in luce col basso continuo per l'organo all'Illust.mo Signore et Padrone colendis. il Sig. Ludovico Oldigaro*, Milano, Giorgio Rolla, 1645 [incompleto: presenti le sole parti di S1/T, T1, S2/T, B, org]
 12. Teodoro Casati, *Concerti ecclesiastici a due, tre e quattro voci con una Messa a quattro di Theodoro Casati, Maestro di Cappella della Regia e Ducal Corte e organista del Duomo di Milano ecc. Opera terza. Consacrata all'illustriss. Signora, la Signora Contessa Donna Camilla Archinto Stampa*, Milano, Giovanni Francesco e Fratelli Camagno, 1668
 13. Sebastiano Cherici, *Inni sacri a due, tre, quattro e cinque voci con violini e senza di Sebastiano Cherici Maestro di Cappella della Catedral e dell'illustrissima Accademia dello Spirito Santo di Ferrara. Consacrati all'ill.mo e eccellentissimo Signor Don Giulio Antonio Acquaviva d'Aragona Conte di Conversano, Duca delle Noci e di Nardò, ecc. Opera prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1672
 14. Giovanni Paolo Colonna, *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci con uno o due organi se piace. Dedicati a gl'illustrissimi Signore Presidente e Fabriceri della perinsigne Collegiata di San Petronio di Bologna da Gio. Paolo Colonna Maestro di Cappella di detta chiesa e accademico Filaschise e Filarmonico. Opera prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1681
 15. Arcangelo Corelli, *Sonate a tre, doi violini e violone o arcilento, col basso per l'organo. Consacrate alla Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra Regina di Svezia ecc. da Arcangelo Corelli da Fusignano, detto il Bolognese. Opera prima*, Roma, Mascardi 1685. [incompleto: presente la sola parte di org]
 16. Carlo Donato Cossoni, *Il secondo libro de' Motetti a due o tre voci di Carlo Donato Cossoni, primo organista in S. Petronio di Bologna, accademico faticoso. Opera nona. All'illustrissimo [!] Signore Giovanni Giani, dottore di Sacra Teologia e dell'una e l'altra legge, protonotario apostolico e auditore generale della Legatione di Bologna*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 [incompleto: presenti le sole parti di B, org]

17. Domenico Dal Pane, *Mottetti a due, tre, quattro e cinque voci di D. Domenico Da' L'pane Romano, musico della Cappella Ponteficia dedicati all'illustrissimo e reverendissimo Capitolo e Canonici di S. Maria Maggiore. Libro primo, opera seconda*, Roma, Mascardi, 1675 [incompleto: presenti le sole parti di S1,S2, A, org]
18. Domenico Dal Pane, *Sagri concerti ad honore del Santissimo Sagramento a due, tre, quattro e cinque voci. Dedicati all'illustrissimo e eccellentissimo Sig. D. Gio. Battista Borghese Prencipe [!] di Sulmona, Grande di Spagna e Cavaliere del Toson d'Oro, ecc. da Don Domenico Da' L'pane romano musico della Cappella Ponteficia. Libro secondo, opera terza*, Roma, Mascardi, 1675. [incompleto: presenti le sole parti di S1,S2,A,B, bc incompleto]
19. Francesco Foggia, *Mottetti et Offertorii a due, tre, quattro e cinque voci del Signor Francesco Foggia Romano, Maestro di Cappella nella insigne basilica di S. Lorenzo in Damaso. Dati in luce da Gio. Battista Caifabri, dedicati al medesimo autore*, Roma, Successore al Mascardi, 1673.
20. Giuseppe Giamberti, *Antiphonae et motecta festis omnibus propria, et communia iuxta formam Breviarii Romani. Una cum plurimis, quae Dominicis per annum aptari possunt, binis, ternis, quaternisque vocibus concinenda. Auctore Iosepho Giamberto Romano. Cum privilegio Summi Pontificis*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1650 [incompleto: presenti le sole parti di S,A,B, bc]
21. Michel Angelo Grancino, *Concerti a una, due, tre e quattro voci con le Letanie della Madonna. Libro terzo di Michel'Angelo Granzini organista nella chiesa di S. Sepolcro di Milano. Dedicati alla Serenissima Regina del Cielo Maria Vergine*, Milano, Filippo Lomazzo, 1628
22. Michel Angelo Grancino, *Corona ecclesiastica divisa in due parti. Parte prima nella quale si contengono Motetti, Messa, Domine Dixit, Magnificat a cinque voci, con altri Salmi a due, tre, quattro in varij modi concertati. Parte seconda nella quale si contengono Messa, Salmi, Magnificat con le Letanie della B.V.M., Concertati brevi a cinque et a quattro a beneplacito, tralasciando qual si voglia parte. Opera decima terza di Michel'Angelo Grancino, organista della Metropolitana di Milano. Al M. Ill. et Rev. P. il P. D. Desiderio della Valle Abbate da San Pietro Gessato*, Milano, Carlo Camagno, 1628 [incompleto: presenti le sole parti di S2, A, T, bc]
23. Michel Angelo Grancino, *Il settimo libro dei Sacri Concerti a due, tre e quattro voci di Michel'Angelo Grancini organista della Metropolitana di Milano. Opera decima quarta. Al molto illustre Signore Carlo Francesco Ceva*, Milano, Carlo Camagno, 1650 [incompleto: presenti le sole parti di S,A,T, bc]
24. Michel Angelo Grancino, *Messa e Salmi ariosi con le letanie della Madonna concertati a quattro, con la quinta parte a beneplacito, et mancando qual si voglia delle parti serviranno a tre. Di Michel'Angelo Grancini, organista nella Metropolitana di Milano. Nuovamente dati in luce con il basso per l'organo. Opera settima*, Milano, Giorgio Rolla, 1632
25. Michel Angelo Grancino, *Musica ecclesiastica a capella a quattro voci divisa in Messe, Motetti, Magnificat et Letanie con il Te Deum Laudamus et Pange Lingua Gloriosi. Aggiuntori il basso continuo a beneplacito per organo. Opera decima di Michel'Angelo Grancini organista nella Metropolitana di Milano. Dedicata all'eminetissimo e reverendis. Principe il Sig. Cardinal Monti, Arci-*

- vescovo di Milano*, Milano, Giorgio Rolla, 1645 [incompleto: presenti le sole parti di S,B]
26. Bonifacio Graziani, *Antifone per diverse festività di tutto l'anno a due, tre e quattro voci, del Signor Don Bonifatio Gratiani già Maestro di Cappella nella chiesa del Gesù e Seminario Romano. Parte prima. Opera decima quarta*, Roma, Ignazio de Lazzari, 1666
 27. Bonifacio Graziani, *Antifone della Beatissima Vergine Maria, solite recitarsi tutto l'anno doppio [!] l'offitio divino: sette Salve Regina, due Alma Redemptoris Mater, due Ave Regina Caelorum et due Regina Caeli [!]. Composte in musica a quattro, cinque e sei voci dal Signor Don Bonifatio Gratiani già Maestro di Cappella nella chiesa del Gesù e Seminario Romano. Opera decima terza*, Roma, Iacopo Fei d'Andrea F., 1665
 28. Bonifacio Graziani, *Litanie a quattro, cinque, sette e otto voci del Sig. D. Bonifatio Gratiano già Maestro di Cappella nella chiesa del Gesù e Seminario Romano. Opera undecima*, Roma, Iacopo fei d'Andrea F., 1665 [incompleto: presente la sola parte di S del Coro 2]
 29. Giovanni Antonio Grossi, *Quarto libro de Concerti Ecclesiastici a due, tre, quattro voci composti in musica da D. Gio. Antonio Grossi, Maestro di Cappella della Metropolitana di Milano. Opera decima. Consacrata alla Maestà Regia e Cesarea dello Augustissimo Imperatore Leopoldo Primo Re d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria, Co. del Tirolo, ecc.*, Milano, Carlo Camagno, 1677
 30. Tommaso Antonio Ingenieri, *Psalmi vespertini pro totius anni festivitibus, duplici choro concinendi. Religioni Patrum Societatis Jesù, nobilitate, doctrina, sanctitate, preclaræ, insigni, fecundæ, a F. Thoma Antonio Ingenieri a Bononia Tertii Ordinis Divi Francisci, Sacrae Theologiae Magistro, dicati*, Bologna, fratelli Peri, 1719 [incompleto: presente la sole parti di S,A,T,B del Coro 1, di S,T,B, org del Coro 2]
 31. Leone Leoni, *Leonis Leonio Sacrarum Cationum liber primus octo vocum cum duplici partitura organi et in tabula illarum ordo videtur nunc denuo recognitæ*. Venezia, Ricciardo Amadino, 1613 [incompleto: presente la sola parte di S del Coro 1]
 32. Giovanni Antonio Mangoni, *Messa, Salmi, Magnificat, Motetti, Falsi bordoni & Gloria Patri con le Letanie della B. Vergine a otto voci in due chori, l'uno puerile & l'altro voci pari. Nuovamente composti et dati in luce da Gio. Antonio Mangoni da Caravaggio, con il basso continuo per l'organo. Alle molt. illust. et M. Rev. Sorelle del Monastero di S. Pietro in Treviglio.*, Milano, Giorgio Rolla, 1623 [incompleto: presenti le sole parti di S,T del Coro 2]
 33. Giovanni Battista Mazzaferrata, *Sonate a due violini con un bassetto di viola se piace del sig. Gio. Battista Mazzaferrata Maestro di Cappella dell'illustrissima Accademia della Morte di Ferrara. Libro primo, opera quinta*, Venezia, s.e., 1678 [incompleto: presente la sola parte di vla-b]
 34. Alessandro Melani, *Delectus sacrorum concentuum binis, trinis, quaternis, quinisque vocibus concinendus. Eminentissimo et Reverendissimo Principi Caesari Cardinali Destro dicatus, auctore Alexandro Melano Pistoriensi, in Ecclesia Sancti Ludivici nationis Gallorum musicae praefecto. Liber secundus*, Roma, Mascardi, 1673 [incompleto: presenti le sole parti di S,A,B e org]
 35. Alessandro Melani, *Mottetti sagri a due, tre, quattro e cinque voci di Alessandro Melani, Mae-*

- stro di Cappella nella Sacrosanta Basilica di S. Maria Maggiore di Roma. Opera prima. Dedicati all'Augustissima Sagra e Cesarea Maesta di Leopoldo 1 Imperatore*, Roma, Iacopo Fei d'Andrea F. , 1670
36. Francesco Passarini, *Salmi concertati a 3, 4, 5 e 6 voci parte con violini e parte senza, con Letanie della B. V. a cinque voci con due violini di Fra Francesco Passarini, Minor Conventuale e Maestro di Capella di S. Francesco di Bologna. Opera prima. Al molt'illustr. Sig. il Sig. Giacomo Maria Marchesini*, Bologna, Giacomo Monti, 1671
 37. Giacinto Pestalozza, *Suonate a due, tre e quattro stromenti di Giacinto Pestalozza. Opera prima. Consacrate al merito impareggiabile dell'illustrissimo Sig.re Conte Tommaso Visconti*, Milano, Francesco Vigone, 1679 [incompleto: presente la sola parte del vlne/fag]
 38. Sisto Reina, *Armonicae Cantiones una, binis, ternis, quaternis et quinque vocibus concinendae, cum Missa, Magnificat, Litanies Beatiss. M. V. auctore Fr. Sixto Reina a Saroni in celeberrimo Santiss. Mariae Virginis Miraculorum burgi Saroni templi, necnon in divi Francisci aede musices praefecto. Opus tertium. Ad ill.mum Comitem ac Merchionem Ioannem Borromaeum militum tibunum, ab intimis Regis Hispaniarum consiliis etc.*, Milano, Giorgio Rolla, 1651 Sisto Reina, *Armonia Ecclesiastica a due, tre, quattro e cinque voci di Fra Sisto Reina da Saroni, Min. Con. Maestro di musica e Organista dell'insigne e nobilissimo Tempio della Beata Vergine de' Miracoli del borgo di Saroni e nella chiesa di S. Francesco. Opera quinta. Consacrata all'Illustrissima e Eccellentissima Signora principessa Angelica Luigia Mariana Gonzaga Monacha [!] nel Nobilissimo Monastero di S. Paolo di Milano*, Milano, Carlo Camagno, 1653
 40. Orazio Tarditi, *Messa e Salmi concertati a quattro voci di Horatio Tarditi. Opera decima sesta. Venezia, Alessandro Vincenti, 1640* [incompleto: presenti le parti di S,A,T e bc]
 41. Francesco Antonio Vannarelli, *Decachordum Marianum decies variatis modulis ac vocibus ternis, quat., quinq., senis, sept. octonisque complectens B. Virginis Lithanias et totidem eiusdem Antiphonas. Auctore F.re Francisco Vannarelli Romano Ordinis Min. Con. in Cathedrali Ecclesia Urbevetana Musicae Moderatore. Ad Illustrissimum Dominum Alexandrum De Arvedutis Urbis Veteris Domicellum ac Rev. Fabricae S. Mariae Camerarium*, Roma, Amadeo Belmonti, 1668 [incompleto: presenti le sole parti di S e B del Coro 1 e di S, T e org del Coro 2]
 42. Gaspare Villani, *Missa, Psalmi ad vespas et Motecta sexdecim vocibus concinenda. Auctore Gasparo Villano Placentino in Ecclesia Cathedrali Placentiae organista*, Venezia, Angelo Gargano e Fr., 1610 [incompleto: presente la sola parte di S del Coro 2]
 43. Giovanni Battista Vitali, *Balletti, Correnti alla Francese, Galiarde e Brando per ballare. Balletti, Correnti e Sinfonie da camera a quattro stromenti di Gio. Battista Vitali, Maestro di Cappella del Santissimo Rosario di Bologna e Accademico Filoschise. Opera terza*, Venezia, Giuseppe Sala, 1679 [incompleto: presente la sola parte di vl2]

STEFANO BALDI

Il Primo libro de madriali (1570)

di Pietro Trossarello.

***Una rete di relazioni tra musica e Chiesa
nel Piemonte controriformistico***

IL PRIMO LIBRO DE MADRIALI (1570)
DI PIETRO TROSSARELLO.
UNA RETE DI RELAZIONI TRA MUSICA E CHIESA
NEL PIEMONTE CONTRORIFORMISTICO

Il panorama della produzione di musica a stampa di autori attivi in Piemonte nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento non può dirsi vario, soprattutto se confrontato con quello del barocco sacro lombardo, veneto e di altre aree norditaliane.

Peraltro si può dire che esso non sia stato studiato in maniera approfondita. Solo di recente ci si è avvicinati ai testimoni del repertorio sacro di questa regione in età controriformistica, attraverso un approccio sostanzialmente storico e un'analisi maggiormente mirata sui contenuti¹. Tuttavia alcune di queste raccolte necessitano ancora di essere prese in esame.

Il presente intervento tenta un primo discorso in tale ottica, per un'opera rimasta finora inesplorata, vale a dire il *Primo libro de madriali a sei voci di prete Pietro Trossarello* (secondo il frontespizio), pubblicato a Milano da Paolo Gottardo Ponzio nel 1570².

¹ A titolo d'esempio, chiedendo venia per l'eventuale omissione del riferimento ad altri studi, si ricordano qui ROSY MOFFA, *Enrico Antonio Radesca (ca. 1570-1625), maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia. Precisazioni biografiche e catalogo delle opere a stampa*, «Note d'archivio per la storia musicale», nuova serie, IV (1986), pp. 119-152; MARCO GIULIANI, *Introduzione*, in ENRICO RADESCA, *Il quinto libro delle canzonette, madrigali et arie a tre, a una et a due voci: per cantare e suonare con il Chitarrone, Spinetta & altri stromenti. Del Radesca di Foggia, maestro di capella [sic] della metropolitana di Torino et delle Serenissime Altezze di Savoia*, a cura di Marco Giuliani, Lucca, Lim, 2001 [Enrico Radesca di Foggia, *Opera Omnia*, edizione critica, 2], pp. XIII-XLVI; CRISTINA SANTARELLI, *Introduzione*, in FILIPPO ALBINI, *Musicali concetti Opera II (1623) - Opera IV (1626)*, a cura di Lorenzo Girodo, introduzione di Cristina Santarelli, Lucca, LIM, 2002 [Corona di delizie musicali, 4], pp. VII-XII; STEFANO BALDI, *Francesco Cellavenia e i Mottetti del 1565. Ripensare musica e società a Casale nel Cinquecento*, in «Musica se extendit ad omnia», studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 99-132.

² Nella bibliografia moderna il volume è stato degnato di considerazione da EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LÉSURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Minkoff-Staderini, 1977, vol. 2. n. 2766, p. 1724, e da MARIANGELA DONÀ, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, *sub voce*. Lo scrivente sta lavorando ad un'edizione

Le fonti storiografiche antiche menzionano questo volume e il suo autore: Andrea Rossotto nel *Syllabus scriptoribus pedemontanis* del 1667 accenna al «Tossarello» come «*musicae amantissimus*» e ai suoi madrigali pubblicati nel 1570, riferendosi inoltre fugacemente alla di lui famiglia, che un secolo dopo sarebbe stata fiorente in Genova³. Gioseffantonio Morano nel *Catalogo degli illustri scrittori di Casale e di tutto il ducato del Monferrato* del 1771 scrive su di lui una breve nota, che vale tuttavia la pena di riportare per intero: «Tossarello Pietro d'Acqui, Canonico di quella Cattedrale, uomo di gioviale ingegno, e Professore celebre di Musica, compose alcuni Madrigali, e Notturni [sic] a sei voci, che si stamparono in Milano nel 1570. Questi fioriva nel 1560»⁴. Dal momento che non sono giunte fino a noi altre opere di Trossarello, non vi è modo di confermare se egli abbia effettivamente composto i «*notturni*» che gli attribuisce il Morano.

Pare difficile che tali prosopografi piemontesi abbiano conosciuto direttamente il libro di Trossarello – la loro menzione pare piuttosto provenire dallo spoglio di un catalogo editoriale o di biblioteca – soprattutto perché, a quanto risulta attualmente, non è conservata neppure una parte dell'opera di Trossarello in biblioteche o collezioni piemontesi o italiane, mentre l'*unicum* completo di tutte le sei parti è posseduto dalla Universitetsbiblioteket di Uppsala, per ragioni poco chiare.

Anche su Pietro Trossarello al momento attuale non sono noti se non i dati che egli stesso ci fornisce, affidandoli alla dedicatoria all'interno del volume. Apprendiamo che egli era originario «di Bene», vale a dire di Bene Vagienna⁵, centro

moderna delle musiche contenute nel *Primo libro de madriali*.

³ ANDREA ROSSOTTO, *Syllabus scriptorum Pedemontii, seu de scriptoribus Pedemontanis (...)*, Mondovì, Francesco Maria Ghislandi, 1667, p. 483-484: «*Petrus Tossarellus* Benensis Civitatis Aquae Stratelonum [sic] (vulgo Aquis) Canonicus, musicae amantissimus, edidit / *Madrigali*. Sex vocibus cantan. Impr. Mediol. 1570. Tossarella Familia Nobilis Pedemontana floret, & nunc Genuę. Vivit Felix Tossarellus Serenissimae illius Reipublicae Status Secretarius, vir non minus doctrina, quam prudentia, eruditione, rerum experientia, aliisque insignioribus virtutibus illustris. Filium habet unicum Andream I. V. D. maximae spei adolescentem, modestia, morum suavitatem, ingenij nobilitate, & precipue pietate admirabilem, in quo nihil est reperire iuvenile praeter aetatem». Accenna a Trossarello anche ONORATO DEROSI, *Scrittori piemontesi, savoirdi, nizzardi, registrati nei catalogi [sic] del vescovo Francesco Agostino Della Chiesa e del monaco Andrea Rossotto*, Torino, Stamperia Reale, 1790, p. 98.

⁴ *Catalogo degli illustri scrittori di Casale e di tutto il ducato del Monferrato e delle opere da' medesimi composte, e date alla luce*, compilato in ordine alfabetico dal canonico Gioseffantonio Morano, Asti, Pila, 1771, p. 96, ripreso senza modifiche da LUIGI TORRE, *Scrittori monferrini. Note ed aggiunte al catalogo di Gioseffantonio Morano sino al 1897*, Casale, Tipografia editrice Giovanni Pane, 1898, p. 83 (poi entrambe le opere in edizione anastatica, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1974 [Italcas Gens. Repertori di bio-bibliografia italiana, 61]).

⁵ GIULIO FRANCESCO CAGLIERI, *Racconto Storico della città di Bene in Piemonte*, In Mondovì, per Francesco Maria Ghislandi, 1680, p. 105 (in edizione anastatica Savigliano, Stampa 77, [1978], quindi in edizione moderna a cura di Bruno Cavallero, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2004),

oggi in provincia di Cuneo – dove peraltro il cognome Trossarello è ancora oggi piuttosto attestato⁶.

Contemporaneamente egli ci dice di essere «canonico d'Acque»: la dedica del volume al «Patron mio Collendiss[imo] Monsig[nor] il Vescovo d'Acque» può lasciarci immaginare che si tratti di un canonico della Cattedrale di San Guido di Acqui Terme, oggi in provincia di Alessandria.

Un'altra traccia relazionabile alla biografia di Trossarello al di fuori del volume, peraltro di incerta interpretazione, si trova nell'opera dello storiografo acquese di primo Ottocento Guido Biorci, *Antichità e prerogative d'Acqui Staziella* [cioè Acqui Terme], due volumi e appendice stampati tra il 1818 e il 1820, dove si legge, tra i nomi di alcuni musicisti operanti nei secoli in Acqui, attribuito ad un «Bottarelli Pietro Giulio, Canonico delle [sic] Cattedrale, Professore di Musica» un volume di «Madrigali, e notturni a sei voci, che si stamparono in Milano nell'anno 1580»⁷.

La verifica sui documenti conservati presso l'Archivio Diocesano di Acqui Terme e relativi alla chiesa cattedrale è resa alquanto difficoltosa per via delle ampie lacune cinquecentesche e in ragione del fatto che i verbali delle riunioni dei canonici non sono stati conservati per l'anno 1570, né per gli anni immediatamente precedenti o successivi. E' tuttavia possibile seguire le vicende di un Giulio Bottarelli, nominato come canonico nei registri annuali di pagamento per il 1571⁸: ciò va relazionato al fatto che Bottarelli – è lo stesso Biorci a ricordarlo – godette della prebenda sotto il titolo di San Lazzaro in quella chiesa a partire proprio dal

cenno poi riportato da GIUSEPPE ASSANDRIA, *Memorie storiche della chiesa di Bene*, Pinerolo, Tipografia Sociale, 1899, p. 137; il medesimo autore a p. 91 cita un documento del 5 febbraio 1624 in cui compare un Giovanni Trossarello in qualità di ufficiale della Confraternita della Misericordia di Bene Vagienna.

⁶ FRANÇOIS-JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Leroux, 1835-1844 (deuxième édition, Paris, Firmin Didot, 1860-1880, nel cui vol. 8, a p. 245 interpreta «Bene» come «Benevento»). L'errore è ripreso da ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, alla voce «Tossarelli, Pietro, geb. Zu Benevento (Neapel)», vol. 9, p. 435: tuttavia il medesimo repertorio riporta una voce corretta «Trossarello, prete Pietro, di Bene», alle p. 462-463 del medesimo volume.

⁷ GUIDO BIORCI, *Antichità, e prerogative d'Acqui=Staziella. Sua istoria profana-ecclesiastica*, 3 voll., Tortona, Dalla stamperia di Francesco Rossi, 1818 (data della prefazione del primo volume, secondo volume senza data, volume di appendice con data di prefazione 1820; ristampa anastatica, Bologna, Libreria Editrice Forni, 1967). Il riferimento si trova nel volume di appendice a p. 104.

⁸ Archivio Diocesano, Acqui Terme (d'ora in poi ADAT), Libri dell'economista, fascicolo 1569-1570-1571, ad esempio al f. 31r.

1571⁹. Bottarelli è costantemente citato in uno dei pochi volumi conservatisi, contenenti i verbali delle riunioni capitolari degli anni successivi: viene inoltre registrata la notizia della sua morte, avvenuta il 5 ottobre 1614¹⁰. Costui tuttavia non è mai nominato come «Pietro» e la grafia del suo nome è sempre talmente chiara da impedire che si origini il dubbio che il suo vero cognome fosse Trossarello. Anzi, il cognome Bottarello è diffuso ad Acqui e poco altrove, mentre Trossarello è ben attestato nel cuneese – cioè nell'area di Bene (Vagienna) – e per nulla ad Acqui. Probabilmente Biorci equivocò, associando al canonico Bottarello, discretamente attestato nei documenti, la paternità del volume di Trossarello, nome che a tutt'oggi non è stato possibile rinvenire nell'archivio acquese.

Pur tuttavia, numerosi passi del volume – dalla data della prefazione a diversi passi dei testi intonati – devono farci supporre che egli sia stato attivo ad Acqui e abbia ben conosciuto la vita culturale e artistica della cattedrale.

Alcune informazioni sulla vita religiosa nella cattedrale di Acqui e sui risvolti musicali in quegli anni ci vengono dalla considerazione della biografia del vescovo dedicatario dell'opera di Trossarello, Pietro Fauno, originario di Costacciaro, oggi in provincia di Perugia. Egli si insediò al vertice della diocesi di Acqui nel 1559, succedendo allo zio Bonaventura Fauno, in carica dal 1549 al 1558. A capo di una delle tre diocesi piemontesi che dal punto di vista politico appartenevano al Ducato di Mantova e del Monferrato retto dai Gonzaga (le altre erano Alba e Casale), Pietro Fauno aveva partecipato al Concilio di Trento nel decennio immediatamente precedente all'uscita del *Primo libro di madriali*. Paolo Sarpi nell'*Istoria del Concilio Tridentino* lo nomina tra quei prelati che nel luglio 1562 si fecero notare per uno spiccato desiderio di abbandonare le sessioni, adducendo come motivo da un lato la lunghezza delle discussioni sui sacramenti e d'altro lato la necessità di assolvere i numerosi impegni nelle terre di origine¹¹. Al ritorno in Acqui attuò gli indirizzi delle sessioni tridentine, in particolare l'adozione del catechismo¹² e la fondazione del seminario nel 1566: per quanto riguarda quest'ultima istituzione, anche se non

⁹ BIORCI, *Antichità, e prerogative d'Acqui* cit., vol. 3, appendice p. 86.

¹⁰ ADAT, Liber Ordinatum dal 1598, il suo nome compare fin dalle prime sedute del 1598. Al f. 22v si legge infine: «Optio D. Lingerij per obitu[m] D. Bottarelli [1614] / In Nomine D.ni amen, [seguono i nomi dei canonici] congregati capitul[arite]r pro optione facienda Canonicatus et p[rae]bend[ae] vacantis per obitum q[uo]ndam] multum R. D. Julij Bottarelli Canonici D.e Cat.lis qui objit p[raese]nti die quinta octobris».

¹¹ PAOLO SARPI, *Istoria del concilio tridentino*, Londra, appresso Giovanni Billio [John Bill], 1619. Seguo l'edizione a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1974, che tiene conto anche del manoscritto marciano dell'opera steso da fra' Marco Falzano. La menzione di «Pietro Paolo Costazzaro» si trova nel vol. 2 a p. 837. L'episodio è ricordato anche da BIORCI, *Antichità, e prerogative d'Acqui* cit., vol. 2, p. 225.

¹² Cfr. BIORCI, *ibid.*

si possiedono notizie sicure e estese nel tempo, pare che essa formasse nella musica sei «putti», con la finalità di accompagnare la liturgia in cattedrale¹³. Accanto a queste iniziative, le testimonianze tratte dai libri dell'economo della cattedrale, risalenti agli anni cruciali in cui si situa tanto l'azione di Pietro Fauno quanto la pubblicazione di Trossarello, ci informano che nel 1569 il *cantor*¹⁴ veniva dotato di carta e inchiostro e che tali spese vengono ricollegate alla redazione di «libri»¹⁵ – supponiamo testi (anche musicali?) di supporto alla lettura o alla liturgia.

Non è mai nominata una cappella musicale composta da adulti ben individuata e indipendente: né si fa cenno, come spesso accadeva nelle principali chiese all'epoca, a singoli *mansionari* o *beneficiati*, chierici addetti al canto, in qualsivoglia modo chiamati, né a cantori professionisti. L'unica figura ricordata – questa sì – con costanza e con frequenza è l'organista: fin da «Johanne[s] Mare[n]cho» che ci è stato possibile leggere nel quaderno del 1501¹⁶, al presbiter Morandus ricordato dalla Brocero per il 1510, l'organo della cattedrale ha sempre avuto chi lo toccasse con regolarità e con riconoscimento economico (1050 fiorini annuali circa, da confrontarsi con le remunerazioni analoghe dei colleghi di altre cattedrali piemontesi riferite da Paolo Cavallo), soprattutto negli anni della pubblicazione di Trossarello¹⁷. Dal 1570 al 1578 fu titolare Secondo Molino, originario di Asti¹⁸, si sup-

¹³ Cfr. le affermazioni di PAOLA BROCERO, *Nuovi documenti sulla musica ad Acqui nel cinquecento [sic]*, «Bollettino quadrimestrale di informazione musicale - Corale Città di Acqui Terme», VI, 1 (febbraio 1991), pp. 2-3.

¹⁴ Il *cantor* è una delle principali dignità di un capitolo di canonici: fin dal medioevo e per tutta l'età moderna fu la carica principalmente legata allo svolgimento regolare e qualitativo delle funzioni liturgiche, compreso l'accompagnamento musicale, anche se di fatto si trattava di un funzionario facente parte del clero e non necessariamente un musicista dedito alla professione dei suoni.

¹⁵ ADAT, Libri dell'economo, fascicolo 1569-1570-1571, fascicolo dell'anno 1569, f. 15r: «Die 12 di zenaro p[er] una a[m]polera di ingrosso p[er] lo ca[n]tor grosi quaro [sic] ff 549a / Die 18 p[er] uno quinterno di carta regale al ca[n]tor ff 192» e a f. 15v: «(...) un quinterno di carta per fare i libri (...)». Cfr. anche *ibid.*, f. 16r.

¹⁶ ADAT, Libri dell'economo, 1501, [f. 9] (non numerato): «[It[em] die xvj ap[r]ilis organista R. Johane [sic] / Mare[n]cho Sachu[m] unu[m] granj p[er] p[er]do [parvi pondo?]».

¹⁷ ADAT, Libri dell'economo, fascicolo 1569-1570-1571, fascicolo dell'anno 1570, f. 11r: «li 19 di febraro 1570 (...) D'ordine dil R.do capitolo ho paga / to alorganista sopra il suo salario / sata [?] tre di grano razzonato (o stagionato?) fiorini / otto il stao vale ff 24» e ancora a f. 19v: «Pagato a lorganista sop[ra] il suo / salario [parole cassate] a / richiesta di mr. fabritio avela / no di p[re]detti per lui reali 15 ff ____ [1?]385» e infine a f. 20r «Li 6 di dece[m]bre / pagato alorganista p[er] / ordine dil vicario sop[ra] / il suo salario [segno di delta, cioè scudi] i vale ff ____ 1058». Per quanto riguarda le tabelle degli stipendi degli organisti piemontesi in questi anni, v. in questi stessi atti l'intervento di Paolo Cavallo sulla cappella musicale del duomo di Asti, *infra*.

¹⁸ L'arco temporale è menzionato (ma senza citazione puntuale di documenti) dalla Brocero,

pone in maniera continuativa, dal momento che un documento d'archivio finora inedito ci parla del suo salario per il 1571¹⁹. Dal 1578 in poi l'incaricato fu Cesare Borgo, destinato in seguito ad una luminosa carriera di compositore in terra milanese.

Anzi, proprio lo strumento musicale è opera di un artigiano spesso nominato nei libri-paga, che vi apporta periodiche riparazioni, ad esempio nel 1569²⁰ e nel 1570, quando addirittura egli realizza – fatto non così comune per gli strumenti da tasto dell'epoca – il registro del «tremolante»²¹. Il «mastro Paolo» dei documenti (nominato dall'economo acquese nel 1578 come «Paulo piacentino»²²) è uno dei principali organari padani dell'epoca, Paolo Molinino, che si sarebbe più tardi distinto, sempre in territorio piemontese, per la realizzazione dell'organo della Chiesa Conventuale di Santa Croce e Tutti i Santi di Bosco Marengo²³, voluta dal papa piemontese Pio V, al secolo Antonio (in religione Michele) Ghislieri.

Nel complesso si può affermare che sotto il vescovato di Pietro Fauno

Nuovi documenti sulla musica ad Acqui cit., pp. 2-3 e il servizio nel 1578 documentato da un passo trascritto in Paolo Cavallo, *Le infrastrutture della musica. Strumenti e repertori delle cappelle musicali del Piemonte centro-meridionale fra XVI e XVII secolo*, in *Miscellanea di studi* 5, a cura di Alberto Basso, Torino, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 2003 [Il Gridelino, 22], pp. 87-139: 128.

¹⁹ ADAT, Libri dell'economo, fascicolo 1569-1570-1571, fascicolo dell'anno 1571, f. 21r: «Li 8 di genaro 1571 / Pagato al horganista [segno di delta, cioè scudi, o «A»] i qual dasse de / dar a fra[n]cesco capa vale ff ____ 1058». Tale Francesco Capa deve però essere un ufficiale del capitolo, poiché poco più sotto, nel medesimo foglio si legge: «Pagato a mestro seco[n]do / organista D'ordine dil / R.do Capitolo [segno di delta, cioè scudi, o di 4] i vale ff ____ 1058».

²⁰ ADAT, Libri dell'economo, fascicolo 1569-1570-1571, fascicolo dell'anno 1569, f. 15r: «Die 8: A di zenaro dato a mestro paulo p[er] parte del pagamento di acomodar lorgano de comisione dil R.mo monsignor scuti quatro de oro de italia siue ____ ff 436 2 qrt.» e ancora a f. 15v: «A li 20 di marzo p[er] parte di mo[n]signor R.mo ho dato p[er] co[n]ciar lo organo p[er] il resto di suo salario scuti quatro sive ff 4 392 [o 382?].»

²¹ La realizzazione del registro è menzionata già dalla BROCCO, *Nuovi documenti sulla musica ad Acqui* cit., la quale però non trascrive puntualmente il documento di ADAT, Libri dell'economo, fascicolo 1569-1570-1571, fascicolo dell'anno 1570, f. 17v: «il p.º febraro 1570 / Di ordine dil R.do Capitolo ho paga / to amestro paulo p[er] haver fatto il / tremolante nel organo et co[n]ciato dove / era guasto scuti dui sive [segno di delta] 2». Per la prima volta il registro del «tremolo» appare documentato in un organo di Giovanni Cipri da Finale Emilia del 1539, cfr. PIER PAOLO DONATI, *L'attività dei maestri 'fiamminghi' in Italia tra Cinquecento e Seicento*, in *Arte organaria italiana e germanica tra Rinascimento e barocco*, atti del Convegno internazionale Trento-Smarano, 3-5 settembre 2004, a cura di Massimiliano Guido, Trento, Giunta della Provincia autonoma di Trento 2007, pp. 159-170: 161.

²² CAVALLO, *Le infrastrutture della musica* cit., p. 128.

²³ Su questo organo (in particolare sulla cassa) si veda NICOLA DE LISO, *Il Rinascimento e il manierismo in Italia con le antiche tipologie delle casse d'organi e l'organo di Santa Croce di Bosco Marengo*, «Organi Liguri», III (2006), [stampa 2007], pp. 1-22.

l'attività musicale nella cattedrale di Acqui conobbe una decisa intensificazione²⁴. Per ottenere un'idea a tutto tondo della personalità di Pietro Fauno, si tenga presente la sua importanza di mediatore tra i numerosi soggetti politici attivi in quell'area all'epoca, compresi i Gonzaga, duchi di Mantova, sotto il cui dominio formalmente Acqui si trovava²⁵.

A questo proposito tornerà utile ricordare come molti vescovi furono i diretti dedicatari di molte raccolte di musica a stampa in epoca controriformistica²⁶. Ciò vale anche per il Piemonte, a partire da un volume di musica profana, *Li madrigali a 4 voci. Libro I* di Paolo Ragazzo, pubblicati a Venezia nel 1564 e dedicati a Gerolamo Vida, vescovo di Alba, per passare poi ai principali rappresentanti della musica sacra sul territorio, quali Giacomo Antonio Piccioli, *director musicae* nella cattedrale di Vercelli, che dedica le *Missa, Cantica B. M. Virginis ac Sacrae Cantiones* a 8 voci (1587) a Costanzo Sarnano, vescovo di quella città; Gabriele Pingirolo, maestro di cappella ad Alessandria, che dedica i *Vespertina concentus* a 4 voci (1589) a Ottavio Saraceno, vescovo di Alessandria; Valerio Bona che durante il suo periodo vercellese dedica *Missa, et Sacrae Cantiones* a 8 voci (1591) a Marco Antonio Visia, vescovo di Vercelli; Michele Varotto, maestro di cappella in duomo a Novara, dedica il suo *Libro di messe* a 8 e 12 voci (1595) a Carlo Bascapé vescovo di Novara; lo stesso Bona, durante un breve soggiorno a Mondovì, dedica un *Liber primus motectorum* (1601) a Giovanni Castruccio, vescovo di quella città. Per completare il quadro possono essere ancora ricordate le *Lode, e canzoni spirituali* pubblicate a Torino nel 1579, dietro alle quali va vista la regia di Francesco Borgia, figura di gesuita dedito alla musica: si tratta di una raccolta nata in conseguenza dell'impiego delle lodi nella diffusione della dottrina cristiana, indirizzato – questo – riconducibile al vescovo di Torino, Girolamo Della Rovere, il quale è dedicatario – come vedremo più avanti – di uno dei brani della raccolta di Trossarello²⁷.

²⁴ Da ricondurre a tale sfera anche l'ulteriore iniziativa dello stesso Fauno, ricordata da Biorci, *Antichità, e prerogative d'Acqui* cit., vol. 2, p. 230.

²⁵ POMPEO RAVERA, *I vescovi della chiesa di Acqui dalle origini al XX secolo. Con cenni storici sulla comunità cristiana ed il territorio diocesano*, Acqui Terme, Editrice Impressioni grafiche, 1997, pp. 267-273 e BLYTHE ALICE RAVIOLA, *Il Monferrato gonzaghesco. Istituzioni ed élites di un micro-stato (1536-1708)*, Firenze, Olschki, 2003 [Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico. Studi e testi, 20], pp. 352-354.

²⁶ Tale discorso è stato introdotto da JANE BERNSTEIN, *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2001, in particolare ai capitoli 2 e 4, analizzando gli aspetti di produzione materiale e della distribuzione e avanzando considerazioni sui soggetti finanziatori.

²⁷ Intorno alla fioritura di dediche rivolte dai maestri di cappella di una cattedrale al vescovo in carica si veda STEFANO BALDI, *Musica nel tempo a Vercelli e a Casale. Aggiornamenti bibliografici*, «Studi Piemontesi», XXXVII, 1, giugno 2008, pp. 199-215. Sulle *Lode, e Canzoni Spirituali* pubblicate a Torino nel 1579 si veda lo studio articolato di DANIELE TORELLI, *Cinquecentine*

Proprio in corrispondenza con l'attuazione della Controriforma, i principali esponenti delle compagini musicali delle cattedrali piemontesi – compreso Trossarello – si dedicarono alla composizione di uno o più volumi di musica sacra, dedicandoli al loro rispettivo vescovo, operazione dal chiaro portato simbolico. Anche in assenza di prove documentarie dirette, potremmo dire che i vescovi sono i principali indiziati di essere stati gli *sponsor* di operazioni simili, tesi a dotare le proprie chiese di un repertorio da un lato funzionale ad una esecuzione concreta e forte di uno slancio cattolico, d'altro canto dal rilevante valore emblematico, al passo con una più generale tendenza della cultura musicale religiosa norditaliana di quegli anni.

In questo senso la raccolta di Trossarello si distingue per un'ulteriore cifra: vi si può ravvedere una massiccia presenza del clero piemontese di altre diocesi, da vescovi a personaggi di spicco di istituzioni religiose.

Si scorra il sommario dei diciotto brani (v. Appendice 1, in cui si propone una numerazione discordante dal Nuovo Vogel, per i motivi in essa spiegati): i brani sono in maggioranza su testo italiano, intitolati «madrigali», ma il cui contenuto non può dirsi rientrante nella tradizione principale madrigalesca ovvero letteraria o eroticheggiante cinquecentesca, quanto piuttosto nel filone di ispirazione religiosa, moraleggiante o classicheggiante, della poesia in volgare di quel secolo. L'universo del madrigale offre a prestito all'anonimo autore dei testi della raccolta di Trossarello (sempre che non si tratti dello stesso canonico acquese) immagini pastorali in cui collocare i personaggi celebrati, o con cui identificarli. Dalle consuetudini del mondo musicale del madrigale è poi tratta la strutturazione di molti brani in *prima* e *secunda pars*. Altri brani sembrano infine guardare altre tradizioni: almeno tre brani a quella del mottetto su testo latino, mentre il brano *Chaos*, su cui ci soffermeremo brevemente tra poco, alle tendenze letterarie extravaganti del secolo.

Confrontando attentamente i testi musicati da Trossarello con le raccolte cinquecentesche e i repertori di poesia si può concludere che egli si serve di due soli testi musicati da altri: il n. 11 *Pria che el ciel fosse, il mar la terra e il foco*, un'ottava della traduzione in versi delle *Metamorfosi* di Ovidio pubblicata da Giovanni Andrea dell'Anguillara nel 1563²⁸, rubricato come *Chaos* e poc'anzi citato, musicato poi anche da Giovanni Matteo Asola²⁹, su cui torneremo dopo, e il n. 13 *La nobil quer-*

musicali e repertori laudistici a Torino: le «Lodi devote» di G. B. Ratteri, «Bibliofilia Subalpina», quaderno 2002, a cura di Francesco Malaguzzi, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2002, pp. 19-76.

²⁸ L'ottava è tratta da *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima Di nuovo dal proprio autore rivedute, e corrette con le annotationi di M. Giosepe Horollogi*, In Venetia, appresso Francesco de Franceschi, 1563, Libro I, ottava n. 3.

²⁹ Al numero 9 della raccolta *Madrigali a due voci accomodati da cantar in fuga diversamente sopra una parte sola* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1587).

cia, che col crine adombra, tratta dalle *Rime* di Bernardo Tasso, pubblicata al n. 12 del libro V dell'edizione veneziana del 1560.

Tornando alle dedicatorie dei singoli brani del libro di Trossarello, sono evocati almeno dieci prelati piemontesi, oltre ad altri notabili corregionali dell'epoca. Ne sono prova numerosi passaggi dei testi, che vengono trascritti in Appendice 2. Il vescovo di Acqui, oltre che dedicatario dell'intero volume, è citato nel primo brano (nel gioco di parole che richiama il nome della città di Acqui «Se mai limpide fur soavi o chiare / Le *acque*» e nell'ultimo verso «Vivo fia il Costaciar, vivo in eterno») e nel secondo brano (dove le «ninfe» e i «fauni» sono un chiaro riferimento al cognome del vescovo, ritenuto il responsabile di un risollevarlo qualitativo dell'«acque», cioè della città di Acqui). Sono poi menzionati quattro vescovi piemontesi al tempo in carica: Gerolamo Della Rovere a Torino, Lorenzo Marino (o De Marini) ad Alba, Vincenzo Lauro a Mondovì (il «Monte Regal» del testo, mentre il vescovo è apostrofato come «Saggio Signor», allocuzione iniziale piuttosto diffusa nel madrigale del Cinquecento), Gerolamo Ferragatta ad Aosta. Inoltre è da mettere in relazione con l'ambiente piemontese il riferimento a Bobba, cioè Marcantonio Bobba, appartenente ad una nobile famiglia di Casale Monferrato, anch'egli attivo al concilio di Trento, proclamato cardinale nel 1565 e quindi al tempo a Roma («et hora / Segui il sommo Pastor, che il Tebro honora»): Trossarello si augura che Bobba venga eletto al soglio pontificio. Sicuramente di famiglia piemontese è il «*Paulo Vivaldo*» cui Trossarello offre *Signor, poi ch'a voi sol Apollo è amico*: la persona non è bene identificabile ma il cognome è di famiglia saluzzese o monregalese. Anche di Ferrante Tizzone, abate dell'abbazia benedettina di San Genuario, nel territorio di Crescentino, oggi in provincia di Vercelli, non sono meglio precisabili gli estremi biografici, ma egli apparteneva sicuramente alla nobile ed antica famiglia vercellese.

Notiamo ancora due personalità riconducibili allo stato in cui all'epoca si trovava Costacciaro, la città di cui era originario Pietro Fauno, oggi nella provincia di Perugia e al tempo rientrante nei possedimenti del Ducato di Urbino: sono così spiegati i riferimenti a Guidobaldo II della Rovere, al tempo duca di Urbino, e a Felice Tiranni, primo arcivescovo di quella stessa città. In questo caso Trossarello si serve del testo del medesimo sonetto che Bernardo Tasso aveva rivolto pochi anni addietro ai signori di Urbino.

Meritano infine un cenno più diffuso due dedicatari, seppure di rango inferiore: si tratta del «*Michele Antonio arcidiacono*» e del «*Ludovico Birago*». Negli anni '60 del secolo Ludovico Birago, ricoprì la carica di Luogotenente di Sua Maestà Cristianissima, vale a dire il re di Francia, il quale aveva in quegli anni sovranità sul marchesato di Saluzzo. Michele Antonio Vacca, arcidiacono del capitolo della cattedrale di Saluzzo, compare come eletto del clero nella causa che il capitolo di Sa-

luzzo ebbe con la comunità di Manta di Saluzzo, ma soprattutto come eletto del clero e come rappresentante della chiesa saluzzese manifestò alla corona di Francia – di cui Ludovico Birago era, come si ricorderà, luogotenente – che i soggetti e gli enti ecclesiastici avrebbero dovuto essere ritenuti debitori a seguito dei fatti militari verificatisi in quegli anni difficili³⁰.

Si ricordi che negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione del volume di Trossarello, in Piemonte si manifestavano comunità sempre più numerose di professione riformata e che esse venivano avversate dal potere politico d'oltralpe, dai suoi rappresentanti al di qua delle Alpi, nonché dal Duca di Savoia. Scrive Paolo Sarpi nella *Istoria del Concilio Tridentino*, narrando nel libro ottavo (1563) quanto osservato dal Cardinale di Ferrara, cioè Ippolito d'Este, durante la sua visita nelle terre subalpine: «in diversi luoghi del marchesato di Saluzzo erano stati scacciati tutti li preti, e che in Cheri et in Cuni [Chieri e Cuneo], luoghi del duca di Savoia, et in molte altre terre vicine a quelle vi erano molti delle medesime opinioni degl'ugonotti, e nella stessa corte del duca molti le professavano et ogni giorno se ne scoprivano più»³¹. Intorno al 1568, Ludovico Birago aveva emanato ordinanze contro gli eretici e in particolare gli ugonotti residenti in Saluzzo, ma – stando alle ricerche di Delfino Muletti e di Carlo Fedele Savio – quando la notte di San Bartolomeo del 1572 giunse da parte delle autorità francesi l'ordine di massacrare gli ugonotti delle parti di Cuneo, Birago stesso si sarebbe incontrato con Michele Antonio Vacca e altri esponenti locali: dopo essersi consultati, entrambi avrebbero concluso che non era opportuno usare tanta violenza nei confronti dei riformati subalpini, giudicandoli non così estesi nel tessuto sociale e quindi non così pericolosi, e risparmiando quindi una possibile strage³².

All'auspicio di una concordia dell'intera cristianità sembra accennare Trossarello in più passi dei brani da lui musicati (si veda l'augurio per il pontificato di Marcantonio Bobba al n. 3, «Per te un ovile solo un Pastor fora, / Là dove nasce il sol, là dove arriva», oppure il tono profetico della chiusa del n. 14, *Risplenda pur fra li celesti lumi*, dedicato a Felice Tiranni vescovo di Urbino, «Su le quercie vedrem sudar lo schietto / Miele, un sol pastor farsi un sol ovile»).

³⁰ CARLO FEDELE SAVIO, *Saluzzo e i suoi vescovi (1475-1601)*, Saluzzo, Tipografia Lobetti-Bodoni, 1911, pp. 260-262. Vacca è inoltre nominato come procuratore del cardinal Strozzi abate commendatario dell'Abbazia di Staffarda (oggi in provincia di Cuneo): egli è quindi «eletto dal clero» di Saluzzo e almeno in un caso uomo di fiducia dell'abate di Staffarda; inoltre, in qualità di arcidiacono era anche canonico del capitolo della cattedrale di Saluzzo.

³¹ SARPI, *Istoria del concilio tridentino* cit., vol. 2, pp. 1101-1102.

³² DELFINO MULETTI, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo raccolte dall'avvocato Delfino Muletti saluzzese e pubblicate con addizioni e note da Carlo Muletti*, 6 voll., Saluzzo, per Domenico Lobetti-Bodoni, 1829-1833, vol. 6, 1833, p. 387 e SAVIO, *Saluzzo e i suoi vescovi* cit., pp. 272-273.

Come già accennato sopra, piemontese era il papa di quegli anni, cioè Pio V, al secolo Antonio (in religione Michele) Ghislieri, nato a Bosco Marengo, oggi in provincia di Alessandria, nel 1504, eletto papa nel 1566 e morto nel 1572. Alla figura di papa Ghislieri vanno ricondotti alcuni fatti di natura storico-musicale, importanti tanto per la regione piemontese quanto per la più vasta comunità cristiana. Alla sua elezione Pio V promosse la costruzione del Convento domenicano di Santa Croce e Tutti i Santi, nella sua città di origine: nel convento, diversi anni più tardi (nel 1589) avrebbe collocato un organo notevole il celebre organaro Paolo Molinino, che come si ricorderà già aveva realizzato l'organo della Cattedrale di Acqui. Per il medesimo convento venne realizzato un *set* di corali liturgici miniati (antifonali e gradual), oggi custoditi presso il Museo Civico di Alessandria, la redazione dei quali iniziò fin dal 1567 in area romana, mentre sul versante dell'interesse per i libri liturgici in uso durante i riti egli è passato alla storia per aver curato il Messale tridentino, determinando quindi di conseguenza alcuni relativi risvolti di carattere liturgico-musicale.

Piemontese, ma laico, fu uno dei dedicatari che meriterebbe un discorso a sé, vale a dire Orazio Faà, il cui nome originario era Giovanni Matteo. Faà fu una singolare figura³³: rappresentante di spicco di una delle famiglie più eminenti nella Casale Monferrato del secondo Cinquecento, politicamente assoggettata ai Gonzaga duchi di Mantova, egli si distinse all'interno di quell'aristocrazia per tenere nella sua «*honorata casa*» diverse accademie letterarie e musicali, a cui «*concorrono molto virtuosi à ricrearsi l'animo dell'armonia delle sue pellegrine composizioni*» (come dice la prefazione di uno dei suoi volumi di musiche). Nel 1567 Faà rimase coinvolto nei moti che sfociarono nel tentato assassinio di Guglielmo Gonzaga nel duomo di Casale, ma nel 1569 e nel 1571 dedicò due volumi di madrigali alla famiglia ducale di Mantova; nel 1573 pubblica il suo primo volume di musiche religiose, i *Salmi di David*, ripubblicati nel 1587, in cui parte delle composizioni è intesa come repertorio da eseguirsi da parte del complesso musicale operante nella cattedrale di Casale. L'allocuzione di Trossarello – un religioso che si interessa della musica del proprio duomo, rivolta ad un laico coinvolto nel rilancio delle sorti della musica in una diocesi vicina (tra l'altro anche Acqui negli stessi anni si trovava sotto il dominio di Mantova) – ha un significato ben preciso: nel testo musicato dal canonico acquese nel 1570 intuimo che Trossarello avrebbe programmato una visita a Faà – il segno tangibile di un rapporto di comunanza di intenti nel rinnovamento della musica sacra in Piemonte – concludendo con l'esortazione a continuare a comporre, rivolta al nobile casalese.

Tutti i madrigali del volume sono a sei voci e non vi sono sezioni all'interno di

³³ Cfr. STEFANO BALDI, *Giovanni Matteo (detto Orazio) Faà, signore di Bruno e compositore*, «Quaderni dell'Èrcà», IX (dicembre 2002), 18, pp. 3-23.

essi in cui il numero delle voci diminuisca. Un tale impianto dimostra che la personalità compositiva di Trossarello, benché essa non paia a noi oggi tra quelle degne di menzione di quel secolo, possedeva un controllo notevole sull'armonia e sul contrappunto. Proprio all'insegna del contrappunto dotto si apre il volume con *Se mai limpide fur*, in cui il motto *Altian* [sic, per *Alziam* ?] *la vite in ciel sopra le stelle* è incastonato nel brano, affidato alle parti di *canto* e di *sesta* che lo cantano in canone alla quinta (e allo stesso modo anche *L'alta fronde che in ciel altera splende* vede quelle stesse due voci cantare un motto a mo' di *cantus firmus*). Altre volte gli obblighi contrappuntistici prendono la forma di incipit fugati, talora anche vivaci, come in *Scielse nel ciel*. In altri passaggi Trossarello sembra partecipare alle tendenze tipiche del madrigale cinquecentesco, vale a dire la traduzione in termini musicali del significato sotteso a certi passaggi del testo poetico, come si vede ad esempio nella seconda parte di *Sacro spirito*, in cui le invocazioni dedicate al cardinale Bobba si traducono con salti di ottava sulle parole «gridar» e con ascese alle note più alte del registro acuto alle parole «fin'alle stelle». Alcune soluzioni non appartenenti al repertorio canonico della polifonia vocale del secolo si segnalano in occasione di abbrivi da canzone strumentale come quello che contraddistingue *Saggio signor*, oppure l'omofonia acclamante che introduce il brano dedicato a Ludovico Birago, *Quell'heroico valor*, così come i giochi puramente musicali in *Se molti giorni ben finiscon*, dedicato ad Orazio Faà, il compositore consentaneo a Trossarello, con frammenti di scale ascendenti e discendenti estese per tutta un'ottava nel basso durante la seconda parte. A sé merita infine una nota l'atmosfera meditativa, in un ambito tonale che si può ormai dire in sol minore, del *Domine Iesu* che conclude la raccolta, da cantarsi – come dice la rubrica – durante l'Elevazione.

Il brano *Chaos*, che trascriviamo al termine del presente saggio per rendere conto delle caratteristiche stilistico-musicali di Trossarello, inizia in stile imitativo osservato, come secondo la tradizione del mottetto sacro.

I termini poetici che già furono usati da Ovidio nelle *Metamorfosi* nella sua descrizione del caos, vengono qui piegati alla tecnica della ottava con le parole chiave ripetute, di derivazione petrarchesca, con un risultato complessivo di mimesi con la miscela degli elementi che la tradizione filosofica attribuisce al caos originario. Tuttavia l'esito non va più in là dell'effetto e non sfocia in un naturalismo tipico di certa tradizione del pensiero cinquecentesco. Si aggiunga inoltre che *Caos* era il nome adottato da Carlo Borromeo nelle sedute della Accademia delle Notti Vaticane, l'accademia letteraria volta all'elevazione della società e degli ambienti culturali romani, fondata dal Borromeo stesso nel 1560, realtà ben presente a tutti gli uomini di chiesa dell'epoca: si concluderà che Trossarello concede spazio alla concezione naturalistica, ma inquadrandola fermamente nella cornice del movimento di ispirazione controriformista.

Dal testo, che riportiamo qui sotto, Trossarello coglie spunto per realizzare un giro di minime – quasi una traduzione in termini madrigalistici – tutte le volte che incorre nella parola «foco». Ma è l'unica occasione, poiché l'intero brano si svolge in una successione solenne, solo velata da qualche parca pennellata di alterazione cromatica e da passaggi di durezza armoniche, seppur moderate, in corrispondenza di «Difforme il foco il ciel la terra e il mare».

Pria che il ciel fosse, il mar la terra e il foco,
 Era il foco, la terra il ciel e il mare.
 Ma il mar rendeva il ciel, la terra e il foco,
 Difforme il foco il ciel, la terra e il mare.
 Che ivi era e mare e terra e ciel e foco,
 Dov'era foco e cielo e terra e mare.
 La terra e il foco e il mar era nel cielo,
 Nel mar, nel foco e nella terra il cielo.

Rimane quindi da scendere in profondità, all'interno del *Primo libro di madriali* di Trossarello, così come nelle raccolte degli altri monferrini Cellavenia e Faà, dei vercellesi, dei poco più noti torinesi, recuperando agli studi musicologici un'ottica attenta al documento storico e alla testimonianza specificamente musicale: una prospettiva metodologica che, forse per via del timore infondato di ricadute in posizioni campanilistiche, stenta ad essere praticata dai soggetti maggiormente deputati ad occuparsi di tali temi, in particolare l'accademia, ma che ci auguriamo non tardi a presentare i suoi frutti³⁴.

³⁴ Ringraziando don Angelo Siri e tutto il personale dell'Archivio Diocesano di Acqui Terme, la Universitätsbibliothek di Uppsala, Paolo Cavallo, Daniele Torelli e Marco Giuliani, concludo citando due fatti emblematici, verificatisi pochi giorni prima che questo intervento venisse presentato al convegno milanese: da un lato l'assenza di borse di studio per la storia della musica all'interno di un vasto finanziamento ai neolaureati dell'Università di Torino da parte di una nota fondazione bancaria della medesima città; d'altro lato presso le aule dello stesso Ateneo veniva programmata una lezione di Anna Ciriani, alias «MadameWeb», altrimenti nota come 'sexy prof'. Lungi da noi giudizi di merito, ma resti la semplice constatazione che la disciplina storico-musicale ha oggi convivenza difficile con i cosiddetti nuovi saperi. Al Piemonte, all'Italia non solo musicale, che cosa può ancora testimoniare la rete di relazioni intessuta da Trossarello? Varrà il riportare in luce la creatività, l'operato di questi maestri? Crediamo di sì – per usare le parole musicate da Trossarello e dedicate al Duca di Urbino da Bernardo Tasso – se «*l'Italia ai primi onori aspira*». Ma quale duca oggi? Quale, per usare ancora le parole di Trossarello, quale «*patron colendissimo*»?

Appendice 1

CANTO. A. 6. / PRIMO LIBRO DE MADRIALI / A SEI VOCI, DI PRETE PIETRO TROSSA- / RELLO DI BENE, CANONICO D'ACQVE / [stemma] / IN MILANO. / Appresso Paolo Gottardo Pontio. *M D LXX*



[Frontespizio della parte di *Alto*, Uppsala, Universitetsbibliothek, U. Mus. 467.]

Prefazione [*verso* del frontespizio di ciascuna parte]

AL MOLTO ILLVSTRE ET REVER. MONSIG. / Patron mio Collendiss. Monsig. il Vescovo d'Acque. / Non per altro solevano anticamente, Monsig. Reuerendiss. gli Egitij offerir parte de i loro ricolti al Sole, eccetto perche da lui riputavano riceuere i frutti campestri. Hora io si come in effetto conosco che senza il viuo lime della benignità di V. S. Reuerendiss. questo rozzo, sterile, & incolto campo del debole mio ingegno non haueria potuto produrre frutto di sorte veruna, cosi hauerei pensato di mancar troppo del debito mio, se con l'humiltà che si conuiene, non le hauessi offerto & dedicato quel tanto, che per mezo di lei m'è stato concesso di poter ultimamente raccorre nel sodetto mio picciolo campo; degnasi per ciò V. S. Reuerendiss. accettar di nuon'animo la presente mia opereta di Madrigali à 6. voci; laquale come che non habbi punto di splendore, per comparirle innanzi, merita forse di non essere rigittata à fatto, ma abbracciata più tosto per testimonio del infinito obbligo mio verso la S. V. Reuerendiss. à cui poi che è piaciuto farmi gratia di riceuermi frà la sua onorata & virtuosa famiglia, giudico di souerchio aggiungere in questo cosa alcuna d'auantaggio: Fò fine adunque, & baciandole humilissimamente la mano, prego di continuo il Signore Iddio, che alle degnissime, & singolarissime virtù de l'animo suo aggiunga ancò il colmo d'ogni vero contento. D'Acqui alli 20. d'Agosto, 1570. / D. V. S. molto Illu. & Reuerend. /

Humiliss & obligatiss. Servitore. / Prete Pietro Trossarello.

[N.º]	Incipit testuale	Note / Dedicà	Carte [della parte di <i>canto</i>]
1	[parti di <i>canto</i> e <i>sesta</i> :] Altian [sic, per <i>Alziam</i> ?] la vite in ciel sopra le stelle (<i>canon in diapente</i>) / [parti di <i>alto</i> , <i>tenore</i> , <i>quinta</i> , <i>basso</i> :] Se mai limpide fur soavi o chiare	[Il Nuovo Vogel elenca come primo brano della raccolta <i>L'alta fronde ch'in ciel altera</i> , ma tale verso è l'incipit testuale delle parti di alto, di tenore, di quinta e di basso, del brano [5] che principia a p. 8 e che nelle parti di canto e di sesta ha incipit testuale <i>Viss'e rivrà</i>].	3
2	Per voi sacro Pastor fia un giorno l'acqua	All'Illu. & Reuerendiss. Monsig. D'Acque Pietro Fauno (Costacciaro, 15?? - Vigevano, 1592), vescovo di Acqui Terme dal 1558 al 1585	[4]
	Ove il bon successor di Pietro ha cura cura		[4]

3	Sacro spirto, che già per questa riva [nella sola parte sesta, come <i>cantus firmus</i> :] Eretto in Vatican sia presto el Bove	All'Illustriss. & Reuerendiss. Cardinale Bobba Marcantonio Bobba (Casale Monferrato, 1500 circa – Roma, 1575), nominato cardinale nel 1565	5
	All'hor vedrassi il cielo [nella sola parte <i>sesta</i> , come <i>cantus firmus</i> :] Eretto in Vatican sia presto el Bove	(«Bobba gridar fin'alle stelle»)	6
4	Laeta dies nobis rubro	All'Illustriss. & Reuerendiss. Cardinale Criuello Alessandro Crivelli (Milano, 1515 – Roma, 1574), nominato cardinale nel 1565.	7
5	[parti di <i>canto</i> e <i>sesta</i> :] Visse e vivrà sotto i bei rami il mondo / [parti di <i>alto</i> , di <i>tenore</i> , di <i>quinta</i> e di <i>basso</i> :] L'alta fronde che in ciel altera splende	Al Molto Illustre & Reuerendiss. Monsig. Hie. De la Rore Ar. di Torino Gerolamo Della Rovere (Torino, 1528 – <i>ivi</i> , 1592), arcivescovo di Torino dal 1564 alla morte.	8
6	Saggio signor, che el Pastoral impero	All'Ill. & Reuerendiss. Monsig. Vincenzo Laureo Vescovo del Mondeui Vincenzo Lauro (Tropea, 15?? - Pinerolo, 1592), vescovo di Mondovì dal 1566 al 1588.	9
	Hor tu sotto il gran lauro		10
7	Damon, quella bontà che in te si serra	All'Illustre & Reuerendiss. Monsig. Hie. Ferragata Vescouo d'Austa Gerolamo Ferragatta (? , 15?? - Aosta, 1572), vescovo di Aosta dal 1568 alla morte	11
	Onde ecco il Tirsi tuo bifolco umile.		12
8	Suscipe pastorem ter faelix Alba Marinum Alba Leonardum	Al molto Ill. & Reuerendiss. l'Arciuescouo de Marini, Vescovo d'Alba Leonardo Marini o De Marino (Alba, 15?? - ?), vescovo di Alba dal 1566 al 1572.	13
9	Quell'heroico valor, che in te	All'Ill. & Eccell. S. il S. Lodouico	14

	comparte	Birago Gen. di qua dà Monti per soa M. Cristianiss. (<i>«prima parte»</i>) Ludovico Birago (Milano, [1509] – Saluzzo, 1572), dal 1559 governatore, dal 1568 governatore e luogotenente del Re di Francia in Saluzzo.	
	Che se Palla in te sol, se in te sol Marte	(<i>«Secunda parte»</i>)	14
	Ben si sforzan le muse a tutte le hore	(<i>«Terza parte»</i>)	15
10	Quando la bella Dafne vide Febo	All'Ill. & Reuerendiss. Monsig. Del Mondeui	16
11	Pria che el ciel fosse	(<i>«Chaos»</i>)	17
12	Se molti giorni ben finiscon	Al molto Mag. S. Horatio Faà Giovanni Matteo – detto Orazio – Faà (Alessandria ?, 152? - Casale Monferrato, tra il 1595 e il 1598), uomo politico e compositore.	18
	Natura nel mortal corporeo velo	(<i>«Seconda Parte»</i>)	19
13	La nobil Quercia che col crin ad ombra	All'Illustriss. & Eccellentiss. S. il S. Duca de Urbino Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino (Urbino 1514 – Pesaro, 1574)	20
	Quindi l'Italia a primi honori aspira	(<i>«Seconda Parte»</i>)	21
14	Risplenda pur fra li celesti lumi	A Monsig. Illustriss. Cardinal d'Urbino Felice Tiranni (15?? - 1578), vescovo di Urbino dal 1551 alla morte.	22
15	Tecta olim auspiciis vaccae	All'Illustre S. Michel Ant. Archid. di Saluzzo Michele Antonio Vacca, arcidiacono [del capitolo dei canonici della cattedrale di Santa Maria di Saluzzo]	23
16	Signor poi che a voi sol Apollo amico	Al Molto Mag. S. Paulo Vualdo	24
17	Scielse nel cielo le più stelle amiche	Al molto r. Monsig. il S. Ferrante Tizon, Abbate, & Comendatario di S.	25

		Gianuario Ferrante Tizzone, abate dell'Abbazia benedettina di San Genuario, nel territorio di Crescentino (oggi in provincia di Vercelli)	
18	Domine Iesu, qui carnem nostram	In eleuatione sacratissimi corporis & sanguinis domini nostri Iesu Christi	26

Appendice 2

Testi poetici

Le cifre arabe si riferiscono ai brani così come numerati nell'Appendice 1. La trascrizione ha modernizzato principalmente le grafie di sostantivi e avverbi (mantenendo la *h* iniziale) e l'uso degli apostrofi. Viene mantenuto *el* in luogo di *il* laddove questo compaia nel testo originario. Laddove il brano possieda anche una *secunda pars* (o una *tertia pars*), queste ultime sono separate dalla *prima pars* da un capoverso.

1.
[parte di *canto* e parte *sesta* (*canon in diapente*):] Altian [sic, per *Alziam* ?] la vite in ciel sopra le stelle
- [parte di alto, tenore, quinta, basso:]
Se mai limpide fur soavi o chiare
Le acque là dove Apollo esser solea
Mentre in forma mortal qua giù potea
Mostrar le sue virtù celesti e rare,
Hor ben queste acque fian salubri e care
Poi c'hanno un novo Apollo, anzi l'Idea,
Del ben sommo del ciel, sì che la rea
Fortuna mai potrà renderle amare.
Quello d'Ameto già guidò gli armenti,
Questi di Cristo, in più candido gregge
Conserva e nutre al suo fattore eterno
Così disse un pastor con grati accenti,
Et poi scolpì in un pino e ancor si legge,
Vivo fia il Costaciar, vivo in eterno.

2.

Per voi sacro Pastor fia un giorno l'acqua, [nella parte di tenore: «un giorno l'acque»]
In argentata e pura
Et la fiera procella
Tosto potrà cessar che hor quasi affatto
Rotta ha la navicella

Ove il bon successor di Pietro ha cura
Fortunata e sicura,
All'hor l'età, che in atto,
Vedrarsi rischiarir sì che le belle
Ninfe cantar potran coi fauni a paro,
Ogni gloria e honor di Costacciaro.

3.

Sacro spirto, che già per questa riva
Splendevi a par del gran pianeta, et hora
Segui il sommo Pastor, che il Tebro honora,
E pasci il bianco gregge all'aura estiva,
Per la grazia, che in te dal ciel deriva,
Sarai primo in guidar gli armenti e all'ora,
Per te un ovile solo un Pastor fora,
Là dove nasce il sol, là dove arriva.

[nella sola parte sesta:] Eretto in Vatican sia presto el Bove

All'hor vedrassi il cielo e in queste e in quelle
Parti rider, e il mare e i campi aprici
E dal ferro l'età tornar nell'oro.
Sì disse il Re de fiumi, e poscia il coro
Delle Ninfe, con atti honesti e amici
Bobbà, Bobbà gridar fino alle stelle.

[nella sola parte sesta:] Eretto in Vatican sia presto el Bove

4.

Laeta dies nobis rubro venerande galero

adsit Alexander cum bene dignus ades
 te sumus honos te maxima rerum Relligio,
 eloquium summa per astra ferunt.
 Hactenus applausu vocis cantavimus ipsi,
 Non potuit laudes intonuisse chorus.

5.

[parti di canto e sesta:]

Visse e vivrà sotto i bei rami il mondo

[parti di alto, di tenore, di quinta e di basso:]

L'alta fronde che in ciel altera splende,
 Sacra di Giove alla divina fronte,
 L'auree ghiandi, che ogn'hor coi rami estende,
 Poi che doe [sic] volte con virtù stupende,
 Di altezza ha superato, ogni gran monte,
 Le porte han chiuse, al buon divo bifronte,
 Con le chiavi che hor pure a Pietro rende,
 Hor dall'Illustre sua vera radice,
 Rinfresca suo vigor con sì alma pianta
 A cui ogni eccelso fin fama predice
 Questo il superbo error sol doma e spianta,
 Qual di vera virtù sola fenice,
 Di stirpe nome e di vita sì santa.

6.

Saggio signor, che el Pastoral impero
 Del bel Monte Regal, con chiare prove,
 De tue rare virtùdi il sommo Giove
 Benigno diede al tuo giudiz[io] intiero
 Fià il gregge tuo sen va superbo e altiero
 D'un sì degno pastor onde il pié muove,
 Con viva speme non più vista altrove,
 Di ricondursi a un più vago sentiero
 Lieto t'aspetta

Hor tu sotto il gran lauro

Fra i verdi paschi in graziosi accenti,
Difendilo da incarchi ingiusti e gravi
Che chiaro honor di te da l'Indo al Mauro,
Manda poggiando al ciel sue menti intenti.
D'esser sicuro, che alcun l'insidi o aggravi.

7.

Damon, quella bontà che in te si serra
Anzi si splende e si scuopre illustre e chiara
Ogn'hor, mentre da te via più s'impara
Spreggiar quant'è qua giù nocivi od erra
Ben ti fa tra i Pastor beato, e sfera
Da mondani pensier da pena amara,
Poi vuol, che come a Dio diletta e cara,
Alma ti trovi in ciel restando in terra.

Onde ecco il Tirsi tuo bifolco umile
Sopra al monte Real, per farti honore,
Ti consacra un Abete un Faggio un Pino
Che se il dono fia indegno abbietto e vile
Supplisce il bon voler, supplisce il core,
Che a te Damon divoto abbasso e inchino.

8.

Suscipe pastorem ter faelix Alba Marinum Alba Leonardum
suscipe laeta tuum hoc mare, doctrinae pleno de gurgite fontes fundet,
ut emergant dogmata, Christe, tua.
Hic leo divini flamma successus amoris,
Magniloqua, infauste conteret ora lupi
Pisticus hic nardus sancte spiramine vitae,
Iam sibi commissum ducet ad astra gregem,
Quippe leo terret; nardusque est melior,
ergo nec leo nec nardus, sed Leonardus erit.

9.

Quell'heroico valor, che in te comparte,

Signor, Natura, e il ciel, sì ornato e degno,
 Reso han già il nome tuo che humano ingegno
 Non sia che ardisca mai lodarti in parte.

Che se Palla in te sol, se in te sol Marte,
 Riposto han l'opera lor là gloria e il regno,
 Qual sì pregiato stil giongerà al segno,
 Ch'unqua spieghi di te l'industria o l'arte.

Ben si sforzan le muse a tutte l'hore,
 Riverirti col cor divoto e poi,
 Per quant'è in lor poter renderti honore,
 Tal che più volte in suon celeste e raro
 Dicon, sempre tra noi vivrà tra noi,
 Lodovico Birago illustre e chiaro.

10.

Quando la bella Dafne
 Vide Febo cangiarsi in verde lauro,
 Disse, da che con Dafne
 Rinchiude ogni mio ben superbo lauro
 O pur sei Dafne ancor, sarai de dotti
 Sarai de vincitor corona et hora
 Che qua ha mandato Iddio quel degno lauro,
 Per cui l'ira del ciel si placa ogn'hora,
 Non già più timor fora
 Di mal, ma sempre andran cantando i dotti
 Sovra il monte real cinto di lauro
 Viva viva il tra noi Vincente Lauro.

11.

[*Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima Di nuovo dal proprio autore rivedute, e corrette con le annotationi di M. Gioseppe Horologi, In Venetia, appresso Francesco de Franceschi, 1563, Libro I, ottava n. 3.*]

Pria che il ciel fosse, il mar la terra e il foco,
 Era il foco, la terra il ciel e il mare.

Ma il mar rendeva il ciel, la terra e il foco,
Difforme il foco il ciel, la terra e il mare.
Che ivi era e mare e terra e ciel e foco,
Dov'era foco e cielo e terra e mare.
La terra e il foco e il mar era nel cielo,
Nel mar, nel foco e nella terra il cielo.

12.

Se molti giorni ben finiscon che io
Signor promessi quindi visitarvi,
Fia colpa il mio destin che di mancarmi
Non vi ho per questo già posto in oblio
Che bramo di servirvi, e di honorarvi,
Ma temo di cantar, e di lodarvi,
Che poco al merto vostro el mio desio.

Natura nel mortal corporeo velo,
Raccolse in voi virtù, gra[zie] e sapere
Che avanza ogni mortal del secol nostro.
Dunque vostra armonia data dal cielo,
Non vogliate signor qui giù tacere,
Ma poggiate scrivendo al più bel chiostro.

13.

[Bernardo Tasso, *Rime* (Venezia 1560), libro V, 12]

La nobil Quercia che col crin adombra
Le belle piaggie adombra [sic, nel testo delle *Rime*: d' Umbria] e i colli altieri,
Di cui invitti Duci e Cavalieri
Ogn'hor si stanno spaziando a l' ombra,
Di nove chiome i suoi gran rami ingombra,
Con frutti e fior di gloria e d' honor veri,
Dei quai sparsi ne stan tutti i sentieri
Né d'empio indi destino aura gli sgombra.

Quindi l' Italia a' primi honori aspira,
Quindi attende il favore, onde la pregi

Chiunque sotto il sol raggioni [sic] o spira:
 O gentil pianta, il Ciel ti privilegi,
 Sì che senza temer suo orgoglio od ira
 Ti honori [sic, nel testo delle Rime: honorin] sempre Imperadori e Regi.

14.

Risplenda pur fra li celesti lumi
 Giulio, che già sotto il romano impero,
 Pose col suo valor chiaro e altero,
 Quanti mar son qua giù, quanti fiumi.
 Che ora i santi divini almi costumi,
 Che in voi splendon signor, così il sentiero
 Apron del ciel, che ogni perfetto e vero
 Splendor par che da voi s'accenda e allumi.

Anzi mentre dal ciel Giulio vi ammira
 Fa ch'ogni stella ancor con grato aspetto
 Spanda i raggi per voi, si mova e aggira
 Onde un giorno per voi dal Gange al Tile
 Su le quercie vedrem sudar lo schietto
 Miele, un sol pastor farsi un sol ovile.

15.

Tecta olim auspiciis vaccae beotia Cadmus
 dicitur aoniis constituisse locis,
 Nunc duce te graciles dant cantus, vacca, camene,
 quinquoque et Eridani culta decora tenent
 Ecquidem? Vix primum te Phebus viderat ingens,
 cum mihi fis, dixit, fis mihi, vacca, decus.

16.

Signor poi che a voi sol Apollo amico
 S'è dimostrato, e con lui Minerva insieme
 Ogni gloria del vostro sangue antico,
 Collocata sì trova in alta speme
 E col vostro saper, Paulo pudico,

Illustrar fatte de Vivaldi il seme
Hor taccio, poi che a dir le vostre lodi,
Saria stringer le stelle in pochi nodi.

17.

Scielse nel cielo le più stelle amiche,
Per farvi adorno il sommo creatore
E rimandovi in queste piagge apriche,
Amor fede e raggion, forza e valore,
E siano oscure anchor le opere antiche,
Al par del chiaro vostro Alto splendore
Tal che udirassi, con altiero grido,
Ferrante risonar per ogni lido.

18.

Domine Iesu, qui carnem
nostram, misericors assumpsisti,
et corpus tuum gloriosum,
iugiter pro salute nostra
Patri immolandum reliquisti,
Te suppliciter exoramus, ut corpora et animas nostras salvifices in aeternum.

Chaos
(Pria ch'el ciel fosse)

Pietro Trossarello
(trascrizione Stefano Baldi)

The musical score is written for six voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Sextus, and Bassus. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The lyrics are as follows:

- Cantus:** Pria ch'el ciel fos - - - se, il mar_____
- Altus:** Pria ch'el ciel fos - se, il mar la ter - r'el fo -
- Tenor:** (Silent)
- Quintus:** (Silent) Pria
- Sextus:** (Silent) Pria ch'el ciel fos -
- Bassus:** (Silent)

NOTE. Sono mantenute le chiavi originali di ciascuna parte.

Nella stampa della parte di Tenore, tra il mi e il do che nella trascrizione moderna si trovano rispettivamente alle bb. 34 e 35, si trova erroneamente un si.

Nella stampa della Sesta parte, vi è una successione di pause che in trascrizione moderna si trovano a partire da b. 78: alla quantità di pause originariamente presenti nella stampa vanno aggiunte pause per due brevi.

8

C — la ter - r'e'l fo - - - co,

A - - - - - co,

T Pria ch'el ciel fos - - - se, il mar la

5 ch'el ciel fos - - - se, il mar — la ter -

6 - - se, il mar la ter - r'e'l fo - - - -

B — — — — —
Pria ch'el ciel fos - - - se, il mar

15

C E - ra'l fo - co, la ter - r'il ciel e'l

A E - ra'l fo - co, la ter - r'il cie - - - -

T ter - r'e'l fo - - - co, E - ra'l fo - - - co, la

5 - r'e'l fo - - - co, E - ra'l fo - - - co, la

6 co,

B — — — — —
la ter - r'e'l fo - co, — — — —

22 26

C ma - re, Ma'l

A - - - - - lo e'l ma - - - - - re,

T ter - r'il cie - - lo e'l ma - - - - re, e'l ma - re, _____

5 ter - r'il cie - - - - - lo e'l ma - re

6 E - ra'l fo - co, la ter - r'il cie - lo e'l

B E -

29

C mar_____ ren - de - v'il ciel, la ter - r'e'l fo -

A Ma'l mar_____ ren - de - v'il ciel, la ter -

T _____ Ma'l mar re[n] - de - v'il ciel, la _____

5 _____ Ma'l mar re[n] -

6 ma - - - - - re, Ma'l mar ren - de - v'il ciel,

B - - ra'l fo - - co, la ter - r'il cie - lo e'l _____

36

C co, _____ Dif -

A - r'e[l] fo - co,

T - ter - r'el fo - - - - - co, il ciel la

5 de v'il ciel, la ter - r'e[l] fo - co____ re[n] - de - v'il ciel la

6 la ter - - - r'e[l] fo - - - - - co,

B - ma - re, Ma'l mar ren - de - - - v'il ciel_____

43

C - - - for - - - m'il fo - c[o] il ciel, la ter - - - r'e'l ma -

A Dif - for - m'il fo - c[o] il ciel, la ter - r'e'l ma -

T ter - r'e'l fo - co, Dif - for - m'il fo - c'il ciel, la ter -

5 ter - r'e'l fo - co, Dif - for - m'il fo - c[o] il ciel, la ter - r'e'l

6

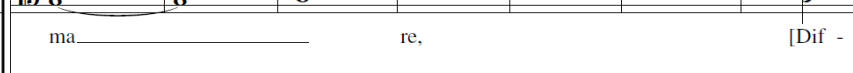
B - la ter - r'el fo - co,

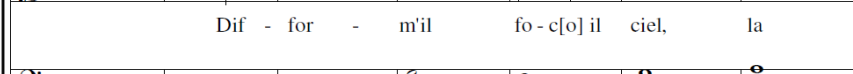
50

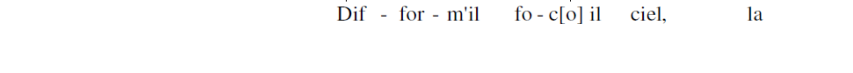
C 
- - - re, [Dif - for - m'il fo -

A 
- - - re, [Dif - for - m'il fo - c[o] il

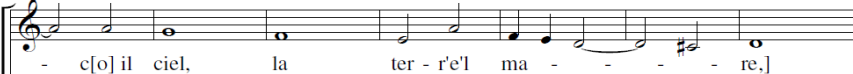
T 
r'e'l ma - re,

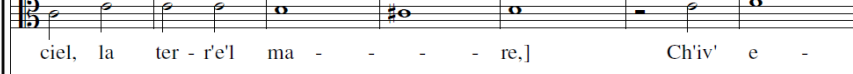
5 
ma - re, [Dif -

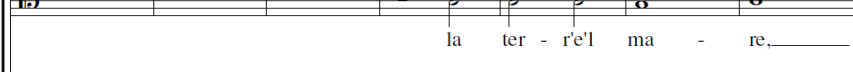
6 
Dif - for - m'il fo - c[o] il ciel, la

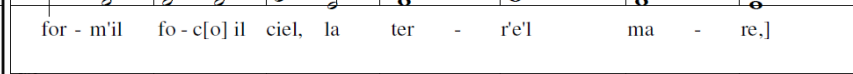
B 
Dif - for - m'il fo - c[o] il ciel, la

57

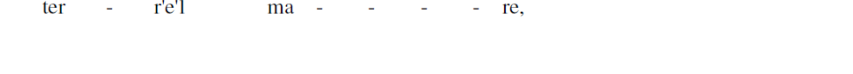
C 
- c[o] il ciel, la ter - r'e'l ma - - - re,]

A 
ciel, la ter - r'e'l ma - - - re,] Ch'iv' e -

T 
la ter - r'e'l ma - re, -

5 
for - m'il fo - c[o] il ciel, la ter - r'e'l ma - re,]

6 
ter - r'e'l ma - re, Ch'iv'

B 
ter - r'e'l ma - - - re,

64

C Ch'iv' e - ra e ma - r'e ter - ra, Ch'iv'

A - ra e ma - r'e ter - r'e ciel e fo - - co,

T — Ch'iv'

5 Ch'iv' e - ra e

6 e - - - ra e ma - r'e ter - r'e ciel e fo - - -

B Ch'iv' e - ra e ma - r'e ter - r'e ciel e fo - - -

71

C e - - - ra e ma - r'e ter - r'e ciel e fo -

A e ter - r'e ciel fo - - - co, Do -

T e - - - ra e ma - r'e ter - r'e ciel - e fo -

5 ma - r'e ter - r'e ciel e fo - - - co, Do -

6 co, [ch'iv' e - ra e ma - r'e ter - r'e ciel e fo - co,]

B co,

78

C co, Do - v'e - - - ra fo - c[o] e cie -

A v'e - ra fo-co e cie - - - lo e ter - r'e ma - - - re,

T co, Do - v'e - - - ra fo - c[o] e cie - lo e - - - ter -

5 v'e - - - - - ra fo - c[o] e cie - lo e - - -

6

B Do - v'e - ra fo - c[o] e cie - lo e ter - r'e - - - ma -

85

C l'e ter - r'e ma - - - - - re,

A La ter - r'e'l fo - co [la ter - r'e'l

T r'e ma - - - re, La

5 ter - r'e ma - re, La ter - r'e'l fo - - - co e'l

6 Do - v'e - ra fo - c[o] e cie - lo e ter - r'e ma - - - re,

B - - - - - re, La

92

C

A

T

5

6

B

fo - co] mar e - - - - ra nel cie -

ter - r'e'l fo - - - co e[']l mar e -

fo - co, el mar e - ra nel cie -

La ter - - - r'e'l fo - c[o] e[']l mar e - - ra nel

ter - r'e'l fo - - - - - co e[']l

99

C

A

T

5

6

B

La ter - r'e'l fo - c[o] e'l mar e - ra nel

- - - - lo,

- - - ra nel cie - lo [e[']l mar e - ra

lo, La ter - - - - r'e'l] fo -

cie - lo, [la ter - r'e'l fo - - - c[o] e[']l mar e -

mar e - ra nel cie - lo,

106

C

cie - - - - lo, Nel mar, nel

A

Nel mar, nel

T

nel cie - lo, e[l']l mar e-ra nel cie - lo,]

5

c[o] e[l']l mar e - - - ra nel cie - lo

6

ra nel cie - lo,] e - ra nel cie - - - lo,

B

nel cie - lo,

113

C

fo - - - - c[o] e nel - la ter - ra, Nel

A

fo - c[o] e nel - la ter - r'il cie - - - - lo,

T

Nel mar nel fo - c[o] e nel - la ter - - - -

5

6

Nel mar nel fo - co, Nel mar nel fo-c[o] e nel-la

B

Nel mar nel fo - c[o] e nel - la ter - - r'il cie -

120

C mar, nel fo - - c[o] e nel - la ter - r'il cie - lo,

A e nel - la ter - r'il cie -

T r'il cie - - - - lo, e nel - la ter - r'il cie -

5 Nel mar nel fo - c[o] e nel - - la

6 ter - r'il cie - - - - lo, e nel -

B - - - lo,

127

C Nel mar, nel fo - - - - c[o] e

A lo, Nel mar, nel fo - c[o] e nel - la ter - -

T lo il cie - - - lo, Nel mar nel fo - -

5 ter - r'il cie - lo, e nel - -

6 la ter - r'il cie - - lo, Nel mar nel fo - c[o] e nel -

B Nel mar nel fo - c[o] e

134

C nel - la ter - ra, Nel mar, nel fo

A r'il cie - - - lo, [nel

T - - c[o] e nel - la ter - ra, il cie - - - lo, il

5 - - - la ter - r'e'l cie - lo, Nel

6 la ter - ra, Nel mar, nel fo-c[o] e nel - la ter-ra, il cie -

B nel - - - la ter - - - r'il cie - - - lo,

140

C c[o] e nel - la ter - r'il cie - - - lo.

A mar, nel fo - c[o] e nel - la ter - r'il cie - - - lo.]

T cie - - - lo, e nel - la ter - ra il cie - - - lo.

5 mar nel fo - c[o] e nel - la ter - ra il cie - - - lo.

6 - - - lo, il cie - - - lo.

B e nel - la ter - r'il cie - - - lo.

MAURIZIO PADOAN

***Musici al Santo di Padova
negli anni 1565-1600***

MUSICI AL SANTO DI PADOVA NEGLI ANNI 1565–1600*

0. Limiti dell'indagine

Quest'indagine non intende proporre una ricognizione tanto ampia da considerare tutti gli aspetti che contraddistinguono l'articolata, e per certi versi complessa, vicenda della cappella musicale antoniana tra il 1565 e il 1600. Oltre tutto, i momenti salienti di tale vicenda sono stati da tempo inquadrati da alcuni apporti storiografici¹ che hanno consentito di cogliere il contributo, esperito dal Santo, in

* Questo studio rimanda ad un ampio ed articolato progetto di ricerca che mi ha consentito di raccogliere una messe imponente di documenti relativi alle attività musicali promosse in alcune delle più importanti realtà padane. In questa pluriennale e defaticante ricognizione, mi ha accompagnato, passo dopo passo, mia moglie Elena, che ha espresso un contributo fondamentale nell'individuazione e classificazione dei documenti. Per quanto riguarda, in particolare, l'acquisizione delle fonti presso l'Archivio della Presidenza dell'Arca del Santo, desidero manifestare la mia profonda gratitudine al dott. Fabio Salvato e alla dott.ssa Giulia Foladore. Questo lavoro deve molto alla loro attenta e preziosa collaborazione.

Abbreviazioni particolari adottate nelle tabelle: M^o=maestro di cappella; Or=organista; R=ruolo del musico; Str=strumenti; Ct=cornetto; Tr=trombone; Vl= violino; ?=musico del quale non si è potuto individuare il ruolo. Il segno + indica che il musico suona un altro strumento come 'principale', oppure è in primo luogo cantore.

Per quanto attiene all'ambito bibliografico, i contributi fondamentali verranno così indicati: ANTONIO GARBELOTTO, *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», V (1965), pp. 228-268 = GARBELOTTO 1; ID., *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», VI (1966), pp. 67-126 = GARBELOTTO 2; ID., *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», III (1969), pp. 425-440 = GARBELOTTO 3; ID., *La Cappella Musicale di S. Antonio in Padova. Profilo storico-documentario dagli inizi a tutto il '500*, «Il Santo», III (1970), pp. 357-388 = GARBELOTTO 4; ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di Elisa Grossato, con un saggio introduttivo di Giulio Cattin, *Fonti e studi per la storia del Santo a Padova*, V/4, Vicenza, Neri Pozza, 1977 = SARTORI; *Archivio Sartori. Documenti di Storia ed Arte francescana*, a cura di Giovanni Luisetto, 4 voll, Padova, Centro Studi Antoniani, 1983-1989, I = LUISETTO; JESSIE ANN OWENS, *Il Cinquecento, in Storia della musica al Santo di Padova*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, 1990, pp. 27-92 = OWENS.

¹ Apprezzabile, in particolare, l'indagine della Owens che, sebbene escluda alcune fonti importanti (come la studiosa stessa riconosce), risulta rigorosa e convincente nelle conclusioni. Altri studi degni di nota, che individuano tematiche più circoscritte, sono proposti da LEONARDO

un periodo ove l'inerzia di un approdo, sia pur provvisorio, è di continuo negata in nome di ragioni ed istanze che guardano decisamente al nuovo. L'angolazione da me prescelta intende mettere a fuoco quasi esclusivamente l'ambito definito dagli organici, con particolare attenzione al loro vario, ma sostanzialmente coerente, esplicarsi in una temperie che in tanto non ammette cesure nette, in quanto le concezioni che la alimentano si muovono sotto il segno di una evoluzione graduale. La segmentazione temporale proposta (1565-1600), se appare legittima per quanto attiene al primo termine, riesce affatto arbitraria per il secondo. Il 1565, infatti, è una data importante dal momento che segna la ripresa delle attività musicali al Santo, dopo un'interruzione di quasi due anni, motivata da ragioni finanziarie². Nel *continuum* cinquecentesco siffatta interruzione rappresenta un evidente punto di discontinuità che, per altro, si pone a ridosso della conclusione del Concilio di Trento. Altrettanto evidente risulta invece l'arbitrarietà dell'altro margine estremo, il 1600. Come ho affermato in altri miei studi, non è possibile dal punto di vista storiografico distinguere tra Cinque e Seicento. Sarebbe come imporre una frattura tra i due secoli che di fatto non si verifica. In realtà il nuovo secolo, lungi dal determinare mutamenti tali da far pensare ad una svolta epocale, prosegue nell'alveo di quella febbrile sperimentazione che disvela una delle più importanti attitudini dell'universo padano, a partire almeno dagli anni Ottanta del Cinquecento. Nella mia ricognizione, questo limite di prospettiva è riconducibile all'esigenza di ridurre le proporzioni di un arco temporale troppo esteso per poter essere affrontato in questa sede. Nondimeno ho cercato spesso di superare tale diaframma, proponendo riferimenti agli sviluppi successivi, proprio per accertare quella la linea di continuità che – pur scontando l'incertezza di situazioni congiunturali – giunge fino alle soglie della tragica epidemia del 1630-1631.

I. Statuto della musica

Fondamentalmente, è questa linearità del quadro evolutivo che consente al Santo di imporsi come uno dei centri più interessanti del Nord Italia. La disposizione dinamica, sottesa a tale linearità, giunge a sollecitare una singolare attenzione

FRASSON, *La cappella musicale nella basilica del Santo e i suoi primi cinquant'anni di vita*, «Il Santo», XXVII (1987), pp. 159-239; ANTONIO GARBELOTTO, *Il padre Costanzo Porta da Cremona*, O.F.M. Com., *grande polifonista del '500*, «Miscellanea Francescana», LV (1955), pp. 88-266; PIERLUIGI PETROBELLI, *Appunti per Francesco Dal Sole*, «Acta Musicologica», XXXVII (1965), pp. 189-197; ANGELA ALBANESE, *Alcuni contributi alla biografia di Bartolomeo Ratti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIX (1984), pp. 206-233; NICOLETTA BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi, musicista padovano*, «Il Santo», XXVII (1987), pp. 241-263.

² OWENS, pp. 42-43.

verso i nuovi orientamenti. Ne consegue un indiscutibile agio nell'attuare rapidi aggiornamenti e nel verificare soluzioni originali che investono tutti i parametri implicati dall'attività della cappella: dalla configurazione degli organici, agli ordinamenti, ai concerti. Questa propensione porta la Congregazione antoniana a investire ingenti risorse finanziarie, soprattutto per le provvisioni dei musici che, con il passare degli anni, diventano sempre più numerose. Come i reggenti di altre importanti cappelle, i presidenti dell'Arca ritengono opportuno giustificare le crescenti spese per la musica ricorrendo a stilemi d'ordine ideologico:

È indubitato che dall'haver buona, et accomodata cappella nella chiesa del glorioso S. Antonio ne risultano diversi buoni effetti, e con essa dandosi laude al S.^{or} dio con maggior maestà, et si fa intendere che conosciamo la gloria, et meriti del Santo, et se invitano molti alla frequentia della chiesa et devotion di detto glorioso S.to³

Questa testimonianza, una delle più efficaci tra le molte riportate nelle fonti, è tratta da una delibera del 1594 che sancisce la ricostituzione della cappella dopo una breve interruzione. In essa, gli oneri finanziari vengono legittimati attraverso argomentazioni che si collocano su un piano finalistico, articolato in ordine gerarchico. Al vertice troviamo Dio, subito dopo il Santo e da ultimo i fedeli. Nondimeno – in assonanza con quanto si verifica in altre chiese – nella realtà l'ordine gerarchico si semplifica. Ad assumere rilievo, di fatto, sono i 'molti' che grazie alla musica intervengono alle funzioni ed esprimono la loro devozione al Santo. Queste concezioni, tuttavia, non sono patrimonio esclusivo del Barocco come sembra affermare Gino Stefani⁴. Lo schema legittimatorio, declinato in modo diverso a seconda dei santi che il culto intende onorare, è documentato, così nella basilica antoniana come in diverse importanti realtà, a partire dalla fine del XV secolo⁵. La temperie barocca, sulla scorta delle indicazioni tridentine e del progressivo intensificarsi dei concerti (e quindi delle spese) è indotta semplicemente a moltiplicare negli atti amministrativi le occorrenze di un formulario ormai consunto e ridotto a luogo comune. Solo in alcune circostanze il ricorso dello stereotipo appare assu-

³ Archivio dell'Arca di Sant'Antonio, *ACTA* 10, 1587-1594, 23 febbraio 1594, f. 174r. Tutti i documenti citati, salvo diversa indicazione, appartengono a tale archivio. Il *Libro de la intrada e spesa*, che riporta i pagamenti trimestrali dei musici anno per anno, viene abbreviato in *IeS*. Una sintetica, ma accurata, descrizione delle fonti antoniane è proposta in OWENS, p. 29.

⁴ GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975; si veda soprattutto il I capitolo.

⁵ MAURIZIO PADOAN, *Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina*, in *Norma del clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*, Atti del Convegno di Studi (Milano-Angera, 2010), in corso di stampa.

mere significato, allontanandosi dalla ridondanza di una sterile declamazione. In effetti, laddove la soglia di compatibilità tra le esigenze del culto e quelle dell'arte diventa critica, si pensi al periodo quaresimale e alla Settimana Santa che al Santo venivano celebrati con musiche vocali e strumentali di forte impatto emozionale, per eludere il rigore del disciplinamento post-tridentino, si torna a proporre con fermezza la prospettiva finalistica. Così allorquando, nel 1601, il prefetto della congregazione dei regolari lamenta che – in tempo di quaresima e particolarmente nella Settimana Santa – si celebrano «gl'offitij con musiche di Varij Instrumenti, ch'hanno più tosto del lascivo, che del Divoto, et servono di ridotto ai Giovani con qualche scandalo», un uomo influente quale Girolamo Pallantieri, impegnato a tutelare gli interessi dell'Arca, risponde seguendo la 'vecchia' traccia:

la spesa honorata che si fa nella musica per aumento del culto divino, et honore di cotesto sacrato tempio [...] non è opera di lascivia, ma di devotione, anzi per buon spatio di tempo trattiene quasi tutta la Città in esercitio spirituale⁶

Nondimeno, il formulario del Pallantieri è meno scontato di quello che appare. Le battute più incisive del suo dire sottolineano il fatto che grazie alla musica quasi tutta la comunità cittadina per un periodo abbastanza lungo (quaresima e Settimana Santa) è 'trattenuta' «in esercitio spirituale». È un implicito riconoscimento del potere della musica come arte, sia pure in subordine al culto.

Che all'inizio del '600 si giunga a tale riconoscimento non è affatto sorprendente. La progressiva accentuazione del livello estetico dei concerti, nelle ultime decadi del Cinquecento, tende a forzare le maglie di uno statuto che regge soltanto da un punto di vista teorico. Ad onta di tutte le indicazioni della Chiesa⁷, la spettacolarizzazione della musica – in perfetta sintonia con la sensibilità barocca – giunge ad oscurare fatalmente il richiamo dell'*ethos* devozionale. Parallelamente a questa rapida evoluzione della prassi, si assiste ad un netto mutamento degli stereotipi percettivi⁸. Una nuova disposizione che ha campo di affermarsi in diverse chiese padane. Al Santo, per esempio, la decisione di porre in organico per la prima volta, nel 1586, un suonatore di violino è motivata da un apprezzamento che

⁶ MAURIZIO 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 Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64: 20-24.

⁷ MAURIZIO PADOAN, *Al di là del disciplinamento normativo* cit.

⁸ *Ibid.* Cfr. anche MAURIZIO PADOAN, *L'affermarsi dei concerti. nel primo barocco*, in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych I dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, a cura di Z. Fabiańska, J. Kubieniec, A. Sitarz, P. WILK, Kraków, Musica Iagellonica, 2009, pp. 517-532: 520-524.

riconosce allo strumento «gran spirito nelli concerti, che si essercitano in questo sacro tempio»⁹. Sempre al Santo un suonatore di cornetto, in una 'supplica' del 1594, afferma che il suo ruolo è insostituibile «per necessità ed ornamento del concerto». In questa stessa prospettiva si colloca anche padre Valerio Polidoro che, nel 1590, esalta lo stupefacente «armonico bombo» prodotto, nelle feste più importanti, dall'insieme strumentale antoniano («organi portatili, oltre i due grandi, Tromboni, Cornetti, e Violini»). Un «armonico bombo» di intensità tale da fare tremare «le sedie, & il terreno sotto a' piedi»¹⁰. Tali testimonianze, indubbiamente, riescono rivelatrici di quanto gli strumenti rivendichino margini sempre più ampi di autonomia percettiva, superando ogni *investissement* inteso a sottrarre la musica al dominio dell'arte. Questo graduale emergere di un orizzonte di chiara impronta estetica, come più sopra si è accennato, trova riscontri anche in altri contesti padani. Tra tutti, emblematica una scrittura del duomo di Cremona ove i reggenti, nel 1580, eludono l'asettico e convenzionale lessico burocratico, per riconoscere che i concerti «in celebrandis divinis [...] omnibus personis et maxime nobilibus qui in magno numero ibi aderant multum placuerunt»¹¹.

⁹ Si tratta del violinista Antonio Beltramin (PADOAN, *L'affermarsi dei concerti. nel primo barocco* cit., pp. 522-523). È interessante notare come il termine 'spirito' sia proposto anche per altri strumenti: «[...] siino esborsati à ms Vincenzo Colonna li ducati Trenta che gli restano per haver rifatto l'organo da S. felice, che per lui s'è ridotto esso organo in stato tale et bontà come l'altro iuxta la sua obligatione et parti sopra di cio prese, et particolarmente nel dargli spirito» (*ACTA* 8, 1582-1587, 12 febbraio 1586, f. 149v); «Havendo supplicato D. girolamo valla al violino, et violone giovane virtuoso et che con molto spirito serve questa V. A. che gli sia fatto di donativo di qualche danaro per poter più alegramente continuare nel suo servitio: Pertanto l'anderà parte che gli s'è fatto, un donativo di ducati dieci per una sol volta» (*ACTA* 13, 1607-1618, 11 luglio 1612, f. 104v).

¹⁰ *Le Religiose memorie scritte dal R. Padre Valerio Polidoro [...] nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio confessore da Padova*, Appresso Paolo Meietto, Venezia, 1590, p. 16.

¹¹ Cit. da OSCAR MISCHIATI, *Marc'Antonio Ingegneri nei documenti della cattedrale di Cremona*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani, Lucca, LIM, 1995, pp. 47-78: pp. 50-51). Due anni dopo, sempre i reggenti della Cattedrale di Cremona decidono di far abbassare il corista dell'organo in modo tale «che il suo tuono corrisponda al choro della musica et concerti che in essa si fanno e faranno e con tutte le sorti d'istrumenti musicali che in detta musica concerti concorrono» (*ibid.*). Secondo Bonta, «non può essere una mera coincidenza che questa proposta risulti essere stata avanzata da Marc'Antonio Ingegneri, uno dei primi compositori a pubblicare canzoni per insiemi strumentali» (STEPHEN BONTA, *L'impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)*, a cura di ALBERTO COLZANI, ANDREA LUPPI, MAURIZIO PADOAN, in *Tradizione e stile*, Atti del II convegno internazionale di studi sul tema «La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600», Como 3-5 settembre 1987, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 9-28: p. 13).

II. La svolta degli anni Ottanta

È interessante notare come alcuni di questi rilievi si proponessero frequentemente negli anni Ottanta del '500. Ciò porta ad ipotizzare che nel *continuum* post-tridentino si sia verificata, nelle cappelle padane più accreditate, un'accelerazione nello sperimentare soluzioni ormai decisamente orientate ad inquadrare i nuovi paradigmi del barocco. Al Santo questo cambio di passo ha – come vedremo più avanti (cfr. III.2.) – una data precisa: il 1582. Nel 1582, infatti, non solo si consolida la linea di tendenza al rialzo del numero dei musicisti, si anche e soprattutto viene costituito il primo insieme strumentale stabile, denominato «di 4 dalli concerti». Contestualmente sono redatti gli «ordini» che stabiliscono in quali festività debbano intervenire i suonatori. Questo quadro normativo, che verrà aggiornato e ridefinito nel 1585 e nel 1608, tradisce – a dispetto di ogni difficoltà – un impegno nella razionalizzazione istituzionale che trova ben pochi riscontri in altre cappelle padane. La lettura di tali «ordini» (detti anche «obblighi» o «tariffe»), accompagnata da precise rilevazioni salariali, ci consente di cogliere la misura dell'apporto espresso dai suonatori in un sistema che – sul piano generale – distingue tra musicisti «ordinari» e «straordinari» (cfr. VI.).

Tale inquadramento formale, delineato negli «ordini» del 1582 e del 1585, comporterebbe il ricorso agli strumenti soltanto nelle festività più importanti dell'anno. Tuttavia – ancor prima del 1582 – sulla scorta di un modello già sperimentato negli anni Cinquanta – viene previsto il ruolo di «trombone al basso», con il compito di «accompagnare le voci del basso quando si fa capella di musica»¹². La soluzione che non doveva essere una peculiarità esclusivamente antoniana, in quanto risulta adottata – quantomeno nell'ultimo scorcio del secolo – anche dal duomo di Verona¹³, elevava per la prima volta un suonatore di trombone al ran-

¹² Così si legge nella condotta stipulata dal trombonista pre. Moro nel 1557: «Messere Pre Moro cantore die havere per suo sallario in ragione di mese libre 4 s.- per conto di sonare il trombone per accompagnare le voci del basso quando si fa capella di musica [...]» (cit. da OWENS, p. 36). Il primo trombonista impegnato in questo ruolo è Bartolomeo Sorte che, nel 1566, viene condotto «à Trombono ad sonandi in capella», cfr. Appendice, nota 168. L'espressione «trombone al basso» è successiva. Sulla scorta del salario percepito, egli probabilmente passa ad «ordinario» nel 1568.

¹³ MAURIZIO PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata*, in *Barocco Padano 6*. Atti del XIV Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia, Università del S. Cuore, 16-18 luglio 2007, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2010, pp. 505-640: 639. Alla luce del contratto stipulato dal Moro (cfr. nota 12), devo rivedere quanto affermato in questo saggio in ordine alle mansioni attribuite al «trombone al basso». Pur ammettendo possibili mutamenti della prassi nel medio e lungo periodo, ritengo azzardato affermare che tanto al Santo, quanto nel duomo di Verona, il musico cantava in «coro» e suonava in occasione dei concer-

go di 'ordinario'. Anche il cornetto ottiene la promozione al livello più elevato, ma soltanto nel 1595, diversamente da quanto si registra nella cappella di Santa Maria Maggiore a Bergamo, ove fin dall'inizio degli anni Settanta il cornettista suona, «in choro et organo», «quotienscumque fiet musica»¹⁴. Sulla stessa linea di evoluzione del cornetto si pone il violino, ancorché appaia in organico non prima del 1586, quindi in ritardo con quanto si verifica in altre cappelle (segnatamente quelle del duomo di Verona e di Santa Maria Maggiore a Bergamo, nelle quali la presenza dello strumento è documentata rispettivamente dal 1566¹⁵ e dal 1581¹⁶), ma in netto anticipo rispetto a San Petronio che decide di 'arruolare' un violinista soltanto nel 1593¹⁷. Al Santo e nelle altre chiese sopracitate, per alcuni anni, i suonatori di violino vengono impiegati esclusivamente nelle festività più importanti. Tutta-

ti. Semmai è probabile che egli si proponesse «in choro et in organo», sulla base di una pratica allora molto diffusa.

¹⁴ Così stabilisce la condotta di Antonio de Moroni (cfr. *Terminazioni*, MIA 1270, 1573-1575, 22 luglio 1574, ff. 118r-v). È interessante notare che il salario pattuito, 40 scudi, rappresenta negli anni Settanta un compenso ragguardevole, giustificato sia dall'alto profilo professionale del suonatore, sia dall'impegno richiesto. In ogni caso, la disponibilità di buoni cornettisti doveva essere abbastanza limitata anche in tale periodo e questo spiega la lievitazione dei compensi, ben superiore al tasso di inflazione. Non è sorprendente, quindi, che il cremonese Cristoforo di Romeri, sempre in Santa Maria, nel 1590 ottenga uno stipendio di 50 scudi più due some di frumento e due brente di vino all'anno (*Strumenti e Scritture*, MIA 1535, 1556-1591, 5 aprile 1590, f. 436r). A riprova di questa tendenza al rialzo, nel 1611, al cornettista Giulio Cesare Celani viene assegnato un salario di 100 scudi, una cifra pari a quella percepita dal primo organista; cfr. MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1983, pp. 86 e 91n. Anche al Santo, come vedremo, le provvisioni per il cornettista 'ordinario' risultano ragguardevoli: 72 ducati nel 1595 e 78 nel 1598. Un altro riscontro ci viene proposto dalla Steccata di Parma ove Cristoforo Platini, nel 1600, è pagato 36 scudi all'anno, un importo inferiore solo a quello percepito dal maestro di cappella e dall'organista Claudio Merulo; cfr. PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata* cit., p. 634). Ovviamente, non si possono mettere in relazione le provvisioni relative a contesti diversi. In questo periodo, come è ben noto, il corso dello scudo e del ducato variano da città a città e, a complicare il quadro, interviene la distinzione tra valore ufficiale e valore di piazza del denaro, tra moneta di conto e moneta reale. Sono grato ad Alberto Colzani per aver messo a mia disposizione la copiosa documentazione, da lui acquisita negli anni '70, sulla vicenda cinquecentesca di Santa Maria. Tutti i documenti bergamaschi, citati da qui in avanti, appartengono al fondo «MIA» della Biblioteca Civica «A. Mai» di Bergamo. La MIA, che sta per «Misericordia Maggiore», è l'istituzione che dal 1449 assume il compito di sovrintendere alla basilica e alle diverse iniziative ad essa collegate.

¹⁵ MAURIZIO PADOAN, *La musica nel Duomo di Verona negli anni 1590-1630*, in *Musicology without Frontiers, Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, edd. Ivano Cavallini & Harry White, Zagreb, Croatian Musicological Society, 2010, pp. 67-96: 78.

¹⁶ *Terminazioni*, MIA 1272, 1580-1585, 26 gennaio 1581, f. 38r.

¹⁷ OSVALDO GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio*, Firenze, Olschki, 1987, p. 94.

via, ricalcando la vicenda dei cornettisti, la Congregazione antoniana, nel 1595, stabilisce che essi passino dal ruolo 'straordinario' a quello 'ordinario', precedendo in questo Santa Maria Maggiore, il duomo di Verona e, probabilmente, anche San Petronio.

Da un punto di vista generale l'apporto strumentale al Santo, lungo l'asse diacronico, è sintetizzato dalla tabella 1 che propone un quadro comparato degli organici attivi oltretutto nella basilica padovana, nella Steccata, in San Petronio e nel duomo di Verona, in un periodo (1582-1600) in cui la presenza dei suonatori in tanto costituisce un elemento di grande interesse, in quanto apre una fase affatto nuova nella storia della musica sacra del Cinquecento.

Tab. 1 - Quadro comparato organici strumentali 1582-1600

Anni	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00
Santo	5	5	5	5	6	5	5	6	4	5	5	7	5	4	6	7	6	6	6
Steccata	1	1	0	0	1	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	5
S. Petronio	1	2	2	2	2	2	2	2	1	1	2	4	4	3	5	6	6	6	8
DuomoVerona									4	4	3	2	2	2	2	3	3	2	1

È opportuno, tuttavia, precisare che la tabella 1 rappresenta una proiezione virtuale e come tale assume carattere orientativo. Tale limite rimanda a diversi ordini di motivi:

I) I dati relativi al Santo, al duomo di Verona e alla Steccata sono il risultato di una selezione basata su un filtro molto stretto che registra tutti i musicisti provvisoriati, negli organici annuali, per almeno tre mesi nelle prime due chiese e due nella terza¹⁸. Inoltre, per quanto concerne la cappella veronese – in ragione della complessità delle fonti documentarie – non sono ancora in grado di riportare i valori degli anni che precedono il 1590.

II) Gli indicatori di San Petronio, tratti da un'indagine di Osvaldo Gambassi, risultano invece parziali poiché, come chiarisce lo studioso, fanno riferimento ad una sola lista annuale, quella di dicembre¹⁹.

¹⁸ Ovviamente questo criterio di selezione ha il limite di sovrastimare il numero dei musicisti, in quanto traduce arbitrariamente in annuale un servizio prestato per pochi mesi, eludendo aspetti importanti quali l'avvicendamento o il licenziamento che raramente si collocano al termine dell'anno.

¹⁹ GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio* cit., p. 4.

Ad ogni buon conto, al di là di questi limiti, ritengo che il raffronto proposto dalla tabella 1, ci possa consentire una lettura comparata non molto lontana dalla realtà e quindi l'individuazione di alcune delle dinamiche fondamentali che contraddistinguono taluni dei centri maggiormente orientati a disporre le posizioni più innovative dell'universo padano²⁰. In questa prospettiva, vien fatto di notare *in primis* che i valori dell'istituzione antoniana risultano i più elevati. La tabella 1 mette in evidenza come San Petronio, soltanto nell'ultimo scorcio del secolo, riesca a collocarsi sulle posizioni della cappella antoniana. Il profilo della Steccata – in lenta ripresa dopo la cassazione di tutti i musicisti (eccettuato l'organista) del 1582²¹ – a partire dal 1587 si muove invece su valori stabili, leggermente inferiori a quelli della basilica padovana. Da ultimo, del tutto modesto appare il tracciato definito dal duomo di Verona che, in termini quantitativi, non è certo in grado di competere con le altre tre chiese.

Da un'angolazione selettiva, come abbiamo osservato in precedenza, la novità più rilevante è costituita dal violino che, in tempi diversi, si impone in tre delle quattro chiese inquadrate. Ad escludere lo strumento dai propri organici è la Steccata che sorprendentemente insiste su insiemi composti da fiati (cornetto e tromboni) fino all'inizio della seconda decade del '600²².

Per quanto attiene ai cantori, sempre negli anni 1582-1600, il primato va a San Petronio che assegna loro una posizione decisamente dominante (in media il numero degli elementi supera le 30 unità). Del tutto diversa risulta la situazione nelle altre cappelle. Al Santo (tabella 2) e alla Steccata si registrano valori massimi rispettivamente di 18 e 15 voci, mentre il vertice raggiunto da Verona è ancora più modesto: 11 elementi²³.

²⁰ A parte San Marco a Venezia, un altro quadro di riferimento importante, lo si è visto, è costituito da Santa Maria Maggiore. Purtroppo le mie indagini archivistiche non sono ancora riuscite a ricostruire in modo convincente gli organici attivi nella basilica bergamasca nel periodo considerato. Le difficoltà derivano dal fatto che il *Giornale*, ove compaiono nel dettaglio le spese della MIA, inizia con il 1601. Inoltre il provvedimento che rende obbligatorie le conferme annuali dei musicisti viene approvato soltanto il 25 gennaio 1596 (*Terminazioni*, MIA 1275, 1594-1598, f. 130r). Si tenga presente, comunque, che le conferme annuali riportate nelle *Terminazioni* offrono, molto spesso, un quadro parziale dei provvisionati, in quanto considerano esclusivamente gli elementi che prestano servizio nel momento in cui tali conferme avvengono.

²¹ PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata* cit., pp. 576-577.

²² *Ibid.*, pp. 589-590.

²³ Un aspetto problematico nella definizione degli organici è rappresentato dalla presenza dei soprani. Come noto, le cappelle ricorrevano spesso all'apporto di *pueri cantores* che non sempre erano provvisionati. Di questi cantori non salariati, ovviamente, non vi è traccia nei registri amministrativi. Le difficoltà determinate da questa prassi sono particolarmente rilevanti per la cappella del duomo veronese ove – nonostante le scuole accolite – nessun 'putto' risulta stipendiato (PADOAN, *La musica nel duomo di Verona* cit., p. 78).

Un altro aspetto che mette conto considerare è costituito dalla presenza nella basilica antoniana – per tutto il periodo inquadrato dalla mia indagine – di due organisti, affiancati da un terzo (per i concerti) a partire dal 1587. Si tratta di un rilievo non trascurabile se pensiamo che il duomo di Verona e la Steccata si avvalgono di un solo organo. Santa Maria Maggiore e San Petronio giungono invece a dotarsi di un secondo organo verso la conclusione del '500, sulla scorta di ragioni che attingono ad un nuovo modo di intendere la musica liturgica. L'esigenza di porsi in sintonia con gli orientamenti più avanzati (si pensi a San Marco o al Santo stesso) è, del resto, apertamente riconosciuta dai Fabbricieri bolognesi che motivano il provvedimento con argomentazioni inequivocabili: «quod possint cum duabus organis fieri concertus et chori ac musica duplex et responsiva ac alternata»²⁴.

D'alto canto che agli inizi degli anni Ottanta, come si diceva in precedenza, si verifichi un cambiamento di ritmo nel perseguire con decisione i paradigmi di una prorompente modernità, è anche confermato dall'intensificarsi dell'impegno richiesto ai musicisti, a cominciare dagli organisti. Lo attesta un provvedimento – approvato dall'Arca nel 1583 – ove l'aumento concesso a Bartolomeo Tacconi viene posto in relazione alle «molte fatiche ch'al presente si fanno in concerti et altro, che per inanti non si usava» (cfr. III.3.)²⁵. Ed è interessante notare come l'anno precedente (1582) i presidenti abbiano approvato lo spostamento dei due organi «per maggior comodità et honorevolezza, si della capella de musicisti, come anco per ornamento della chiesa, perche stando, ove hora sono, non si possono far concerti in choro»²⁶. Nei due documenti, il lemma 'concerto', è fin pleonastico osservarlo, assume il senso di una sintesi ove la variabile cardine rinvia ad un progetto orientato a concedere alla musica uno spazio sempre maggiore nel dominio del sacro. L'obiettivo, in ultima istanza, implica un impegno che si dispiega contestualmente in due direzioni: I. Il potenziamento degli organici; II. L'ampliamento delle occasioni liturgiche (ma anche devozionali) in cui è prescritta la presenza dei musicisti. Sul primo versante – al di là di alcuni momenti di incertezza o di esitazione – nulla pare raffrenare la coerente determinazione dell'Arca: né la peste del 1576 – che a Padova provocò più di 12.000 vittime –, né la crisi economica agli inizi degli anni Novanta. Nell'un caso e nell'altro la cappella musicale pare non avere subito contraccolpi. Quanto al secondo versante, questo studio dimostra come la puntigliosa ridefinizione degli 'ordini' (soprattutto tra il 1582 e il 1608) non solo moltiplichi il numero delle funzioni nelle quali è previsto l'intervento di voci e strumenti, ma anche renda possibile il pieno esplicarsi di peculiarità, quali – ad esempio – la ce-

²⁴ PADOAN, *Al di là del disciplinamento normativo* cit.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ ACTA 8, 1582-1587, 27 luglio 1582, f. 3r.

lebrazione delle compiete (cfr. VI.), che consentono, ad un tempo, al Santo di superare posizioni di riflesso e di esprimere un contributo originale in una temperie alimentata da una pluralità di apporti e, spesso, sottratta all'omologazione accentratrice dei grandi poli gravitazionali padani (uno per tutti San Marco a Venezia).

III. Gli organici

III.1. Cantori

Se consideriamo la tabella 2 lungo l'asse quantitativo (ultima riga, "Tot."), il primo dato che emerge è costituito da una graduale crescita dei valori. L'andamento – in vero non del tutto lineare soprattutto nei primi tredici anni (1565-1577) ove la progressione appare incerta – riesce ben percepibile a partire dal 1578. Più in particolare, dopo il 1591, il numero complessivo dei musici non solo non risulta mai inferiore alle 19 unità, ma raggiunge vertici ragguardevoli nel quinquennio successivo, nel quale s'impone l'apice del 1596 (25 elementi).

Un esito, quest'ultimo, sorprendente se teniamo presente la «Deliberazione per formar nuova Cappella», adottata dalla Congregazione nel febbraio del 1594, che per certi versi rifondava l'istituzione, dopo due mesi di inattività, puntando su criteri attinenti all'ambito non solo disciplinare ma anche, e soprattutto, finanziario:

È in dubitatto che dall'hauer buona, et accomodata cappella nella chiesa del glorioso S^o. Antonio ne risultano diversi buoni effetti [...] pero essendo alii giorni passati suspessa la capella di all'hora per li molti abussi che in quella erano L'andara parte che sia introdotta nova cappella con quella manco spesa sia possibile [sic] si che tutti quelli che in quella doverano entrare siano abbalotati tanto uoce quanto maestro di cappella, et che non entrino più di tre per voce eccetto quella del sopran alla quale uno solamente sij destinato per li fratini che a quella suppliscono, et in dette voci si comprendino due tromboni, et gli entri anco un cornetto, et un violino, et che le condotte siano tutte per anni tre, a beneplacito della congregatione [...]²⁷

La preoccupazione dei reggenti di fare quadrare i bilanci, intenderebbe portare ad una sensibile riduzione del numero dei provvisionati: dodici elementi – comprendendo i cantori e i suonatori di violino, cornetto e trombone – cui si dovevano aggiungere il maestro di cappella e i due organisti. Un totale di sedici musici,

²⁷ ACTA 10, 1587-1594, 23 febbraio 1594, f. 175r; il passo è pubblicato anche in GARBELOTTO 2, p. 99 ed OWENS, p. 67.

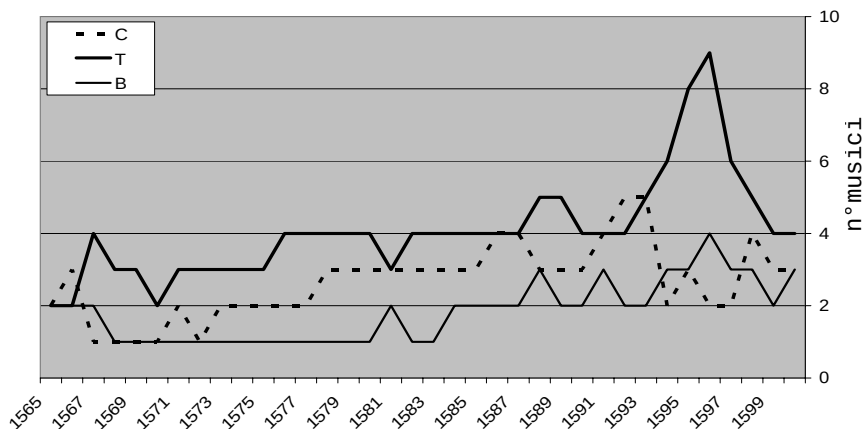
ben al di sotto dei livelli segnati negli ultimi anni. Nondimeno, questo provvedimento pare risolversi in mera velleità, il contenimento del numero dei salariati fallisce e il prorompente incedere di dinamiche che investono l'ultima decade del '500 approda – senza soluzione di continuità – nel '600.

Tab. 2 – Progressione organici al Santo (1565-1600)*

R	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
M°	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Or	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
S	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	2	3	2	1		
C	2	3	1	1	1	1	2	1	2	2	2	2	2	3	3	3	3	3
T	2	2	4	3	3	2	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	3	4
B	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1
Ct															1	1		1
Vl																		
Tr		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	4
Str.	1	1																5
Tot.	11	13	11	9	10	9	11	10	11	11	11	12	13	15	15	14	12	16

R	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00
M°	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Or	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
S										1	1	1	1	1	2	1	1	1
C	3	3	3	4	4	3	3	3	4	5	5	2	3	2	2	4	3	3
T	4	4	4	4	4	5	5	4	4	4	5	6	8	9	6	5	4	4
B	1	2	2	2	2	3	2	2	3	2	2	3	3	4	3	3	2	3
Ct	1	1	1	1	1	1	1				1		1	2	2	2	2	2
Vl				1	1	1	1	1	1	2	2	2	1	1	1	1	1	1
Tr	4	4	4	4	3	3	4	3	4	3	4	3	2	3	4	3	3	3
Str.	5	5	5	6	5	5	6	4	5	5	7	5	4	6	7	6	6	6
Tot.	16	17	17	19	18	19	19	16	19	20	23	20	22	25	23	22	19	20

* Per le abbreviazioni, cfr. nota iniziale. Le fonti ed i criteri di redazione sono indicati in Appendice. Abbreviazioni particolari: "R" = ruolo; "Str." = totale suonatori; "Tot." = totale musici.

Grafico 1. Andamento linee vocali (1565-1600): contralto, tenore e basso

La «Deliberazione per formar nuova Cappella» ha quantomeno il merito di avere tentato di creare un certo equilibrio tra le varie tessiture vocali. Come si evince da una lettura selettiva della tabella 2, tutto l'arco temporale inquadrato mostra come i parametri relativi ai cantori e ai suonatori provvisionati siano particolarmente lontani dal tendere all'uniformità e alla proporzione. Il rilievo è indubbiamente importante poiché investe sia l'articolazione diacronica (orizzontale), sia la proiezione sincronica (verticale) degli organici. Procedendo in senso diacronico, possiamo infatti notare, anzitutto nel gruppo vocale, squilibri rimarchevoli che interessano tutte e quattro le voci: soprano, contralto, tenore e basso. La prima tessitura appare la più irregolare dal momento che per ben 11 anni (1581-1591) non propone alcun soprano salariato. Questa prolungata assenza è senza dubbio riconducibile alla decisione, approvata dall'Arca il 26 agosto 1581, di non stipulare condotte per questo ruolo in quanto erano disponibili «altri soprani fratini»²⁸. I motivi di tale delibera rimandano esplicitamente all'esigenza di valorizzare i novizi

²⁸ «Essendo sta intromessa la parte presa dell'electione della persona d'Horatio figliolo de m.^{ro} Gasparo Sartore, Dal R.^{do} P. m.^{ro} Valerio Polidoro con grandissima ragione, perché questo loco di condotta è loco nuovo et non necessario, avenga che nella capella gli sono altri soprani fratini del monastero quali suppliscono et quando s'aprisse questa strada di condur soprani, quando non è bisogno sarebbe un aprir la strada de retenir che li Fratini del convento non facessero profitto nell'esser amaestrati nel cantare et che cantano senza premio, cosa che sarebbe molto dannosa et di mal'esempio. Però sarà cosa molto proficua annullar detta parte» (*ACTA* 7, 1578-1582, 26 agosto 1581, ff. 145r-v; SARTORI, p. 186; OWENS, p. 55).

che studiavano canto e conseguentemente di risparmiare risorse finanziarie, visto che questi *pueri* non venivano gratificati se non con qualche donativo del tutto occasionale²⁹. Teoricamente la scelta dei presidenti potrebbe apparire convincente: i fratini, in effetti, avevano la possibilità di acquisire un'eccellente formazione musicale come attestano esplicitamente due dei *capitoli* imposti al maestro di cappella nel gennaio 1565, che giungono a meglio definire compiti e modalità certamente già sperimentati in passato³⁰:

I. Che il Maestro di Cappella sia obbligato a insegnare alli fratini, cioè a quelli, che per la banca gli saranno designati.

II. Che il detto Maestro sia tenuto ogni giorno feriale andare al loco li sarà deputato per insegnare alli detti Frattini, allora, che li sarà designata per la Banca, e starvi insegnando per spazio de ore due al giorno, così per insegnare, come per cantare in compagnia³¹.

È interessante rilevare che il «il cantare in compagnia» coinvolgeva anche i cantori provvisionati, come specifica *apertis verbis* un capitolo degli *Obblighi* ad essi assegnati, sempre nel gennaio 1565:

²⁹ Alcuni esempi: «Per fratini Doi, che cantano in Capella, spesa in doe Toniche [...] £. 47.6» (*IeS*, reg. 454, 1589, f. 138^a); «Attento che Giulio nepote del R.^{do} Padre Piero Balota et Giulio da Padoa, ambedoi fratini nel convento del Santo continuamente cantano in capella alla parte del soprano, et han fatto et fanno molta fatica per causa della musica. L'anderà parte, che per elemosina sia fatta à ciascun de loro una capeta de rassa, accioche habbino causa di attendere alle virtù [...]» (*ACTA* 9, 1587-1591, 24 marzo 1589, f. 73r); «Havendo fra Giulio Ballotta, fratino di questo rev. convento del glorioso Sancto Antonio, giovine di gran speranza, presentato a questa Ven. et Magnifica Congregatione di farli qualche donativo, sì per ricompensa della dedicatione predicta, cossì ancho innanimarlo a far cose nove et perché ancho ha servito molti mesi innanzi alla cappella senza alcuna recognizione [...] per una volta tanto li siano dati et donati scudi quindeci da lire 7 l'uno, et di più che dette compositioni siano stampate insieme con la messa altre volte presentata per il rev. p. maestro di cappella a questa Ven. Congregatione» (cit. da SARTORI, p. 9); «Molto magnifici et illustri signori. Viene humilmente a suplicare [...] fra Nicoletto Tacconi da Padoa, Novitio, de volerlo suffragare d'una pia elemosina, acciò si possi fare una tonica, non per le sue fatiche come giornalmente hà fatto in cappella, sì come può far testimonio vero [...] Constantio, maestro di cappella degnissimo, ma solo per amor di Dio et di S. Antonio [...]» (*Busta* 66, IX, n. 36, 12 maggio 1600; SARTORI, p. 125).

³⁰ Numerose occorrenze documentarie dimostrano che l'insegnamento del canto era proposto al Santo fin dal sec. XV.

³¹ Cit. da PIETRO SAVIOLO-BENEDETTO FRANCO, *Arca del Santo di Padova ove si contengono gli ordini e le regole spettanti alla retta amministrazione e buon governo de' beni, rendite ed obblazioni dell'Arca* [...], Padova, Gio. Battista Conzatti, 1765, p. 101 (il documento è riportato anche in GARBELOTTO 1, p. 242; SARTORI, p. 198; LUISETTO, p. 1330).

Che tutti li cantori Frati, che si condurranno siano obligati ogni giorno redursi al loco designato all'insegnare a Zaghetti all'ora designata per l'insegnare alli Putti, a fine, che si possi cantare in compagnia per esercizio delli detti Putti, al parere di esso Maestro di Capella³².

Nondimeno, nonostante il serio impegno espresso dall'istituzione antoniana, i risultati non dovettero essere pari alle attese se è vero che nel 1592 i presidenti ritennero opportuno ingaggiare il soprano Amadio Freddi che aveva servito, «si nel cantar in Concerti, come nelli Organi», per più di un anno senza gratificazione alcuna³³. Questo nuovo orientamento, oltretutto, viene confermato nella «Deliberazione» del 1594 che – pur puntando alla riduzione delle spese – autorizza come si è visto ad inquadrare tra i salariati un soprano, non ritenendo evidentemente sufficiente l'apporto dei fratini. Che tale apporto – quantomeno nei concerti delle grandi occasioni – continuasse a presentarsi del tutto insoddisfacente è del resto suffragato da un'istanza scritta da Costanzo Porta, il 6 gennaio 1597, per sollecitare l'assunzione di un *putto* molto promettente (Domenico Di Caldi), in quanto nel «noviziato» era disponibile soltanto un cantore³⁴.

Rispetto ai soprani, i contralti definiscono – sempre nella tabella 2 – un tracciato più regolare ancorché non manchino momenti di flessione apprezzabili, soprattutto nell'ultimo scorcio del secolo. Probabilmente, questa componente era composta da falsettisti. Diversamente da quanto riscontrabile in altre cappelle, non vi è evidenza nei documenti di un impiego provvisorio in tale ambito di *pueri* che stavano per 'perdere' la voce³⁵. L'unica occorrenza che mostra un simile mutamento di registro è offerta da Amadio Freddi (in organico fino al 1614³⁶): nondimeno il caso del cantore è del tutto diverso in quanto egli da soprano passa a contralto in modo definitivo. La rinuncia a servirsi di *putti* avrebbe dovuto comportare un contenimento della mobilità dei contralti. In realtà, come vedremo (cfr. IV.), anche questo livello sconta una non trascurabile instabilità che in relazione ad una più aggiornata concezione dei concerti, quale si verifica nell'ultimo '500, determina serie difficoltà al maestro di cappella. Ad attestarlo è ancora un'istanza di Costanzo Porta che, il 1 novembre 1595, afferma: «Non ho altro che tre contralti. Sogliono esser quattro. Per i concerti non si può far di meno, perché tre me

³² SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., p. 102.

³³ Cfr. Appendice, nota 327.

³⁴ *Busta 65*, VIII, n. 233. Cfr. anche Appendice, nota 400.

³⁵ PADOAN, *Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano* cit., p. 615.

³⁶ MAURIZIO PADOAN, *Musici al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di Patrizia Radicchi e Michael Burden, Pisa, ETS, 2004, pp. 756-788: 770.

ne bisogna su gl'organi et uno almeno in capella»³⁷. Il rilievo del musicista appare pienamente motivato laddove si consideri (tabella 2 e grafico 1) la flessione netta che si registra nel numero dei contralti a partire dal 1594, cioè a dire dalla «Deliberazione per formar nuova Cappella»: i valori passano dal vertice 5, raggiunto nel biennio 1592-1593, ad una sequenza che volge al ribasso e soltanto nel 1596 riesce a raggiungere quota 4.

Affatto diverso risulta il profilo dei tenori che dopo il 1576 – con l'unica eccezione del 1581 – presenta almeno quattro elementi per anno, segnando paradossalmente indici molto elevati proprio dopo la riforma del 1594 (tabella 2 e grafico 1). Un'eccedenza riscontrabile anche nel primo Seicento, che – come ho ipotizzato in altre indagini³⁸ – potrebbe essere spiegata dall'ampia disponibilità di cantori appartenenti a questa tessitura vocale. Testimonianze inequivocabili in questa direzione vengono da diverse importanti cappelle padane, quali Santa Maria Maggiore a Bergamo e le cattedrali di Verona e di Milano. D'altro canto, non è azzardato pensare che tale disponibilità abbia incentivato nella Congregazione sia la puntualità nel sostituire gli elementi mancanti, sia la tendenza ad andare oltre le quattro unità³⁹.

Più difficile dovette essere invece, per i presidenti, rispondere all'esigenza di assicurare un apporto adeguato da parte dei bassi. Il grafico 1 mette bene in evidenza come, prima del 1593, il profilo di questo registro vocale sia nettamente inferiore a quello proposto dai tenori e dai contralti e, solo dopo tale data, appaiano chiari segni che indicano un'inversione di tendenza. Le scritture amministrative, sino alla metà degli anni Ottanta, rivelano patentemente l'impegno profuso dai reggenti per assicurare all'organico la presenza di almeno un basso⁴⁰. Va detto, nondimeno, che – come chiarisce la più volte richiamata «Deliberazione per formar nuova Cappella» del 1594 – la sezione dei bassi (composta da tre unità) doveva comprendere

³⁷ *Busta 65*, VIII, n. 225; SARTORI, pp. 35-36; LUISETTO, p. 1346.

³⁸ PADOAN, *Musici al Santo di Padova* cit., p. 767.

³⁹ Cfr. Appendice nota 320.

⁴⁰ Riporto alcune testimonianze esemplari: «Alli cantori qualli hano aiutato il giorno di S. Antonio [...] uno scudo a messer prete Bortolamio da Relogio per haver aiutato a cantar questa quaresima per non esservi basso» (*Busta 963*, VII, n. 75, 19 giugno 1568; cit. in LUISETTO, p. 1341); «Ritrovandosi al presente la capella di musica senza Bassi, l'andarà parte, che sia data authorità al R.^o Padre maestro di capella de trovarne doi, ch'habbino à servir per le cinque domeniche et cinque venerdì che sono prossimi in questa quadragesima» (*ACTA 8*, 1582-1587, 4 marzo 1583, f. 26r); «Per la fidele servitù havuta fin'hora dal R.^{do} Padre fra Bortholamio da Vigevano nella capella di questo glorioso Santo et fatica insieme, per esser stato solo cantore alla parte del basso già molti mesi [...] gli siano dati ducati dieci per una volta tantum [...]» (*ibid.*, 6 settembre 1585; GARBELOTTO 2, p. 74; SARTORI, p. 171).

anche due tromboni cui era affidata certamente una funzione di sostegno⁴¹. Il provvedimento definiva formalmente una soluzione già sperimentata a partire dal 1585, anno in cui in organico troviamo due trombonisti, Bartolomeo Sorte e Giovanni Battista Remoletta, inquadrati “alla parte del basso” come musicisti ‘ordinari’, cioè impegnati in tutte le funzioni. Stando ad una testimonianza di Bartolomeo Sorte⁴², è probabile che questi ‘ordinari’ in alcune circostanze venissero impiegati come cantori. Una soluzione del resto adottata anche per altri suonatori come rivela il caso di Agostino Tessaro (violino e viola) che viene promosso ‘ordinario’ in considerazione della sua abilità anche nel canto (cfr. V.1.)⁴³. Viceversa abbiamo notizia di cantori ‘ordinari’ che occasionalmente suonavano il trombone: oltre a Girolamo Boni in organico come tenore fino al 1596⁴⁴, mette conto segnalare Paolo Cornesani, ingaggiato nel 1594 in qualità di cantore con un apprezzamento lusinghiero: «ha bonissima voce al tenore e [...] sona benissimo de trombone»⁴⁵. In considerazione di questa versatilità, non pare sorprendente che i due tenori compaiano tra i trombonisti negli anni successivi: il primo – per sua scelta – nel 1597, il secondo nel 1600⁴⁶.

Ad ogni buon conto, anche per quanto concerne la compagine dei bassi, la delibera del 1594 viene affatto disattesa a partire dall’anno successivo, allorquando Costanzo Porta, nella citata istanza del I novembre, lamenta di potere contare solo su due suonatori: «Mi manca un trombone ordinario in luogo del Fabretto⁴⁷ [Bartolomeo Faveretto] che fu condotto in Duomo. Sogliono esser tre hora non sono se non due». L’ultimo quinquennio del secolo sembra rispondere alle attese del maestro di cappella, proponendo un numero di elementi che non è mai inferiore alle tre unità. Tuttavia uno solo di questi musicisti – Lorenzo Di Chechi – viene assunto come ‘ordinario’, “alla parte del basso”.

⁴¹ Cfr. nota 12.

⁴² Il Sorte in un’istanza, letta nella congregazione del 3 marzo 1577, afferma di prestare servizio anche al di fuori dei suoi obblighi ed in particolare ricorda che in alcune occasioni - «come è la settimana santa et altre volte quando fa bissogno» - interviene in qualità di cantore (*Busta 64*, IV, n. 44; *ACTA 6*, 1574-1578, f. 231r, OWENS, p. 50).

⁴³ Cfr. Appendice, nota 377. Il Porta, pochi giorni dopo la morte del violinista, ne esalta la figura «per haver servito molt’anni, et bene in Capella perché era sicurissimo et nei concerti col suo stromento» (cfr. Appendice, nota 430).

⁴⁴ Cfr. Appendice, nota 342.

⁴⁵ Cfr. Appendice, nota 372.

⁴⁶ Cfr. Appendice.

⁴⁷ Cfr. Appendice, nota 379.

III.2. Gruppo strumentale

Al di là di tutti i limiti riscontrabili, bisogna dare atto alla Congregazione antoniana di avere riservato una notevole attenzione agli strumenti con riferimento tanto alla musica 'in cappella' quanto ai concerti. Questa singolare attitudine si spiega in un arco temporale, piuttosto ampio, nel quale possiamo cogliere due momenti salienti. L'inizio (tabella 2) si colloca nel 1566 e rimanda all'assunzione del primo trombonista – nel periodo post-conciliare – che risulta l'unico suonatore in organico sino al 1582, anno in cui – come ho rilevato in precedenza – viene istituito il gruppo, definito «di 4 dalli concerti», composto da tre tromboni ed un cornetto⁴⁸. Questa seconda fase accelera senza dubbio l'individuazione di soluzioni che implicano una nuova concezione della musica sacra e, ad un tempo, incentivano l'impronta fastosa delle solennità principali dal momento che gli «obbligati», approvati dall'Arca, propongono la presenza di questo insieme strumentale in ben 45 funzioni⁴⁹. Quattro anni dopo, nel 1586, a riprova di una disposizione decisamente più aggiornata, viene assunto per la prima volta un violinista: Antonio Beltramin. Gli anni che seguono dimostrano come le scelte di indirizzo, adottate nel 1582 e nel 1586, vadano ben oltre gli intenti. A parte una certa discontinuità – determinata principalmente dall'assenza di cornettisti in alcuni anni (tabella 2) – i valori tendono ad essere stabili o addirittura a crescere, definendo nell'ultimo quinquennio un complesso formato da 2 cornetti, 1 violino e 3 tromboni (4 nel 1599). Non va poi trascurato che questo quadro di base poteva ampliarsi in virtù della versatilità di alcuni musicisti assunti come cantori, ma in grado di suonare qualche strumento. Come abbiamo osservato poco più sopra (III.1.), tra questi provvisionati si distinguono Girolamo Boni e Paolo Cornesani. Il primo, in particolare, si faceva apprezzare poiché la sua notevole poliedricità gli consentiva di esprimersi anche come suonatore di cornetto e di viola: un'attitudine riconosciuta esplicitamente dalla Congregazione, nel contratto stipulato nel marzo 1593, con un aumento salariale che lo impegnava a proporsi non solo come «musicò di voce ma ancho de altri instrumenti»⁵⁰. Il tratto della polivalenza, che cogliamo anche in Paolo Caobianco, ingaggiato nel marzo 1589 «per trombone et altri istrumenti»⁵¹, in Gaspare Pasqualini (trombone e cornetto)⁵² e in Giulio Cesare (cornetto e dul-

⁴⁸ Cfr. Appendice, nota 256.

⁴⁹ Cfr. *ACTA* 7, 1578-1582, ff. 174r-175r.

⁵⁰ Cfr. Appendice, nota 342.

⁵¹ Cfr. Appendice, nota 302.

⁵² Cfr. Appendice, nota 362. Anche il Remoletta suonava diversi strumenti. Lo si evince da una 'supplica', probabilmente del 1585, in cui egli si definisce «sonator de trombon et de ogni altra sorte d'istrumento» (*Busta* 64, V, n. 31).

ciana)⁵³, non era certo una peculiarità propria del Santo. Esso ricorre frequentemente in altre importanti cappelle del Nord sia nel tardo Cinquecento, sia nel Seicento. I reggenti della Congregazione antoniana erano ben consapevoli di quanto fosse importante avere in organico musicisti capaci di ricoprire più ruoli. Gli 'ordini' approvati dall'Arca nel 1608, affermano in modo inequivocabile tale esigenza:

[...] dovendosi nel condur Musici procurar di aver virtuosi, li quali sappiano sonar di diversi instrumenti, acciò di loro il Maestro di Cappella se ne possa servire in tutte le occorrenze della Musica⁵⁴

È evidente che questo sapere «sonar di diversi instrumenti» rappresentava una variabile rilevante, dal momento che consentiva di incrementare e dilatare il ventaglio delle soluzioni proponibili soprattutto nei concerti.

III.3. *Organisti*

A completare il quadro complessivo della sezione strumentale, interviene la presenza pressoché continua di due organisti (organo di Sant'Antonio e organo di San Felice) che vengono selezionati, quasi sempre, attraverso prove d'esame molto rigorose⁵⁵. Essi avevano compiti distinti. Stando al contratto sottoscritto da fra

⁵³ «[...] a ms. Giulio Cesare dal cornetto siano dati anticipatamente ducati dieci per comprarsi una dolzagna da essergli scontati nelli due primi mandati [...]» (*ACTA 11*, 1594-1599, 8 marzo 1597, f. 52r).

⁵⁴ MAURIZIO PADOAN, «*L'armonico bombo*»: *organici strumentali al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di Maurizio Padoan, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 23-45: 38.

⁵⁵ Esempio il concorso, bandito per l'organo di Sant'Antonio (*organum novum*) il 30 ottobre 1579, che prevedeva quattro prove: «1. Che ciascuno soni di fantasia con brevità quello gli pare. 2. che si faccia responsorio alli Kirie. 3. che si soni in responsorio allo Magnificat in diversi tuoni. 4. che sij in libertà de cadaun de' R.^{di} et Mag.^{ci} presidenti de dar un canto fermo, cavato all'improviso dal libro à ciascun di detti concorrenti sopra il qual habbi à sonare». Ognuno dei cinque candidati (Geronimo Deruta, Giuseppe Fabris, Giovanni Maria Radini e Bartolomeo Tacconi) «super organo novo ex improvviso breviter sonavit. Deinde responsa fecit Kirie et Magnificat in diversis tonis, in choro per R.^{um} Mag.^{um} capellae intonatis et cum cantoribus eiusdem cantatis. Demum super canto firmo ex improvviso ex libro extracto, et exemplato et cuilibet eorum diversimode per me notarium praesentato sonavit» (*ACTA 7*, 1578-1582, ff. 52r-v; SARTORI, pp. 26 e 160; LUISETTO, p. 1343; cfr. anche Appendice nota 244. Interessanti rilievi su questo concorso sono proposti in ARNALDO MORELLI, *Concorsi organistici a San Marco e in area veneta nel Cinquecento*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia - Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 259-278: 263-264. Il model-

Bartolomeo Bianco dei Tacconi nel 1583, il primo organista doveva suonare – oltre che nelle ricorrenze principali – «tutto il vespero in tutte le domeniche quando si [faceva] doppio il vespero et in tutte le vigilie». L'interesse del documento, indubbiamente elusivo, sta soprattutto nel rilevare una situazione ben lontana dall'essere cristallizzata, giustificando l'aumento salariale concesso con le «molte fatiche» imputabili ai «concerti et altro, che per inanti non si usava». Per avere indicazioni un po' meno limitate, dobbiamo attendere la *Tarifa degli obblighi che anno li Musici*⁵⁶, approvata dai presidenti nel 1608, che probabilmente registra *ex post* un quadro giunto a definizione a cavaliere dei due secoli, dopo una fase di attenta sperimentazione⁵⁷. La *Tarifa*, in particolare, impone al primo organista di essere presente «in tutte le Domeniche, et solennità di tutto l'anno [...] sì nelli giorni ordinarj, come straordinarj per li Concerti eccettuate le Domeniche dell'Avvento, et quadragesima nella Messa, et Vespero»⁵⁸.

Per quanto attiene agli 'obblighi' del secondo organista, soccorre invece un'istanza di Girolamo Formentoni che, nel maggio del 1589, sollecita un aumento salariale affermando:

io son ligato d'ordinario obbligo e diurno e notturno molto più che l'altro organista et essendomi agionto il suonare a beneplacito del P. m.^{ro} di capella nei concerti et ufficij con l'altro organista che non è di mio obbligo, esequitolo nondimeno quasi tre anni voluntieri senza mai adimandarne remuneratione alcuna⁵⁹

Le affermazioni del Formentoni, allo stesso modo di quelle espresse da fra Bartolomeo Bianco nel 1583, risultano parziali e confermano l'ampia soglia di instabilità degli 'ordini' cinquecenteschi. La *Tarifa* del 1608, anche in questo caso,

lo, definito per la prova del 1579, è seguito pari pari anche dal concorso, tenutosi al Santo il 7 luglio 1602, che vide la partecipazione soltanto di due candidati: Giulio Radini (vincitore) e Giovanni Antonio Fabris (*ACTA* 12, 1600-1606, ff. 72v-73r).

⁵⁶ *ACTA* 13, 1607-1618, f. 33v; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., p. 219.

⁵⁷ La consapevolezza di un approdo definitivo è bene espressa dai presidenti: «Ordini perpetui, stabili conforme li quali restino per sempre irrequivocabilmente osservati et per fuggire la moltitudine et Contrarieta de altri ordini havendo per ciò li tre SS.^{ti} Presidenti deputati da q.^{ta} V.^{da} Congregatione per la regolazione raccolti gli ordini sparsi nei libri et quelli moderati sono venuti all'infrascritta regolazione de Capitoli, Tariffa, et obblighi per tutta la Musica» (*ACTA* 13, 1607-1618, f. 31r).

⁵⁸ «Non inclusa però nell'Avvento, la Domenica terza Gaudete, et la quarta di Quaresima Laetare; et in queste Domeniche sij obligato al Vespero, quando nelli giorni seguenti occorre qualche festa doppia» (*ACTA* 13, 1607-1618, f. 33v). Le feste sono indicate negli 'obblighi' assegnati ai cantori e ai suonatori.

⁵⁹ *Busta* 64, IV, n. 136; GARBELOTTO 2, pp. 120-121, SARTORI, p. 149.

propone indicazioni più precise, prevedendo l'apporto dell'organo di San Felice «in tutti quelli giorni segnati nella [...] tariffa straordinarij per li Concerti. In tutte le Messe votive, con musica, e senza, come anco nelle principali solennità la notte al matutino, In tutte le Messe, e Vespri di tutto l'anno, che corrono doppij, quando non si fa Musica ordinaria». Ma il mansionario assegnato al secondo organista non si esauriva in quest'ambito, prevedendo – come di norma accadeva nelle più importanti cappelle italiane – anche l'insegnamento dello strumento ad un numero imprecisato di novizi. Mette conto notare che il Formentoni, a differenza dei suoi predecessori, aveva a disposizione un monocordo, acquistato nel gennaio del 1583, «per li Fratini acciò che comodamente il R. P. fra Geronimo Fromentoni possi insegnarli a sonare»⁶⁰.

Il crescente interesse per i concerti, che emerge nei documenti relativi alle condotte di Bartolomeo Bianco dei Tacconi e Geronimo Formentoni, è confermato dalla decisione dei presidenti di acquistare nel 1587 un «organetto», ritenuto uno strumento necessario per celebrare le ricorrenze più rilevanti con una fastosa policoralità⁶¹. Un provvedimento che dimostra, ancora una volta, come la Congregazione fosse portata a seguire gli orientamenti più innovativi sperimentati nelle cappelle padane. Più in particolare, la soluzione antoniana pare assonante con quella proposta in Santa Maria Maggiore a Bergamo ove, con riferimento ad una testimonianza di un suonatore, nel 1602 si parla di «musica grande in Choro con l'organetto nelli salmi», sottintendendo una prassi policorale nella quale i due violini ed i solisti erano posti sui due organi grandi⁶².

In questa direzione, risulta indubbiamente interessante l'istanza scritta dal Porta nel novembre 1595 – e più sopra considerata – nella quale il compositore, dopo aver segnalato ai presidenti che «i due organi grandi insieme col piccolo sono sconcertati et assai scordati ond'hanno di bisogno d'esser [...] ben revisti et accordati, acciò si possino far i concerti», lamenta in special modo che in organico ci fossero soltanto tre contralti dei quattro previsti. Come abbiamo notato in precedenza (cfr. III.1.), l'assenza di una voce in questa tessitura metteva in discussione la realizzazione dei concerti, presumibilmente con tre cori, poiché l'articolazione dell'insieme vocale-strumentale imponeva tre contralti sugli organi ed almeno uno «in cappella». Pur riconoscendo nell'*ad libitum* la variabile cardine della prassi esecutiva del tempo,

⁶⁰ GARBELOTTO 2, p. 68.

⁶¹ ACTA 9, 1587-1591, f. 5r.

⁶² MAURIZIO PADOAN, *Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca*, in *Barocco Padano* 5. Atti del XIII Convegno internazionale di studi sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia, Università del S. Cuore, 18-20 luglio 2005, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 505-639: 539-540. Cfr. anche ID., *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo* cit., p. 53.

non sembra azzardato ipotizzare che i rilievi espressi dal Porta rimandino ad un modello tanto esemplato da Santa Maria Maggiore a Bergamo, quanto probabilmente invalso in altre istituzioni. Ciò che, invece, distingue la basilica bergamasca da quella padovana è costituito dall'inquadramento del musico cui viene affidato il compito di suonare il piccolo organo tra Cinque e Seicento. Se la prima, di norma, si avvale di elementi 'forestieri' (di solito attivi in altre chiese della città), il Santo, dal 1593, affida tale compito ad un cantore provvisionato che si alterna in due ruoli: negli uffici 'ordinari' si unisce alle altre voci, mentre in quelli 'straordinari' è alla tastiera dell'organo 'portatile'.

Con il 1598, tuttavia, nelle scritture amministrative, si coglie una disposizione che attiene ai concerti eseguiti con soli due cori. Difatti, il 14 aprile 1598, viene eletto al secondo organo il tenore Felice Bottigella con un contratto nel quale si prescrive che «quando si sonano li due [organi] il carico de Concerti tocha al R. Calcaneo» all'organo piccolo⁶³. Si tratta di una disposizione – non riportata nella *Tarifa* del 1608 – che consentiva alla cappella di avvalersi – nelle occasioni meno importanti – della voce di Felice Bottigella, considerato un cantore di prim'ordine. Dai documenti sappiamo che il musico venne impiegato in questo duplice ruolo fino al maggio 1602, quando all'organo di San Felice fu sostituito da Piero da Pistoia⁶⁴. Una breve parentesi in quanto, nel 1603, lo troviamo di nuovo in organico. Va detto che dal 1603 alla fine del 1610, anno in cui si conclude il suo servizio come organista, il Bottigella non è più indicato nelle scritture amministrative come cantore⁶⁵.

Ad ogni buon conto è opportuno tenere presente che il numero degli organisti, così come quello dei musicisti in generale, poteva ampliarsi nelle festività più importanti dell'anno. Lo attestano Valerio Polidoro, che – come si è visto – parla di «organi portatili»⁶⁶, e diversi documenti ove si ha notizia di ingaggi di musicisti 'forestieri' (cantori e suonatori) tutti impegnati ad esaltare il carattere solenne dell'occorrenza liturgica.

⁶³ Il 24 aprile 1598, «fu posto parte che sia condotto il R. fra Felice da Milano». Cfr. Appendice, nota 411.

⁶⁴ PADOAN, *Musici al Santo di Padova* cit., p. 776.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 775-779. La vicenda del Bottigella al Santo non si conclude nel 1610. Negli anni 1613-1617, lo troviamo infatti attivo in cappella nel ruolo di tenore (*ibid.*, pp. 781-782).

⁶⁶ Cfr. nota 10.

IV. Mobilità dei musici

La mobilità dei musici rappresenta un problema costante per tutte le cappelle. Nondimeno al Santo essa raggiunge livelli così elevati da non trovare, probabilmente, riscontri in altre istituzioni. La tabella 3 ed il grafico 2 pongono in evidenza l'entità di questa importante variabile, rivelando per altro come essa assuma nel tempo un andamento non lineare. In effetti, superate le difficoltà che condizionano – per un breve periodo (1565-1568) – la ripresa delle attività musicali, sotto il lungo magistero del Pasquali (1569-1585), l'indice di instabilità della cappella soltanto in alcuni anni segna valori apprezzabili⁶⁷. Il rilievo riesce, senza dubbio, significativo se si considera che tale indice non segue la dinamica degli organici. Come dire che all'incremento del numero dei musici non corrisponde necessariamente una crescita della loro mobilità. Questa proiezione non simmetrica dei due parametri può determinare una modesta incidenza della discontinuità nel servizio prestato dai provvisionati allorché il loro numero è elevato. Per esempio, il rapporto tra nuovi ingaggi e provvisionati non confermati (tabella 3) nel biennio 1584-1585, certamente contenuto (1/0 e 2/2), ha un peso trascurabile a fronte di un organico composto da 17 unità. Chiari segni di inversione di tendenza emergono con il 1588. Soprattutto nel decennio 1589-1599, gli indicatori mostrano una notevole mobilità che si accentua nel 1592 (7/6) e nel 1594 (6/9). Il vertice del 1594 rappresenta un caso a sé stante poiché è da imputare alla drastica selezione dei musici operata dalla Congregazione, dopo l'interruzione dell'attività della cappella nei primi due mesi dell'anno. È fin pleonastico sottolineare quanto questo insistito susseguirsi di licenziamenti e nuove assunzioni abbia limitato la 'resa' degli organici. Oltretutto a condizionare ulteriormente le potenzialità della cappella, era l'inadeguatezza di scelte che raramente ottemperavano a criteri di compensazione o di riequilibrio dell'insieme vocale-strumentale.

Sulla scorta di quanto osservato negli anni di Bonifacio Pasquali, verrebbe da mettere in relazione l'instabilità, che si registra nel lungo periodo, con il frequente avvicinarsi di diversi maestri. Tuttavia, ritengo che altre ragioni contribuiscano a spiegare le difficoltà dell'Arca a garantire la necessaria continuità di servizio dei componenti la cappella. In questa direzione ad imporsi alla nostra attenzione è la decisione – approvata dai presidenti nel dicembre 1587 – di non stipulare più con i musici condotte pluriennali:

⁶⁷ Jessie Ann Owens (p. 47) giustamente osserva che la nomina del Pasquali «inaugurò il periodo di massima stabilità che l'istituzione musicale avrebbe conosciuto nell'arco di tutto il sedicesimo secolo».

Havendosi considerato esser molto a proposito far le condotte de cantori, et altri salariati della Ven. Arca à beneplacito della R.^{da} et Mag.^{ca} congregatione talmente essa congregatione non sia obligata tenir alcun salariato per uno, doi, ò tre anni, ma che a libito suo possi licentiar ogni suo salariato, si come si osserva nella S.^{ta} Chiesa di S. Marco nell'inclita città di Venetia, in materia de cantori per levar le litti, et per servirsi de persone atte alli negotij della Ven. Arca et in particolare della Cappella di musica, l'Andarà Parte che de cetero non sia condotto più alcuno per certo tempo d'uno doi. Over tre anni [...] non intendendosi pero, che il nominar l'anno obblighi la Ven. Arca di non poter licentiar la persona condotta ad ogni suo piacere, et di satisfarlo per il tempo solamente ch'havera servito [...]⁶⁸

Da un certo punto di vista, il provvedimento dell'Arca – che interessava tutti i provvisionati, ad eccezione del maestro di cappella – poteva sembrare opportuno. Sottoscrivere degli accordi senza vincoli contrattuali (a beneplacito) significava potere licenziare i musicisti, laddove questi non fossero all'altezza del loro compito o non osservassero le norme disciplinari, senza dovere affrontare «litti». Ma, se adottiamo la prospettiva dei salariati, la nuova disposizione rendeva molto meno sicuro il servizio prestato al Santo dal momento che il provvisionato non aveva alcuna garanzia e poteva essere licenziato in tronco senza 'giusta causa'. Inoltre egli era sottoposto alla discrezionalità delle valutazioni («ballotazioni») in occasione delle conferme annuali. È evidente che i musicisti più dotati erano orientati – quando possibile – a cercare collocazione in istituzioni nelle quali il loro lavoro fosse più tutelato. Questo, almeno in parte, può spiegare la notevole mobilità che si coglie (tabella 3 e grafico 2) negli organici dopo il 1588.

Tab. 3 - Mobilità dei musicisti*

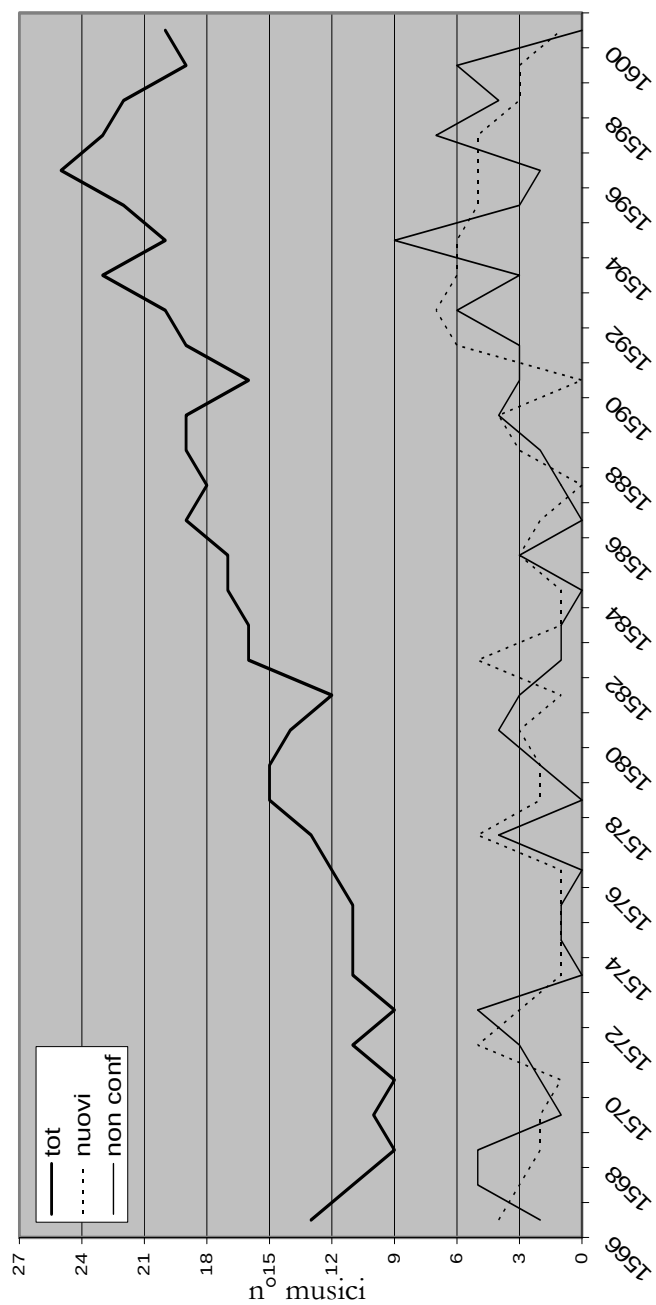
anno	tot.	NUOVI INGAGGI		NON CONFERMATI		rapporto
		tot.	ruoli	tot.	ruoli	
1565	11					
1566	13	4	2C-B-tr	2	C-B	4/2
1567	11	3	3T	5	S-3C-T	3/5
1568	9	2	T-B	4	2T-2B	4/2
1569	10	2	M°-S	1	M°	2/1
1570	9	1	B	2	B-?	1/2
1571	11	5	or-B-C-2tr	3	or-C-B	5/3

⁶⁸ ACTA 10, 1587-1594, f. 18v; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., p. 156. Riportato parzialmente in GARBELOTTO 2, p. 81 e OWENS, p. 65.

1572	9	3	or-2T	5	or-4T	3/5
1573	11	1	C	0		1/0
1574	11	1	T	1	T	1/1
1575	11	1	T	1	T	1/1
1576	12	1	T	0		1/0
1577	13	5	or-3T-S	4	or-3T	5/4
1578	15	2	S-C	0		2/0
1579	15	2	S-T	2	T-ct	2/2
1580	14	3	or-T-C	4	or-S-C-T	3/4
1581	12	1	B	3	S-T-ct	1/3
1582	16	5	M ^o -ct-3tr	1	B	5/1
1583	16	1	B	1	B	1/1
1584	17	1	B	0		1/0
1585	17	3	M ^o -C-B	3	M ^o -C-B	3/3
1586	19	2	C-ct	0		2/0
1587	18	0		1	tr	0/1
1588	19	3	C-T-B	2	2C	3/2
1589	19	4	T-ct-2tr	4	2B-ct-tr	4/4
1590	16	0		3	T-ct-tr	0/3
1591	19	6	or-2C-T-B-tr	3	or-C-T	6/3
1592	20	7	M-or-S-C-T-vl-tr	6	M ^o -or-B-T-2tr	7/6
1593	23	6	C-2T-ct-vl-tr	3	C-T-vl	6/3
1594	20	6	or-2T-2B-tr	9	or-3C-T-B-ct-2tr	6/9
1595	22	5	C-2T-ct-tr	3	T-vl-tr	5/3
1596	25	5	T-3B-ct	2	C-tr	5/2
1597	23	5	or-S-T-2tr	7	or-4T-2B	5/7
1598	22	3	or-2C	4	or-S-T-tr	3/4
1599	19	3	2C-vl	6	3C-T-B-vl	3/6
1600	20	1	tr	0		1/0

* “Tot”(2^a colonna) = totale musici in organico.

Grafico 2. Mobilità dei musicisti*



* "Tot"=totale provisionati; "nuovi"=nuovi ingaggi; "non conf"= musicisti non confermati

Del resto a tali conclusioni giunge, dopo circa quarant'anni, uno dei presidenti laici della Congregazione che, in un'istanza del febbraio 1628, solleva la questione rilevando le difficoltà di trovare «musicisti perfetti», disposti a prendere servizio nell'istituzione antoniana «senza la sicurezza di potervi almeno continuar tre anni servendo fedelmente e degnamente»⁶⁹.

La delibera del 1587, oltretutto, si iscriveva in una realtà, quale la cappella antoniana, che era caratterizzata da una preponderante presenza di frati minori conventuali. In vero, nel definire il loro numero con certezza, sorge qualche problema in quanto tutti i nomi dei 'regolari' sono preceduti dal titolo di «fra» e solo raramente ne viene specificato l'ordine religioso di appartenenza. Tuttavia pare plausibile ritenere che, laddove non è proposta alcuna indicazione, i musicisti fossero frati minori conventuali. Se si accetta questo criterio di distinzione, possiamo affermare che su 105 musicisti attivi nella cappella per almeno un trimestre, nel periodo inquadrato (1565-1600), 55 erano minoriti, 3 eremitani, 1 servita, 15 preti e 21 secolari (comprendendo anche i *pueri*). Un insieme indubbiamente molto eterogeneo nel quale i frati minori conventuali costituivano più del 50% dei provvisionati. A spiegare tale preponderanza, non mancano nelle scritture sollecitazioni – espresse a vari livelli – volte a sostenere l'opportunità per la Congregazione di assumere come componenti la cappella musicisti che fossero padri dell'Ordine.

Una testimonianza esemplare è offerta da un'istanza scritta, nel 1577, da fra Felice Spinelli, per caldeggiare la sua assunzione (avvenuta il 9 marzo dello stesso anno):

Sé hanno l'occhio all'utile in questa occasione de eleggere questo cantore; considerino, che con minor spesa terranno un cantor frate, che secolare, considerino, che ad ogni hora hanno il cantor nel convento per le messe votive che occorrono: per il cantar i vesperi, e altri officij fuor di tempo quando, i Rettori vogliono, e per processioni, et altri infiniti accidenti che, cadono alla giornata, onde li cantori di fuori a pena gli havete à i tempi debbiti, con maggior spesa. Oltra di ciò le sostanze, che acquista il Religioso di questo convento ritornano al convento doppo lui: onde le sostanze del Santo tornano al Santo. Sé poi havete la mira all'honesto pigliate essemplio da voi, che sicome nelle vostre case, se i vostri figliuoli, e i vostri servi fossero dottati d'una istessa virtù, voi non premiarete mai tanto la virtù nel servo quanto nel figliuolo e non la stimarete tanto (quantunque minore) nel servo, quanto nel figliuolo così dunque più dovete premiare, e stimare le virtù nelli figliuoli del Santo che ne' forastieri,

⁶⁹ PADOAN, *Musici al Santo di Padova* cit. p. 762. La proposta venne respinta a maggioranza.

perché questi son beni di chiesa, e si devono prima a gli ecclesiastici, etiandio non tanto perfetti, e poi à secolari [...]⁷⁰

Due anni dopo, alle parole di Felice Spinelli fa eco con voce ben più autorevole il padre generale che, in una lettera del 31 ottobre 1579, raccomanda ai presidenti – dopo la morte del primo organista Ippolito da Piacenza – di non volere «supportare che secolari habbiano tal organo maxime che nella religione vi sono sonatori perfettissimi»⁷¹.

Indubbiamente, la tendenza da parte dell'Arca a muoversi in una direzione non molto lontana da quella indicata da Felice Spinelli e dal padre generale finì, sia nel Cinquecento, sia nel secolo successivo, con il porre dei seri limiti alle scelte della Congregazione. Soprattutto la nomina del maestro di cappella rappresentò a lungo una questione aperta se è vero che, nel gennaio 1679, proprio un secolo dopo le raccomandazioni del padre generale, i presidenti laici dell'istituzione antoniana scrivono un documento nel quale sostengono che nessuna 'parte' approvata in passato, nemmeno quella del 13 novembre 1608 «dice positivamente et espressamente ch'il Maestro di Cappella debba esser Padre dell'Ordine». Conseguentemente si trattava di un vero e proprio abuso nel quale non bisognava perseverare: «Adunque perché sono stati eletti abusivamente pp. Dell'Ordine in Maestri di Cappella dovrà caminar sempre nell'istesso ordine l'electione ad esclusione de gl'altri?»⁷².

Nondimeno vi è un altro aspetto importante che ci riconduce al tema della mobilità. Un aspetto che – sulla scorta dei documenti a me noti – pare sia stato preso in seria considerazione dai reggenti soltanto nei primi anni del Seicento: i 'regolari' di tutte le congregazioni erano spesso trasferiti da un convento all'altro su disposizione del loro padre generale. La discrezionalità pressoché assoluta del responsabile dell'Ordine rendeva le nuove assegnazioni di sede tanto imprevedibili, quanto difficilmente revocabili. Inoltre alcuni musicisti approfittavano della situazione e, con il pretesto di dovere ottemperare alle disposizioni del loro superiore, abbandonavano il Santo per trovare collocazioni professionali meglio retribuite. Al fine di contenere le conseguenze che i frequenti trasferimenti determinavano per la cappella, il 3 novembre 1610, l'Arca decide di subordinare l'ingaggio dei frati al rila-

⁷⁰ *Busta 64*, IV, n. 43; SARTORI, p. 43; OWENS, p. 52. Il testo della supplica è riportato anche negli *ACTA 6*, 1574-1578, 9 marzo 1577, ff. 227r-229r.

⁷¹ *Busta 65*, VIII, n. 82; OWENS, p. 52.

⁷² SARTORI, p. 214.

scio di un'autorizzazione da parte del padre generale di tutte le «religioni» (minori conventuali, eremitani, serviti, ecc.)⁷³.

Tutti questi trasferimenti, voluti dall'alto o imputabili allo scaltro opportunismo dei singoli frati, hanno lasciato una traccia molto limitata nelle scritture amministrative. Probabilmente essi appartenevano ad una *routine*, a tal punto consolidata, da non pretendere una particolare attenzione da parte della Congregazione. L'impressione è che essa intervenisse allorquando si prefigurava il rischio di rinunciare alla collaborazione di un musicista molto accreditato. Lo dimostra la vicenda di fra Giovanni Battista Pagani chiamato a Bologna dal padre provinciale di quella città alla fine del 1568. I presidenti scrivono al superiore bolognese pregandolo di concedere al contralto di continuare il proprio servizio al Santo. Per avvalorare questa loro istanza, pongono l'accento sul credito acquisito a Padova dal Pagani, grazie a qualità vocali di prim'ordine e al ruolo essenziale esercitato nella cappella⁷⁴. La supplica dovette essere accolta favorevolmente in quanto il cantore risulta in organico sino al 1571, allorquando venne di nuovo chiamato a Bologna su disposizione del padre generale. A nulla valse in quest'occasione la lettera inviata al responsabile dell'Ordine⁷⁵. Questo nell'immediato, poiché agli inizi del 1573 il Pagani fece ritorno al Santo, come prova il contratto sottoscritto il 5 gennaio dello stesso anno⁷⁶. Il medesimo problema si verificò nel 1578 con fra Graziano Bianco. In questo caso la Congregazione dovette ricorrere ad un vescovo (o forse ad un cardinale) perché intercedesse presso il generale dell'Ordine agostiniano⁷⁷. Graziano Bianco, definito «una delle più belle voci che gli sia», era infatti residente nel convento dei frati agostiniani, «detto degli Heremitani», in Padova. Anche in questa circostanza la richiesta dei presidenti ebbe buon esito: i documenti amministrativi attestano che non vi fu soluzione di continuità nel servizio del cantore.

Sempre nell'ambito dei musicisti frati, vi è un ulteriore motivo che può giustificare l'alto indice di mobilità: il salario. Come chiarisce puntualmente la Owens, ai

⁷³ PADOAN, *Musici al Santo di Padova* cit. p. 761. Anche i reggenti di Santa Maria Maggiore a Bergamo, almeno in alcune occasioni, esigevano l'autorizzazione del padre generale. Lo attesta questo passo tratto da un contratto del 1 dicembre 1623: «[...] hanno condotto, et conducono il R. Pre Fra Dionisio da Vigeveno del convento di S. Francesco di questa Città per Cantar il tenore [...] La qual condotta si è fatta in esecuzione della licenza concessa dal R.^{mo} Padre Generale, come si vede per le incluse lettere» (*Scripture*, MIA 1304, f. 108r).

⁷⁴ Cfr. Appendice, nota 180.

⁷⁵ Cfr. Appendice, nota 200.

⁷⁶ Cfr. Appendice, nota 212.

⁷⁷ Cfr. GARBELOTTO 2, p. 115. La Congregazione aveva già chiesto il consenso del padre generale degli agostiniani per poter assumere il cantore. Lo si evince da una lettera del 20 dicembre 1571. Le cose - probabilmente - non andarono nel verso giusto poiché l'ingaggio del cantore avvenne solo nel gennaio del 1573 (cfr. Appendice, nota 215).

musicisti che non facevano parte della comunità antoniana era richiesto il pagamento al convento di 12 ducati all'anno, per le spese di vitto ed alloggio⁷⁸. Se lo stipendio pattuito – come accadeva non di rado – era modesto o i musicisti non riuscivano a trovare qualche altro incarico (mansionaria, vicariato, ecc.) per arrotondare le entrate, non erano in grado di sopravvivere. In quest'ottica riesce rivelatore quanto afferma fra Agostino da Gallarate che, nell'agosto 1581, invia ai reggenti una lettera nella quale spiega le ragioni che lo hanno indotto a lasciare il Santo prima della scadenza contrattuale. Tali ragioni fondamentalmente sono tre: 1. l'aver perso una mansionaria che gli assicurava un'entrata supplementare di 20 ducati; 2. l'aver dovuto rinunciare alla carica di vicario II che gli garantiva l'ospitalità; 3. il dovere, di conseguenza, pagare di tasca propria le spese di vitto e alloggio nella misura di 12 ducati a fronte di un salario annuale di soli 24.

La puntualizzazione, caratterizzata da una intonazione polemica in quanto il cantore lamenta di essere stato sottovalutato e boicottato, pone l'accento su un problema che coinvolgeva non pochi frati inquadrati nel ruolo 'ordinario', come Agostino da Gallarate, poiché essi di norma percepivano uno stipendio inferiore rispetto a quello assegnato ai preti ed ai secolari 'ordinari'. Un'altra testimonianza di questa difficile situazione ci è proposta, nel 1588, in due suppliche scritte da fra Costanzo Gentili⁷⁹ e da fra Bartolomeo Negri⁸⁰ che sostanzialmente ribadiscono i rilievi espressi da fra Agostino. Tuttavia, le condizioni economiche di fra Bartolomeo erano ancora più svantaggiose in quanto, fino al 1588, aveva un compenso di soli 20 ducati all'anno, con il divieto di andare a predicare e quindi di avere altri possibili introiti⁸¹.

Da ultimo, sulla stabilità dei musicisti, incidevano senza dubbio le interruzioni delle attività musicali della cappella, perché potevano comportare non solo, nella conseguente ridefinizione degli organici, licenziamenti, ma anche una diffusa percezione di precarietà. In altri termini, chi non era sicuro di continuare il proprio servizio al Santo era sollecitato a trovare nuove e più certe prospettive di lavoro in altre realtà.

⁷⁸ OWENS, p. 53.

⁷⁹ Nell'istanza, letta in Congregazione il 27 agosto 1588, il cantore in particolare afferma: «Quanto a mansionerie non se ne trovano perche hormai ho volto sosopra tutta questa città» (*Busta 65*, VIII, n. 147; SARTORI, p. 153; OWENS, p. 53).

⁸⁰ L'istanza è letta in Congregazione il 26 marzo 1588 (*Busta 64*, IV, n. 119; SARTORI, pp. 171-172).

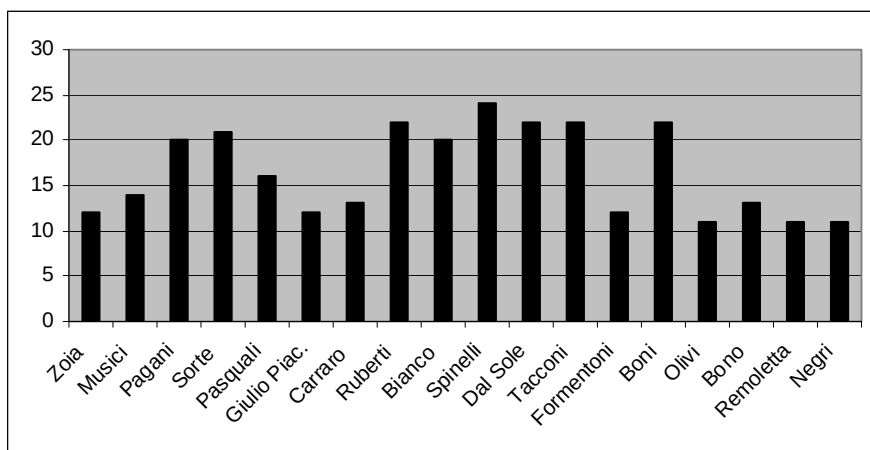
⁸¹ Questo prevede la sua condotta del 3 dicembre 1583 (cfr. Appendice, nota 264).

V. Contratti e dinamiche salariali

V.1. Durata del servizio e progressione retributiva

L'eccessiva mobilità, ovviamente, condiziona in modo notevole la durata della presenza dei singoli musicisti. Su un totale di 105 provvisionati⁸² nel periodo inquadrato, ben 23 non arrivano a superare un anno di servizio e 21 i due anni. Ad assicurare un minimo di continuità, sono 18 elementi che risultano in organico almeno per un decennio; 8, tra di essi, giungono a toccare o a superare la soglia dei vent'anni (cfr. grafico 3).

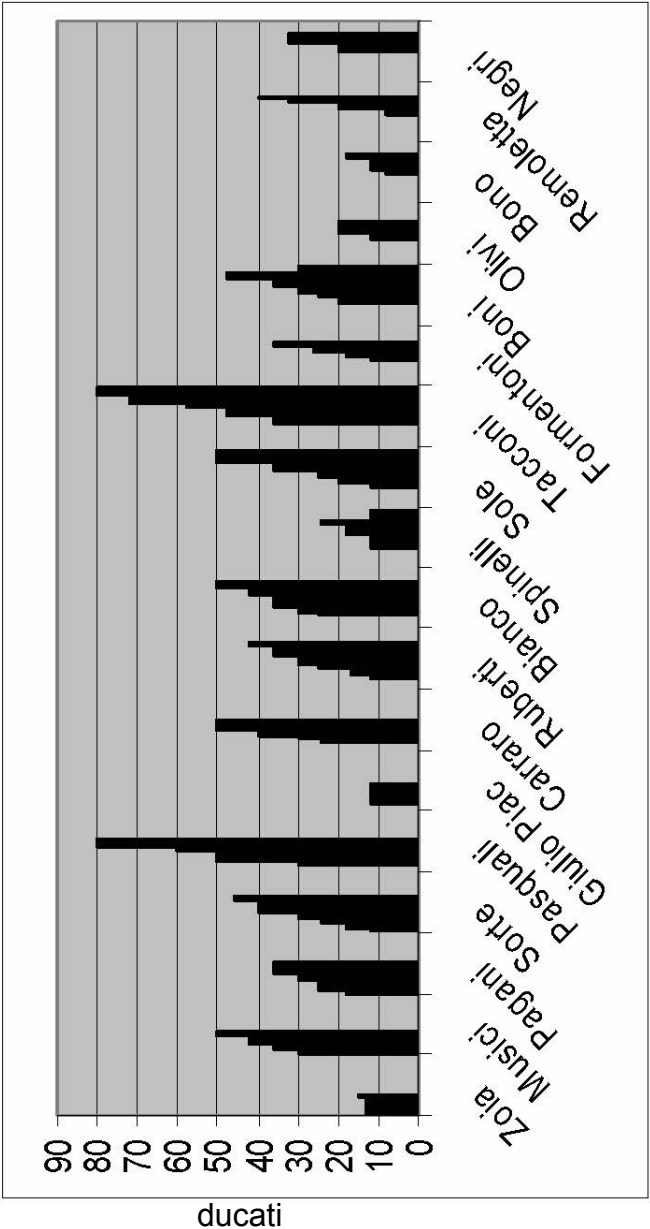
Grafico 3. Durata condotte (musicisti in servizio per almeno 10 anni)



Di tale gruppo fanno parte i contralti Giovanni Battista Pagani, Giacomo Ruberti e Francesco Sole, il trombonista Bartolomeo Sorte, i tenori Graziano Bianco e Felice Spinelli, l'organista Bartolomeo Bianco dei Tacconi e il poliedrico Girolamo Boni. Tre di questi otto musicisti propongono il loro apporto anche nel '600: Bartolomeo Bianco, Felice Spinelli e Girolamo Boni. Fra Bartolomeo termina la propria carriera al Santo poco dopo il volgere del secolo (1603). Notevole longevità dimostrano invece gli altri due musicisti che risultano salariati, rispettivamente, sino al 1615 e al 1616.

⁸² In servizio almeno per tre mesi nell'arco di un anno.

Grafico 4. Dinamica salariale (musicisti in servizio per almeno 10 anni, valori in ducati)



Del tutto singolare appare la vicenda di fra Felice Spinelli che, nel 1594, ottiene una sorta di vitalizio con «libertà a lui concessa di poter cantar quando più a lui piacerà senza alcun obbligo havendo riguardo alla sua longa servitu et che, e, benemerito padre di convento»⁸³. Ad onta dell'età, che nel 1594 doveva essere già avanzata, egli – sia pure «senza alcun obbligo» – riesce a cantare per altri 22 anni! È interessante notare che il gruppo degli otto musicisti più longevi è formato da quattro frati e da quattro secolari. Questa composizione dimostra, inequivocabilmente, come la preponderante componente conventuale, fosse la più soggetta agli avviamenti.

Le ampie proporzioni dei segmenti temporali definiti dai 18 musicisti, in servizio per almeno dieci anni, consentono di cogliere anche un'importante variabile che rimanda alla dinamica salariale. Il grafico 4, che registra la retribuzione annuale dei musicisti in ducati, rivela come nella maggior parte dei casi i compensi tendessero all'incremento. Di norma, gli aumenti erano legati al rinnovo contrattuale che, fino alla disposizione del dicembre 1587, avveniva ogni tre-cinque anni. Non mancavano, tuttavia, condotte della durata di un anno. Questa differenziazione, probabilmente, risentiva della cautela che guidava i reggenti nello stipulare nuovi accordi. In altri termini, la durata del contratto doveva essere messa in relazione con l'affidabilità del musicista. Anche la sua disponibilità ad un servizio prolungato nel tempo era una variabile da considerare con la dovuta attenzione.

Un esempio molto chiaro dell'andamento progressivo delle condotte ci è offerto dal trombonista Bartolomeo Sorte (grafico 4), il cui lungo servizio inizia con diversi accordi annuali. La sua prima retribuzione molto modesta (12 ducati), in quanto egli è inquadrato come 'straordinario', all'atto del rinnovo si ripropone o senza alcun incremento (1567) o con aumento contenuto (da 12 a 18 ducati nel 1568). A partire dal 1571, la sua posizione diviene meno precaria dal momento che il musicista ottiene una serie ininterrotta di contratti pluriennali (da tre a cinque anni), quasi sempre accompagnati da un aggiornamento salariale. Egli così, in circa vent'anni di servizio (1566-1586), passa da 12 a 46 ducati di stipendio all'anno.

Non molto diverso appare il percorso compiuto dal maestro di cappella Bonifacio Pasquali che procede con contratti triennali fino al febbraio 1580, data in cui la sua condotta viene rinnovata per un quinquennio⁸⁴. Il rinnovo della condotta di

⁸³ *ACTA* 10, 1587-1594, 26 febbraio 1594, f. 176v; GARBELOTTO 2, pp. 100-101.

⁸⁴ Anche l'ultimo accordo, stipulato il 27 marzo 1584 (con decorrenza 1° febbraio 1585), ha una durata di un quinquennio. La morte del musicista impedirà di dare corso a tale accordo (cfr. Appendice, nota 265). Il fatto che i presidenti - in contrasto con le norme in vigore - abbiano rinnovato il contratto con quasi un anno di anticipo è da mettere in relazione con una 'supplica' del Pasquali, letta nella stessa seduta del 27 marzo, nella quale il maestro di cappella informa la Congregazione di avere avuto una proposta di ingaggio proveniente dal duomo di Piacenza:

fra Pasquali, il più delle volte, non è seguito da incrementi salariali. Tali incrementi si propongono solo in tre momenti, lungo un arco temporale di 16 anni di servizio. In compenso – rispetto agli altri componenti la cappella – l'aumento della retribuzione è di tutto rilievo: egli passa – in poco più di dieci anni – da 30 ducati (1569) ad 80 (1580). Anche Bianco dei Tacconi, primo organista, riesce a raggiungere quota 80 (grafico 4). Tuttavia la progressione del suo salario denota sbalzi meno accentuati, poiché più protratta nel tempo (da 36 ad 80 ducati in 17 anni). Oltretutto la presenza in organico del Tacconi si pone nelle due ultime decadi del secolo ove la tendenza al rialzo degli stipendi è ancora più netta, come possono attestare nel periodo precedente gli aggiornamenti, piuttosto contenuti, rivelati dalle provvisioni di Girolamo Musici. Primo organista dal 1565 al 1578, il Musici deve attendere il 1576 per passare dai 30 ducati iniziali a 50, che rappresenta il valore più alto da lui raggiunto.

Ma il grafico 4 mostra che l'andamento delle retribuzioni – in alcuni casi – poteva mutare segno; come abbiamo visto le entrate del longevo Spinelli, dal 1594, declinano in vitalizio. Un altro esempio è dato da Girolamo Boni che – a differenza dello Spinelli – chiede di essere 'retrocesso' nel ruolo di 'straordinario', accettando quindi una diminuzione del proprio stipendio (da 48 a 30 ducati). Su un piano affatto diverso si pone invece il soprano Giulio Piacentino che, ad onta di un servizio prestato per più di un decennio, non viene gratificato da nessun rinnovo contrattuale. I suoi emolumenti si fermano a 12 ducati. Una cifra standard che si ripropone anche per tutti i soprani che lo precedono o lo seguono, da Orazio Luppato (1565-1566) a Domenico Di Caldi (1597-1600). In 16 anni, quindi, le provvisioni per i *pueri* non vengono rivalutate sulla scorta degli indici inflattivi. L'unica eccezione è costituita da Amadio Freddi che, ingaggiato nel gennaio 1592 con un salario di 18 ducati all'anno⁸⁵, viene confermato all'inizio del 1595 con un aumento di 6 ducati⁸⁶. Nel gennaio 1598, è poi inquadrato formalmente come contralto con uno stipendio di 36 ducati. Le motivazioni, addotte dai presidenti per giustificare quest'ultima condotta, spiegano che l'allontanamento dagli stan-

«Già doi mesi sono fui ricercato dal clero del Domo di Piacenza come hano veduto alcune delle Sig.^{rie} V.^{re} da una lettera mandatami da Monsignor Vicario del Vescovo, alla quale risposi ch'à questo tempo gl'haverei dato la risposta di quanto havessi determinato di fare. Vengo adonque con questa mia a le sue Signorie, le quali supplico che essendogli grata la mia servitù si contentino di rifarmi la mia condotta acciò che à quel tempo che finirà la vecchia non resti e senza quella e senza questa [...]» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 74r-v; *Busta* 64, V, n. 44; GARBELOTTO 2, p. 116; SARTORI, p. 31; LUISETTO, p. 1343).

⁸⁵ Appendice, nota 327.

⁸⁶ Appendice, nota 364.

dard retributivi usuali è da ricondurre al notevole profilo professionale rivelato dal contratto «non solo nel cantare ma anco nel governar la Capella istessa»⁸⁷.

È evidente che – come in tutte le istituzioni – il livello retributivo va posto in stretta relazione con il valore del musicista e con le mansioni assegnate al medesimo. Il maestro di cappella ed il primo organista ottenevano i salari più elevati. Mette conto rilevare che la forbice tra maestro e primo organista si allarga, in modo considerevole, nel caso di Ludovico Balbi. Attivo al Santo per cinque anni (1585-1591), con la condotta del 1590 il compositore percepisce una somma, 120 ducati, che supera di gran lunga quella corrisposta al primo organista Tacconi (80 ducati). Le distanze si riducono sensibilmente con il magistero del Colombano (1592-1594): il suo salario non va oltre i 100 ducati. Con Costanzo Porta si realizza il vertice assoluto; egli infatti riesce ad ottenere nel 1596, un anno dopo la sua elezione, un compenso tanto discusso quanto ragguardevole: 160 ducati all'anno⁸⁸. Molto modeste appaiono invece le provvisori stabilite per il secondo organista: a Formentoni (grafico 4), in servizio per dodici anni, il primo contratto triennale (1580-1582) assegna una remunerazione di soli 12 ducati, che è quasi in linea con la cifra percepita dal suo predecessore Santo Zoia (1565-1576). Le due successive condotte, sempre triennali, vedono un progressivo innalzamento salariale che raggiunge l'apice nel contratto 'a beneplacito' del 1589 (36 ducati). Il fatto che nell'arco di dieci anni il Formentoni abbia triplicato il suo stipendio è spiegato – lo si è osservato più sopra (cfr. III.3.) – dall'intensificarsi delle attività musicali e, quindi, dal maggior impegno richiesto al musicista.

Tra i musicisti meno pagati figurano i suonatori. A parte la vicenda di Bartolomeo Sorte, di cui si è detto, la loro presenza si propone come essenziale con il 1582, anno in cui iniziano ad operare «di 4 dalli concerti» (cfr. III.2.). Essi sono musicisti 'straordinari', impiegati solo nei concerti, e quindi percepiscono un compenso iniziale molto limitato: 8 ducati. Nel corso degli anni, tale cifra verrà gradualmente aggiornata sino a raggiungere 12-15 ducati. Tuttavia il quadro provvisoriale riesce nel tempo complesso, poiché alcuni di loro sono inquadrati nel ruolo di 'ordinari'. In particolare, almeno un trombonista – come esemplato *in primis* da Bartolomeo Sorte – viene sistematicamente ingaggiato come «trombone alla parte del basso» (cfr. III.1.). Ciò comporta la presenza del musicista in tutte le funzioni e quindi una gratificazione economica che negli anni Novanta oscilla tra i 18 e i 36 ducati. Anche gli altri suonatori hanno trattamenti economici abbastanza di-

⁸⁷ Appendice, nota 416.

⁸⁸ Rilievi critici, che giungono a metter in discussione anche la professionalità del Porta, sono espressi da Bartolomeo Ratti in un memoriale scritto prima del 5 gennaio 1601 (cfr. RENATO LUNELLI *Nota complementare sul musicista Costanzo Porta da Cremona, O.F.M. Conv.*, «Miscellanea francescana», LVI (1956), pp. 282-288; OWENS, p. 63).

versificati. Francesco Borghesani, il primo cornettista ad essere posto in organico (1579), è pagato 20 ducati all'anno. Ma un altro cornettista, Antonio Borghesani, uno dei componenti «li 4 dalli concerti», attivo dal 1582 al 1588, riesce ad ottenere un aumento, da 8 a 12 ducati, soltanto nell'agosto del 1585, allorché i presidenti dovettero cedere a fronte di una supplica nella quale tre dei «4 dalli concerti», e tra questi il Borghesani, battevano cassa affermando di essere impegnati in molte «occasioni straordinarie»⁸⁹.

La situazione muta del tutto con l'elezione del veronese Giulio Cesare, un suonatore di cornetto cui il primo ingaggio, sottoscritto nel 1595⁹⁰, assicura 72 ducati all'anno che salgono a 78 nella ricondotta del 1598⁹¹. Sono cifre molto elevate che nessun cantore può avvicinare. A spiegare l'entità di questi emolumenti è anzitutto l'inquadramento del musico tra gli 'ordinari'. Si tratta di un riconoscimento che certamente si rifà alla «Deliberazione per formar nuova Cappella» del 1594, ove al cornetto per la prima volta è attribuito un ruolo fondamentale nell'insieme vocale-strumentale. In secondo luogo, il livello salariale raggiunto sottende il pieno apprezzamento del talento di Giulio Cesare che, certamente, si distingueva in un ambito nel quale non era facile individuare musicisti di valore.

Sullo stesso piano dei cornettisti si muovono i suonatori di violino. Anch'essi inizialmente sono impegnati esclusivamente nei concerti e quindi hanno un salario modesto. Antonio Beltramin, il primo violinista ad essere posto in organico (cfr. III.2.), viene ingaggiato nel 1586 con uno stipendio annuale di 8 ducati⁹², che salgono a 14 nel rinnovo contrattuale del 1589. Un altro violinista, Paolo Callegaro, in servizio nel triennio 1592-1594, non va oltre gli 8 ducati previsti dalla sua prima condotta. Anche la provvisione di Agostino Tessaro è dapprima (1593-1594) caratterizzata dal solito importo, 8 ducati, che potremmo considerare la 'quota base' per tutti i suonatori. Tuttavia, nelle condotte successive (1595 e 1598), il violinista ottiene due rimarchevoli aumenti che portano la sua retribuzione a raggiungere i 32 ducati all'anno. Come per i cornettisti, il punto di svolta è costituito dalla più volte citata «Deliberazione» del 1594, che decreta la presenza del violino in organico. Tale delibera, inevitabilmente, finisce con il sottrarre lo strumento ad un orizzonte univocamente circoscritto ai concerti. Il Tessaro infatti, nel 1595, è ricondotto «non più per concerti ma per la musica ordinaria». Il mutamento di *status* è giustificato da parte della Congregazione con argomentazioni che, già nella condotta del 1595, rimandano sia alla maestria, sia alla versatilità del musico: «persona

⁸⁹ Cfr. Appendice, nota 270.

⁹⁰ Cfr. Appendice, nota 375.

⁹¹ Cfr. Appendice, nota 424.

⁹² Cfr. Appendice, nota 282.

conosciuta da tutti per sufficiente non sollo nel sonar detto instrumento [violino] ma anco nel sonar la viola, et nel cantar la voce del tenor»⁹³.

In linea generale, la dinamica salariale risente in misura rilevante dei problemi di bilancio in cui spesso l'istituzione antoniana si dibatte. Questa incidenza, di carattere finanziario, appare evidente laddove si considerino gli anni nei quali il radensarsi degli aumenti nelle retribuzioni assume una portata non trascurabile. In questo quadro, ad imporsi sono anzitutto gli incrementi concessi nel 1574 e 1577 che interessano 6 musici. Il primo incremento (1574) è tanto più apprezzabile poiché il numero dei componenti la cappella è costituito da soli 11 elementi. Non va tuttavia sottovalutato neanche il secondo (1577), ancorché il rapporto tra il gruppo dei 6 gratificati ed i 13 musici in organico sia meno stretto. Nel 1577, infatti, l'ampio ricambio comporta quattro nuove assunzioni, a fronte di cinque musici non confermati (tabella 3). Un corretto raffronto dovrebbe, conseguentemente, ridurre il secondo termine di paragone da 13 a 9. Di segno opposto sono invece i dati del 1582 che registrano il rinnovo di otto condotte su sedici, senza alcun avanzamento nel trattamento economico. Un esito, questo, non casuale ma imputabile alla necessità – da parte dell'Arca – di contenere le uscite, come chiarisce la delibera presa nel maggio dello stesso anno:

Dovendosi ricondur diversi cantori nella capella la condotta de' quali gia è finita all'ultimo d'Aprile passato. Però l'andara parte [...] si debbino far le condotte loro senza alcuno aumento. Anzi piu tosto trattar de diminuire il premio loro, stante le molte spese, dalle quali al presente la Veneranda Arca è gravata⁹⁴

Ad onta di tale disposizione, alcuni di questi otto musici in scadenza contrattuale chiesero un aggiornamento del loro stipendio. La Congregazione, nella seduta del 19 giugno 1582, non prese però in considerazione le loro istanze⁹⁵. Soltanto tre anni dopo, nel 1585, l'Arca cambiò orientamento, concedendo un incremento salariale a 6 musici sui 14 confermati (cui si devono aggiungere 3 nuovi ingaggi).

Nel 1594, come si è già accennato (cfr. III.1.), il riproporsi di gravi difficoltà economiche e l'opportunità di meglio selezionare i musici determinarono la sospensione dal servizio – per i primi due mesi dell'anno – di tutti i provvisionati (ad eccezione dei due organisti), seguita da una non irrilevante riduzione dei loro salari. Lo stesso maestro di cappella, Orazio Colombano, vide scendere la propria retribuzione da 100 a 80 ducati. Tuttavia, si trattò di una breve fase congiunturale.

⁹³ Cfr. Appendice, nota 377.

⁹⁴ *ACTA* 7, 1578-1582, f. 183r. OWENS, p. 54.

⁹⁵ *ACTA* 7, 1578-1582, ff. 187r-188v; OWENS, *ibid.*

Nell'ultimo scorcio del secolo, di fatto, gli indici salariali si pongono su livelli decisamente più elevati rispetto al periodo precedente.

V.2. Retribuzioni medie nel lungo periodo

L'andamento delle retribuzioni stabilite dalle condotte, pur denunciando momenti di flessione anche marcata, nel lungo periodo appare orientato al rialzo. Lo dimostra in modo palmare il grafico 5 che elabora le retribuzioni medie per singolo musicista (1565-1600). Nel tracciato è possibile individuare, lungo l'asse diacronico, tre segmenti, che trovano come segni di demarcazione i valori massimi raggiunti, nel 1581 e nel 1590, seguiti da una caduta verticale degli indici successivi. Nel primo periodo (1565-1581), la tendenza al rialzo – al di là di alcuni momenti di incertezza – appare netta. La cifra media iniziale, 18 ducati circa, grazie ad una serie pressoché ininterrotta di incrementi, passa a 28 nel 1576 e raggiunge quota 33 nel 1581. In 17 anni l'apprezzamento delle condotte è quasi dell'80%. Nel secondo arco di tempo 1582-1590, i valori, dopo il ridimensionamento del biennio 1582-1583 (ducato 26), riprendono a crescere moderatamente per poi impennarsi nel 1590 con 37 ducati. Rispetto al 1565, l'incremento sale al 102%. Nell'ultimo periodo (1591-1600), oltremodo mosso, si rileva una flessione sino al 1594, anno in cui si registrano 25 ducati, una cifra molto modesta che riporta il livello medio delle condotte addirittura al 1573. Come si è visto più sopra, questa severa contrazione è da imputare alla diminuzione dei salari di quasi tutti i musicisti, imposta dalla Congregazione proprio nel 1594. La ripresa tuttavia risulta immediata. I valori riprendono gradualmente a salire fino all'apice del 1598 che tocca i 38 ducati. Nel biennio conclusivo il quadro rimane abbastanza stabile con indicatori leggermente inferiori a quelli segnati nel 1598.

Se poniamo a confronto la media degli stipendi del 1565 con quella del 1598 (la più elevata nel periodo inquadrato), riscontriamo che in poco più di un trentennio, la crescita in percentuale raggiunge il 107%. Un ulteriore raffronto, più generale, tra le varie fasi temporali delimitate nel grafico, mette in luce come l'aumento delle provvisioni sia in percentuale più accentuato tra il 1565 e il 1581 (80%) che nei vent'anni successivi. Questa particolare accentuazione forse rimanda, oltreché a fattori inflazionistici, all'esigenza di elevare i livelli retributivi, inizialmente troppo bassi, alla luce di un progetto inteso al potenziamento della cappella. È interessante notare – sempre nel grafico 5 – come le due linee di proiezione (ducato e musicista) tendano a procedere in modo parallelo. Gli unici

Grafico 5. Medie salariali annuali da contratto (1565-1600). Importi in ducati

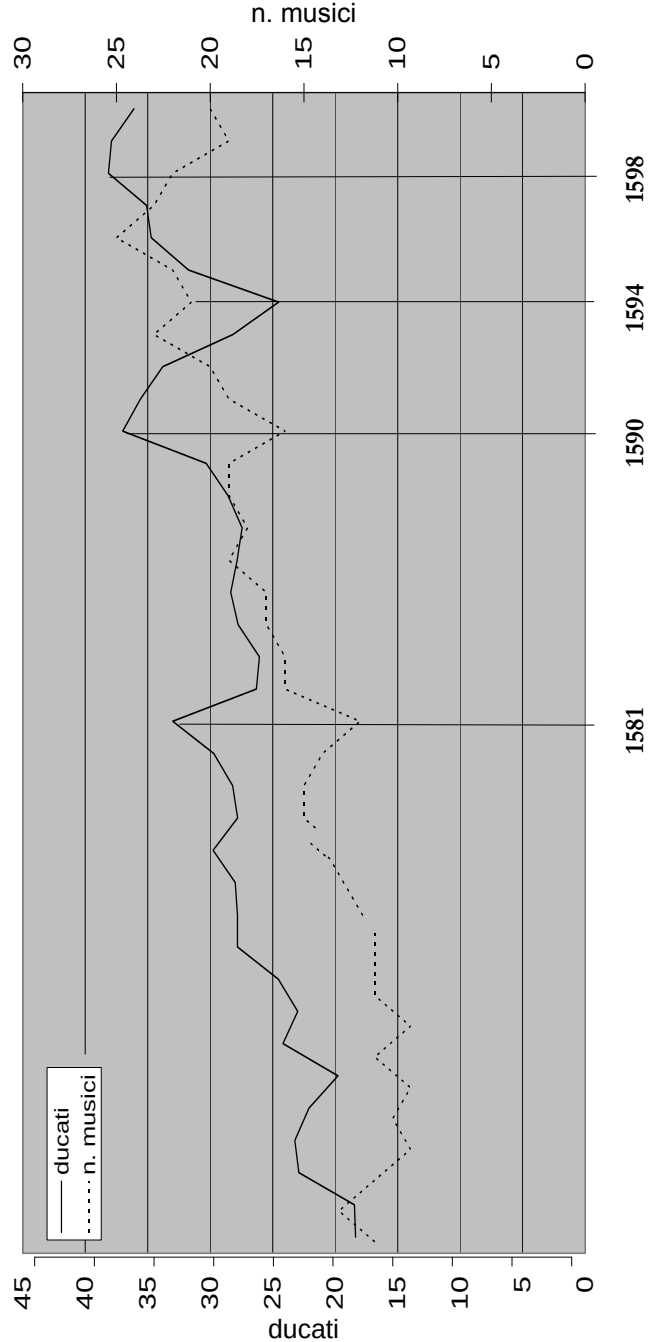
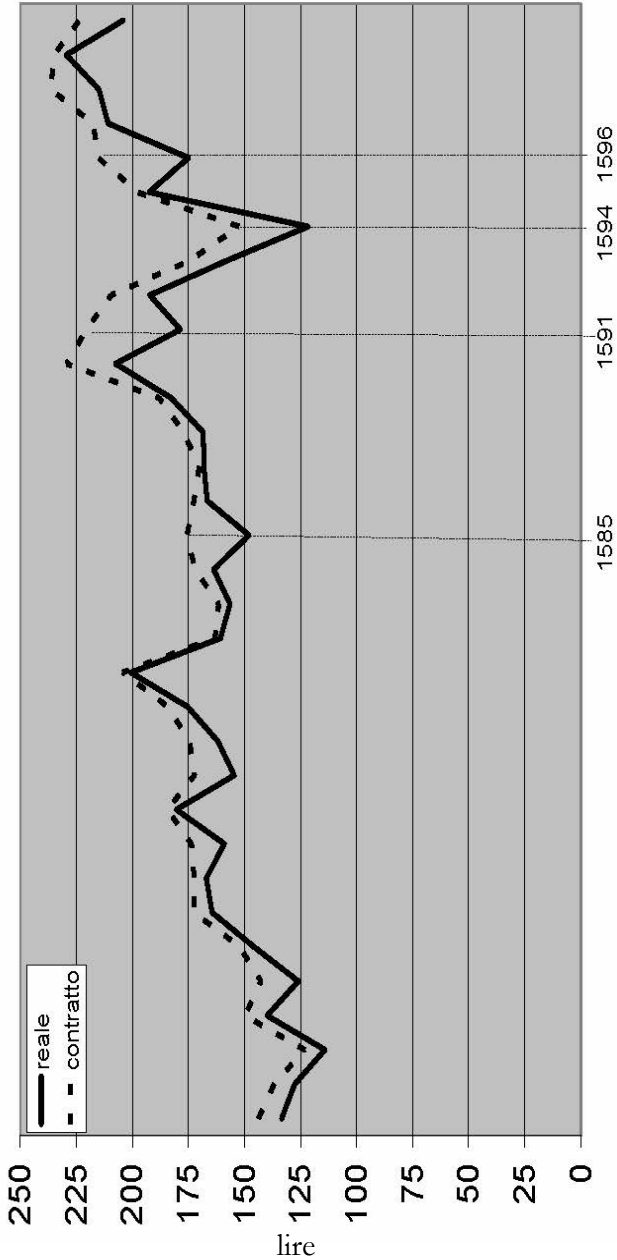


Grafico 6. Raffronto medie salariali: valori contrattuali e reali (1565-1600). Importi in lire



momenti di netta divaricazione sono costituiti dal 1581 e 1590, ove ai due culmini salariali corrisponde una chiara flessione nel numero dei musicisti.

Un altro versante degno di attenzione è proposto dal grafico 6 che mette a confronto le medie dei salari – indicati dai contratti – con quelle degli emolumenti effettivamente percepiti nei dodici mesi di servizio (=reale)⁹⁶. Una coincidenza assoluta di questi due ambiti è impossibile, in quanto raramente le condotte sono effettuate all'inizio dell'anno e quindi esprimono valori leggermente superiori a quelli effettivi. Per fare un esempio, Ludovico Balbi, il 26 marzo 1590, viene ricondotto con un salario di 120 ducati (ne aveva 80), vale a dire 744 lire. La cifra da lui realmente incassata, 677,17 lire per dodici mesi (1590), è inferiore a quella riportata nel nuovo contratto poiché rileva, ovviamente, l'aumento di 40 ducati non prima del 26 marzo.

Tuttavia, al di là di questa puntualizzazione, i due parametri risultano abbastanza vicini. Solo per alcuni anni si può parlare di una divaricazione rilevante. In particolare, nel 1591, 1594 e 1596 la divergenza appare ampia con un decremento dei mandati di pagamento che supera il 20%. Ciò, in larga misura, è determinato, non solo da rinnovi contrattuali che non si pongono all'inizio dell'anno, ma anche, e soprattutto, da altre importanti variabili, quali la durata del servizio e l'ingaggio di nuovi elementi. È possibile, infatti che la presenza del musicista in organico sia inferiore ai 12 mesi, e che l'assunzione venga effettuata infra-anno.

V.3. Spese complessive per la cappella musicale

La voce più importante al fine di cogliere l'entità dell'impegno finanziario dell'Arca è – senza dubbio – costituita dal totale delle spese realmente affrontate per le provvisioni annuali. Il grafico 7 si colloca in questa prospettiva, dando per altro alcune conferme in ordine a dinamiche evidenziate nelle precedenti rilevazioni. Anzitutto la linea di tendenza, pure in questa proiezione, rivela un forte rialzo lungo tutto l'asse diacronico. In secondo luogo, il sostanziale convergere tra la progressione del numero dei salariati e quella delle uscite, ribadisce che la crescita dell'ammontare finanziario è da porre in relazione non solo con gli aumenti salariali, ma anche con le proporzioni assunte nel tempo dagli organici. Ad attestare questa evoluzione soccorrono alcuni dati. Nel 1581, le spese ammontano a 2409

⁹⁶ Per semplificare i calcoli, tutte le cifre in lire, indicate da qui in avanti, sono arrotondate, non vengono cioè riportate le frazioni della lira espresse in soldi e denari. Si tenga presente che tali frazioni (la lira è composta da 20 soldi e il soldo da 12 denari) hanno un'incidenza del tutto trascurabile nella definizione dei valori complessivi.

lire⁹⁷ per 12 provvisionati, una cifra contenuta che è poco più del doppio rispetto alla media delle uscite registrate dal 1565 al 1570. Ma undici anni dopo, nel 1592, la quota sale sino a 3.845 lire per 20 salariati, con un incremento che sfiora il 60%. Nel 1597 i pagamenti raggiungono il livello più elevato, 4.848 lire (per 23 musici) che rapportate alle 2.409 del 1581 portano la percentuale al 101 %. A ben vedere il numero dei musici riesce determinante soprattutto a partire dal 1582, anno in cui tale variabile inizia a crescere in modo molto chiaro. Il 1582, come ho più volte affermato, rappresenta quindi a tutti gli effetti, uno dei punti di svolta più importanti nella vicenda cinquecentesca del Santo.

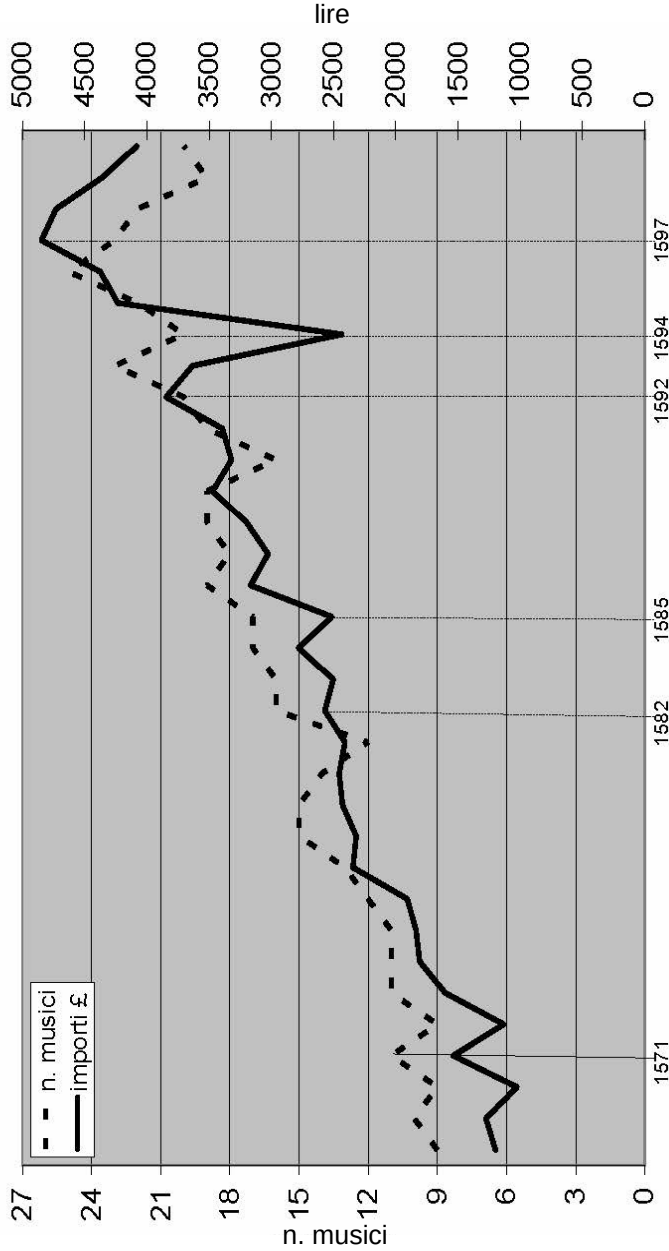
Gli anni Ottanta del XVI secolo aprono dunque una prospettiva nuova che, senza soluzione di continuità, si proporrà anche nel primo Seicento. Nonostante tutti i tentativi, da parte dell'Arca, orientati al contenimento, gli oneri finanziari dopo il volgere del secolo continuano a lievitare, se è vero che il 9 settembre 1608 i presidenti sono costretti a sospendere la cappella poiché tali oneri avevano raggiunto i 1000 ducati; una spesa, «insopportabile», dovuta a continue richieste di «accrescimenti et donativi»⁹⁸. Nella delibera non si fa cenno, tuttavia, al numero molto elevato dei provvisionati, 28 musici⁹⁹, che pure doveva incidere in modo non trascurabile nel bilancio dell'istituzione. Ad ogni buon conto, 1000 ducati costituivano 6.200 lire, una somma ragguardevole se si tiene presente che l'ammontare più alto del secolo precedente era stato toccato nel '97 con 4.448 lire (per 23 musici). Proprio il raffronto tra questi due valori conferma inequivocabilmente quanto la tendenza al rialzo si fosse consolidata nonostante alcuni momenti di ripiegamento, sia nell'ultimo scorcio del '500, sia nella prima decade del '600.

⁹⁷ Le fonti raramente propongono i consuntivi annuali. Inoltre, quando riportati, tali consuntivi sommano le uscite per gli stipendi dei provvisionati con altre spese, per esempio emolumenti per gli ingaggi di musici 'forestieri' (cfr. Ill. 5, p. 376). Di conseguenza, i valori indicati sono il risultato di una mia elaborazione dei dati salariali registrati nelle scritture amministrative.

⁹⁸ Oltretutto «con poca corrispondenza di buone voci et di servitù non osservando le Parti in simili propositi [...]» (*ACTA* 13, 1607-1618, f. 30r).

⁹⁹ PADOAN, *Musici al Santo di Padova* cit., p. 772.

Grafico 7. Spese per la cappella (1565-1600). Importi in lire



VI. I concerti

VI.1. *Evoluzione degli 'ordini'*

È ben noto che i concerti, per tutte le cappelle, rappresentano l'evento più atteso da parte dei fedeli poiché essi traducono efficacemente la singolare attitudine del barocco a superare i limiti del sacro, per imporre le ragioni dello spettacolo anche in ambito liturgico (cfr. I.).

Le cadenze di queste straordinarie occasioni, che esercitano una funzione di richiamo per un 'pubblico' eterogeneo in quanto non soggetto a distinzioni di classe, sono stabilite dagli 'ordini' per i musicisti approvati ed aggiornati nel tempo dai reggenti. Il Santo, tra il 1565 e il 1608, si distingue per un puntiglioso impegno normativo che esprime un graduale intensificarsi delle attività musicali. La fase iniziale di questa progressione è costituita da due 'tariffe' per i cantori (1565¹⁰⁰ e 1577¹⁰¹). Tuttavia, il momento decisivo si ha nel 1582, allorché – lo si è rilevato più volte – la creazione di un insieme strumentale stabile induce la Congregazione a definire un primo quadro normativo, «Obblighi per li 4 dalli concerti», ove vengono fissate le solennità nelle quali è prevista la presenza dei suonatori¹⁰². Tre anni dopo, nel 1585, sono approvati altri 'ordini', proposti dal maestro di cappella Ludovico Balbi, che aggiornano quanto stabilito in precedenza. La novità del 1585 sta nell'aver distinto contestualmente gli 'obblighi' dei cantori da quelli dei suonatori sulla scorta di criteri che rimandano ad un diverso inquadramento. Come si è anticipato nel paragrafo II, i primi, 'ordinari', erano impegnati in tutti gli uffici; i secondi, 'straordinari', limitatamente alle feste più importanti dell'anno liturgico. Inoltre, la ridefinizione degli 'ordini' (1585) comporta un ampliamento dell'impegno dei musicisti rispetto a quanto deliberato nel 1577 e nel 1582. Più in particolare, nel 1585¹⁰³, il numero delle occorrenze – escludendo quelle in cui si eseguono le complete e le domeniche – è costituito da circa 50 feste; 16 di queste richiedono la presenza pure dei musicisti 'straordinari', cioè a dire dei suonatori. I successivi 'ordini' del 1608¹⁰⁴, che rappresentano un approdo definitivo, rivedono sostanzialmente

¹⁰⁰ Cfr. nota 31. Il documento in apertura, riporta anche gli 'obblighi' per il maestro di cappella.

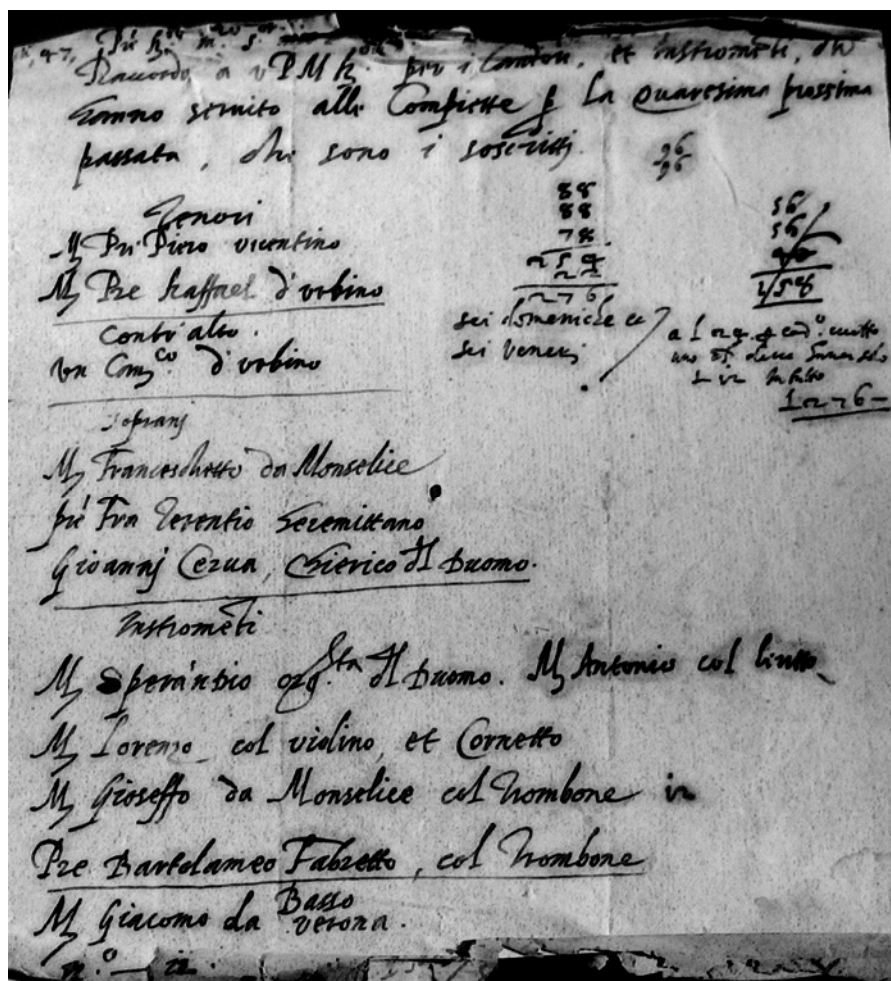
¹⁰¹ *ACTA* 6, 1574-1578, 9 marzo 1577, ff. 224-227; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., pp. 124-125; GARBELOTTO 1, pp. 243-244; SARTORI, p. 199; LUISETTO, p. 1330.

¹⁰² *ACTA* 7, 1578-1582, 30 marzo 1582, ff. 174r-175r; *Busta* 64, V, n. 22; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., p. 136; GARBELOTTO 4, p. 379; SARTORI, p. 201; LUISETTO, p. 1331.

¹⁰³ Cfr. *ACTA* 8, 1582-1587, 6 agosto 1585, ff. 123v-125r; *Busta* 64, V, n. 70; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., pp. 145-147.

¹⁰⁴ *ACTA* 13, 1607-1618, 13 novembre 1608, ff. 31r-35r; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., pp. 215-223.

le due ‘tariffe’ del 1585. Il numero complessivo delle ricorrenze scende a 39. La flessione, tuttavia, non comporta assolutamente un ridimensionamento della presenza dei musicisti nelle funzioni liturgiche, in quanto cresce sensibilmente il numero degli uffici prescritti per ogni festa.



III. 1. Musici ‘forestieri’ ingaggiati per le complete quaresimali del 1597 (*Man-dati 1062*, filza 13).

A differenza di quanto riportato nelle disposizioni precedenti, quasi tutte le festività esigono il coinvolgimento della cappella sia nelle messe, sia nei primi e secondi vesperi. Inoltre i giorni dedicati ai concerti con strumenti passano da 16 (1585) a 21. A completare il quadro normativo, interviene la celebrazione delle complete quaresimali che rivela uno dei tratti distintivi dell'istituzione antoniana.

VI.2. Complete quaresimali e Triduo delle tenebre

Al Santo, come in due altri importanti centri del Nord Italia – Santa Maria Maggiore a Bergamo e la Steccata di Parma –, questa celebrazione richiedeva l'impiego sia dei cantori, sia dei suonatori. Gli 'obblighi' del 1582, infatti, stabiliscono che gli strumenti debbano essere impiegati in tutti i venerdì e le domeniche della quaresima (per complessivi 12 uffici). I successivi 'ordini' del 1585 vanno oltre, includendo anche il periodo che va dalla Domenica di Passione alla terza festa di Pasqua. Che il rilievo accordato all'ultima ora canonica, in tempo di quaresima e nella Settimana Santa, tenda ad accentuarsi nelle ultime decadi del '500 emerge anche dal confronto tra gli 'ordini' redatti per i cantori nel 1565, 1577 e 1585. Nel 1565 il canto delle complete è previsto soltanto per i venerdì della quaresima e della Settimana Santa. Nel 1577 ai venerdì si aggiungono le domeniche (anticipando le disposizioni per gli strumenti del 1582) e i quindici giorni, con canto in falso bordone, che si pongono tra la Domenica di Passione e Pasqua. Da ultimo, nel 1585, non compare più l'indicazione «in falso bordone», segno evidente che anche in questi quindici giorni i concerti dovevano concedere alla musica 'moderna' margini di autonomia sempre più ampi.

La convergenza tra i compiti assegnati ai cantori e quelli previsti per i suonatori, al di là dell'istituzione del primo insieme strumentale nel 1582, sicuramente rimanda ad una sperimentazione che precede la definizione normativa. Come dire che gli 'ordini' danno veste formale a soluzioni già poste in atto nella prassi. In effetti, la combinazione voci e strumenti nell'esecuzione delle complete – come di altre funzioni – è anteriore al 1582, e non soltanto per la presenza in organico di un trombonista già nel 1566 e di un cornettista nel biennio 1579-1580 (tab. 2), ma anche perché la Congregazione poteva ricorrere all'ingaggio di musicisti 'forestieri'. Del resto per quanto attiene a questa possibilità, alcuni mandati – redatti a partire dalla fine degli anni Sessanta del secolo XVI – attestano come in diversi anni il Santo si sia avvalso dell'apporto di cantori e suonatori esterni¹⁰⁵, per potenziare i

¹⁰⁵ A titolo di esempio: 17 maggio 1569, «Donentur scuti duo aurei r. d. fr. Gratiano, ord. heremitarum, ex eo quod in quadragesima proxime praeterita saepius cantavit in capella» (SARTORI, p. 158); 1571, a «tromboni che sonò questa quatragiesima» (OWENS, p. 51).

propri organici e rendere più solenni le funzioni con quell'*armonico bombo* che tanto esalta Valerio Polidoro¹⁰⁶. Sulla scorta di una documentazione abbastanza scarna (ma ulteriori ricerche potrebbero portare ad altre testimonianze), gli ingaggi sembrano seguire l'andamento finanziario della cappella, caratterizzato da un incremento della spesa che, sia pure con momenti di flessione, tende a salire con gli anni Ottanta (cfr. V.3.). Nell'aprile 1585, per esempio, l'Arca paga 100 lire a Giovanni Battista Mosto – maestro di cappella del duomo di Padova – da «distribuir tra lui et gl'altri musici ch'hanno agiutato, compreso il nollo dell'organetto» nelle complete quaresimali, in «numero de 9 a complete quattro et otto a due». (In altri termini – l'indicazione non è del tutto chiara – parrebbe di capire che uno dei nove musici, «voci et instromenti», serva soltanto in due delle in quattro funzioni celebrate)¹⁰⁷. Nel 1597, probabilmente in virtù di una sollecitazione espressa da Costanzo Porta in una 'supplica' già presa in considerazione¹⁰⁸, la cifra erogata sale a 276 lire. Ad unirsi ai 23 componenti la cappella stabile (cfr. tabella 2) per la celebrazione delle 12 complete quaresimali, è un gruppo (cfr. Ill. 1) formato da tre soprani, un contralto, due tenori, un basso, un organista (Sperandio Soloni del duomo di Padova), un suonatore di violino e cornetto, un liutista e due trombonisti (di cui uno limitatamente a 6 funzioni)¹⁰⁹. Evidentemente la Congregazione si era fatta carico dell'istanza del maestro di cappella. Il Porta, infatti, scriveva di aver «bisogno de soprani et de un par de tromboni per potersi far i concerti che sono soliti di farsi». I soprani disponibili diventano cinque ed i trombonisti raggiungono le sei unità. L'ingaggio di un solo contralto pare invece non rispondere alle esigenze espresse dal Porta nel 1595, visto che questa tessitura poteva contare unicamente su due provvisionati. Egli – come abbiamo notato (cfr. III.1.) – riteneva che il numero dei contralti non dovesse essere inferiore a quattro. Tuttavia è pro-

¹⁰⁶ «[Ai cantori] s'accoppiano i sonatori, in alcune feste principali, con i loro Organi portatili, oltre i due grandi, Tromboni, Cornetti, e Violini, e fanno insieme tant'armonia, che non solamente hanno poter di commovere le menti à gran devotione, ma movono anco, e fan tremar per l'armonico bombo, le sedie, & il terreno sotto a' piedi» (PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo* cit., p. 23).

¹⁰⁷ SARTORI, p. 170.

¹⁰⁸ Cfr. nota 34.

¹⁰⁹ «[...] fu posto parte che ad essi musici aggiutanti siano dati lire 2 cadauno per ogni giornata che hanno servito che sono giornate dodici eccetto ms Gioseffo organista che ha servito al trombone qual ha servito solo per sei giornate» (*ACTA 11*, 1594-1599, 10 aprile 1597, f. 59v). I reggenti, evidentemente sorpresi per il conto 'salato' presentato dal Colombano, deliberano che in futuro il maestro di cappella non possa chiamare musici forestieri se prima «non sarà stata presa parte in Congregatione». L'elenco con i nomi dei musici inviati è in *Mandati 1062*, filza 13. Mette conto precisare, che nel periodo quaresimale, i 23 componenti la cappella, indicati nella tabella 2, risultano tutti in organico.

babile che a sostenere la quarta voce fosse chiamato Amadio Freddi, formalmente inquadrato tra i soprani, ma da tempo impiegato pure come contralto¹¹⁰. Un altro dettaglio importante è costituito dalla presenza di Sperandio Soloni, nel ruolo di terzo organista, che conferma l'orientamento policorale della cappella nelle celebrazioni più solenni¹¹¹. (Non avendo notizia del noleggio di un quarto strumento, dobbiamo pensare che Simone Calcanéo, assunto come tenore ed organista al 'positivo'¹¹², fosse impiegato come cantore). Ad accrescere ulteriormente l'insieme strumentale intervengono un liutista e un non meglio identificato «ms Lorenzo col violino et Cornetto». L'apporto del liuto non era inconsueto: nei mandati relativi alle ricorrenze principali vi è evidenza di un uso non del tutto occasionale dello strumento. Quanto a messer Lorenzo, la sua versatilità – che si univa a quella di altri provvisionati – contribuiva in certa misura ad ampliare le possibilità di articolazione della cappella musicale. Si pensi, per esempio, alla disposizione dei due violinisti (ms. Lorenzo e il salariato Agostino Tessaro) sui due organi giustapposti. Una collocazione che – documentata in Santa Maria Maggiore a Bergamo agli inizi del '600¹¹³ – verrà probabilmente adottata dal Santo nel 1601, allorquando i suonatori di violino in organico saranno due¹¹⁴.

La celebrazione della complete quaresimali del 1597, sia per il numero dei musici coinvolti, sia per l'ingente spesa affrontata dalla Congregazione, si pone come un esito straordinario. Sulla scorta dei documenti a me noti, i primi anni del Seicento non sembrano potere competere con tale vertice. L'unico documento degno di rilievo è costituito da un mandato del 1604¹¹⁵ che registra un importo pari a 221 lire. Tuttavia i concerti del 1604, rispetto a quelli del 1597, comportano non

¹¹⁰ Cfr. Appendice, nota 416.

¹¹¹ Per le complete quaresimali del 1596, come terzo organista è ingaggiato Giuseppe Fabris, attivo in Santa Giustina (*Busta 1062*, filza 12). Nel 1598, sempre per le complete, i reggenti ricorrono ancora al Soloni: «[...] fu posto parte [...] di chiamar ms. Sperandio organista del Domino accio venga a servire per le Complete la quadragesima ventura con quella recognitione che hebbe l'anno passato che furono lire 2 [ad ufficio]» (*ACTA 11*, 1594-1599, 28 gennaio 1598, ff. 79v-80r; GARBELOTTO 2, p. 110).

¹¹² Cfr. Appendice, nota 356.

¹¹³ PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 83.

¹¹⁴ «Et per l'istessi Concerti avendosi bisogno di due violini Fù posto Parte che a d.^a Parte di violino siano Condotti ms Bastian Tessaro et ms Zuane Pettorin [...]» (*ACTA 12*, 1600-1606, I gennaio 1601, f. 33r). Cfr. anche PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo* cit., pp. 31-32.

¹¹⁵ *Busta 1063*, filza 20. Un altro documento, degno di interesse, è costituito dalla decisione, adottata dall'Arca il 16 aprile 1601, di ingaggiare per le complete quaresimali un contralto, un violino, un cornetto, due tromboni ed un organista (Giovanni Antonio Fabris) per il quarto organo. Quasi tutti i musici servono in dieci funzioni (*ACTA 12*, 1600-1606, f. 26v).

solo una spesa inferiore (221 lire di contro a 276), ma anche l'ingaggio di un gruppo di elementi esterni che presenta proporzioni varianti: tra le tre e le otto unità impegnate per 16 funzioni. Ciò nonostante la lista, piuttosto dettagliata, riesce interessante quantomeno per due ragioni. Anzitutto le funzioni vanno oltre i primi sei venerdì e le sei domeniche della quaresima per proporsi pure il sabato santo (compieta) e le tre feste di Pasqua (messa e vespro). Evidentemente le compiete degli altri giorni (gli 'ordini' prevedevano che fossero celebrate dalla domenica della Passione alla terza di Pasqua) vedevano l'intervento soltanto dell'organico stabile (composto da 20 provvisionati). In secondo luogo, va notato che tra gli ingaggiati, i suonatori prevalgono complessivamente sui cantori¹¹⁶. Gli strumenti impiegati sono il più delle volte tre: un violino, un cornetto ed un trombone¹¹⁷. La sproporzione tra suonatori e voci non è casuale ma rimanda alla decisione, adottata dall'Arca il 14 aprile 1602¹¹⁸, di licenziare tutti gli strumentisti 'straordinari' per contenere le spese. Tale provvedimento, che rimase in vigore fino al 21 marzo del 1605, mantenne in organico soltanto un cornettista ed un trombonista «al basso», inquadrati come 'ordinari'.

Il ricorso a musicisti 'forestieri' per le compiete quaresimali sembrerebbe porre in secondo ordine la Settimana Santa e soprattutto il Triduo delle tenebre¹¹⁹. In realtà anche questo ufficio, ancorché esigesse una severa compunzione da parte dei fedeli, doveva collocarsi al Santo in una prospettiva ove l'*ethos* devozionale cedeva alla lusinga estetica propria dei concerti. Un documento del 1589 che riporta le multe ('puntature') imposte ad alcuni musicisti per ritardi o assenze, attesta come la celebrazione del Triduo richiedesse anche l'apporto dei suonatori componenti

¹¹⁶ Nella lista - tranne eccezione - non vengono chiariti i ruoli. Tuttavia - se si escludono due musicisti impegnati nei primi due venerdì e nelle prime due domeniche quaresimali - sono riuscito ad identificare sia i suonatori, sia i cantori. Da notare anche la presenza in alcune funzioni, tra gli elementi ingaggiati, di un terzo organista e di un «organetto tolto a nullo» per la terza festa di Pasqua.

¹¹⁷ Sono Giovanni Pettorino (violino), Livio Fabris (cornetto) e Antonio Borghesan (trombone). Il primo e l'ultimo facevano parte della cappella prima del provvedimento adottato nel 1602; il secondo verrà invece ingaggiato nel 1605 (PADOAN, *Musici al Santo di Padova* cit., pp. 776-777).

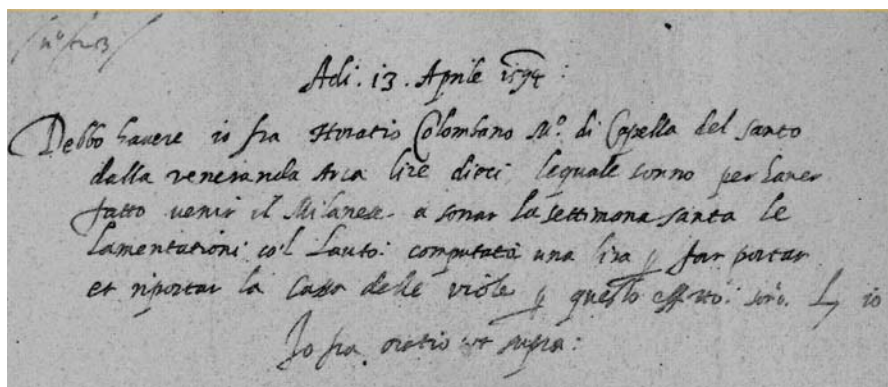
¹¹⁸ PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo* cit., p. 33.

¹¹⁹ Su questo tema, cfr. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità* cit., pp. 25-32; RODOLFO BARONCINI, *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, «Recercare», XVII (2005), pp. 71-133. Pertinenti risultano anche i contributi di JOHN BETTLEY, *La compositione lacrimosa: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII/1 (1993), pp. 168-202; ID., *The Office of Holy Week at St Mark's, Venice, in the late 16th Century, and the Musical Contributions of Giovanni Croce*, «Early Music», XXII/1 (1994), pp. 45-60; JEFFREY KURTZMAN, *Printed Italian Music for Matins and Lauds Throughout the Year and Other Services in Holy Week, 1544-1725*, in *Barocco Padano* 6 cit., pp. 347-408.

l'organico stabile della cappella, compresi i fiati (cornetto e trombone). Questo ci induce a pensare che l'ufficio fosse proposto sulla base di un modello che si allontanava sostanzialmente da quello esemplato da altre chiese (quali, a Bergamo, Santa Maria Maggiore e il duomo) ove al timbro dei fiati si preferiva quello degli archi. Tuttavia una nota contabile del 1594 (cfr. Ill. 2) indica che la prassi nella basilica antoniana non era così univoca:

Debbo havere io fra Horatio Colombano M.^o di Cappella del Santo della veneranda Arca lire dieci le quali sonno per haver fatto venir il Milanese a sonar la settimana santa le lamentazioni col lauto computata una lira per far portar et riportar la cassa delle viole per questo effetto. Sono £ 10.¹²⁰

È possibile che altre indagini archivistiche portino alla luce testimonianze tali da cogliere il segno di un'evoluzione nella prassi esecutiva. Di conseguenza il Tri-duo del 1594 non sarebbe da considerare come un fatto eccezionale, ma come l'esito di un mutamento di indirizzo. Nondimeno, al di là di queste incertezze interpretative, i concerti della quaresima e della Settimana Santa costituivano certamente un momento di singolare importanza per la città in virtù di una sospinta



Adi. 13. Aprile 1594.
 Delbo havere io fra Horatio Colombano M.^o di Cappella del Santo
 della veneranda Arca lire dieci lequale sonno per haver
 fatto venir il Milanese a sonar la settimana santa le
 lamentationi col Lauto: computata una lira per far portar
 et riportar la cassa delle viole per questo effetto: soni. £ 10
 Io fra. oratio ut supra:

Ill. 2. Nota contabile scritta da Orazio Colombano il 13 aprile 1594 (*Mandati 1062*, filza 11)

¹²⁰ *Mandati 1062*, filza 11, 13 aprile 1594.

spettacolarità del rito, sottratta ad ogni disciplinamento. Non stupisce quindi che, nel 1601, il prefetto della congregazione dei regolari intervenga duramente con una lettera nella quale lamenta che «in tempo di quaresima, e particolarmente nella Settimana Santa, si celibrino gl'offitij con musiche di Varij Instrumenti, ch'hanno più tosto del lascivo, che del Divoto, et servono di ridotto ai Giovani con qualche scandalo»¹²¹.

VI.3. La solennità del Santo

La tensione tra le ragioni del culto e le prepotenti istanze di un'arte, sempre più incline a superare i limiti di una proiezione esclusivamente funzionale alla *pietas*, si rivelava meno acuta in altre importanti occasioni, come le feste di Natale e le ricorrenze mariane nelle quali la presenza di musicisti 'forestieri' non doveva essere del tutto episodica. Ad imporsi era tuttavia il giorno del Santo, una solennità per la quale era frequente il ricorso a cantori e suonatori attivi in Padova e – in alcuni casi – provenienti da altre città. Il grande concorso di fedeli, di ogni ordine sociale, giustificava l'entità degli oneri finanziari richiesti dal potenziamento degli organici e dalle ingenti spese effettuate per realizzare un sontuoso apparato che si esplicava in una composita strategia dell'effimero. La chiesa diveniva così teatro, con arazzi, festoni, «tele per li coperti o soffitti», insomma un insieme di decorazioni, addobbi, che provocavano stupore negli astanti. Anche la facciata contribuiva ad accentuare il senso di meraviglia con ricchi allestimenti scenografici. Eppure il momento di maggiore coinvolgimento era dato dalla processione, aperta dagli spari dei mascoli¹²². Il corteo, di autorità ecclesiastiche e civili, di confraternite, di collegi, di ordini religiosi, provocava una forte suggestione soprattutto all'apparire delle numerose «carrette» decorate¹²³, sostenute da «facchini». Due di queste «carrette», le più importanti, portavano le reliquie del Santo: il mento e la lingua. Come documentano le fonti, quantomeno a partire dal XV secolo, in queste 'postazioni' mobili salivano dei *pueri cantores*. Nel 1472, per esempio, i *putti* accompagnati da prete Giacomo musico del duomo, cantano sulla «caretta» del mento. Sempre nella processione del 1472, intervengono pifferi, trombetti ed un

¹²¹ Cfr. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità* cit., pp. 20-23.

¹²² «[...] havendosi considerato esser bene accrescer quanto più si può, ornamento alla processione à Gloria et honor de Dio et de detto glorioso Santo. Però fù posta parte [...] che si debbino far preparar dodeci mascoli [...] A quali s'habbi à dar fuoco nell'uscir che si farà di chiesa nel giorno del santo prossimo alla processione» (*ACTA* 9, 1587-1591, 11 giugno 1587, f. 16r).

¹²³ Nel 1591, le 'carette' sono 15. A dipingerle è Battista Dal Bulio che riceve un emolumento di lire 49 e soldi 12 (*Busta 1062*, filza 16, 6 luglio 1591).

trio formato da arpa, liuto e violetta¹²⁴. In alcuni mandati del 1476¹²⁵ viene indicata approssimativamente la posizione dei fiati: «Ave Antonio, che sona a la testa, chon i chompagni, [L.] 3 [...] Ave i trombeti che sona a la testa e a la lingua L. 3» e la collocazione di otto *putti* (suddivisi in due gruppi) vicino alla reliquia del mento e a quella della lingua. Un altro mandato del 1498 risulta interessante in quanto registra la presenza di cantori, provenienti da Venezia, «inanzi la masella» (mento) e di tre musici «inanzi a la lingua cum arpa e lauti»¹²⁶.

È probabile che il modello definito a fine Quattrocento si sia proposto anche nella prima parte del XVI secolo. Nondimeno, i mandati da me individuati, se da una parte sembrano confermare una certa cristallizzazione del rituale, dall'altra rivelano un aggiornamento che rimanda soprattutto agli strumenti impiegati nelle ultime decadi del Cinquecento. Su questo versante, riesce illuminante una polizza del giugno 1588 che riporta il pagamento di «tre mude de sonadori una di trombeta una di lironi et una de pifari» che hanno suonato «driedro la porsesione [sic]»¹²⁷. Il documento pone in evidenza come il Santo – sulla scorta di quanto sperimentato a Venezia¹²⁸ – si ponga in sintonia con la prassi più avanzata del tempo, sostituendo il desueto suono di arpa, liuto e violetta con quello dei lironi, cioè dei violini. Che questa nuova disposizione non sia da ricondurre ad un esito casuale è provato da un altro mandato del giugno 1593, ove risulta una remunerazione di 10 lire «per una muda di lironi et una muda de piva» sempre collocate «driedro la porsesione»¹²⁹. Un'ulteriore conferma viene data dal primo '600: per la processione del 1605, sono invitate «tre mude de sonadori, cioè trombeta, lironi et pifari»¹³⁰. Nel segno della continuità con la tradizione si muove invece il ricorso ai cantori per le 'carrette' che sono sempre otto *pueri*. Soltanto in una scrittura del 1603, l'Arca delibera di pagare 2 lire a chi tra i provvisionati della cappella fosse disposto a salire «sopra le carette»¹³¹.

La processione non risolveva di certo l'impegno dei musici in occasione della solennità di Sant'Antonio. Gli 'obblighi' del 1582, che riportano le ricorrenze in

¹²⁴ Inoltre, davanti alla processione, suonavano tre 'tamburini' (LUISETTO, pp. 643-644).

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 644 e 647.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 647.

¹²⁷ *Busta 1062*, filza 7, 13 giugno 1588.

¹²⁸ Cfr. RODOLFO BARONCINI, *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i «sonadori di violini» della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, «Recercare», VI (1994), pp. 61-185: 78ss.

¹²⁹ *Busta 1062*, filza 10, 13 giugno 1593.

¹³⁰ *Busta 1063*, filza 21, 13 giugno 1605.

¹³¹ *ACTA 12*, 1600-1606, 29 aprile 1603, f. 102v. Il testo della delibera non è del tutto chiaro. Sembrerebbe di capire che, laddove non fosse possibile raggiungere il numero di otto *putti*, interverrebbe la possibilità di coinvolgere dei cantori attivi nella cappella.

cui intervengono i suonatori per i concerti, indicano anche il vespro e la «domenica che cade infra l'ottava di S. Antonio [festa della Dedicazione della chiesa del Santo], mattina e sera», cioè a dire messa e vespro. Alcuni pagamenti, relativi all'ingaggio di musicisti 'forestieri' e redatti nell'ultimo scorcio del secolo, a volte registrano pure il vespro del sabato infra l'ottava, vigilia della Dedicazione. Pertanto gli uffici liturgici – che si avvalevano della cappella musicale – dai tre previsti negli 'ordini', potevano in alcune occasioni passare a quattro. Inoltre, i mandati sembrano accertare una crescita dell'impegno finanziario dell'Arca a partire dagli anni Ottanta. Un graduale rialzo assonante con le dinamiche che – come abbiamo osservato – caratterizzano altri importanti ambiti della vicenda musicale antoniana. L'entità degli importi è riconducibile al fatto che spesso alcuni dei musicisti, assunti per i concerti, non operano in istituzioni di Padova, ma provengono da altre città. In un rendiconto sottoscritto dal maestro di cappella Balbi nel 1588¹³², per esempio, compaiono i nomi di tre cantori e due sonatori venuti da Venezia: essi, per la loro prestazione, ottengono un compenso complessivo di 35 lire, una cifra non elevata alla quale tuttavia si devono aggiungere le spese di vitto e alloggio e di viaggio («del venir à Padova et tornar à Venetia»). Nel rendiconto, il Balbi indica anche l'importo che la Congregazione gli deve rimborsare per essersi portato a Venezia, evidentemente per prendere contatto con i musicisti invitati.

Degno di nota risulta anche un mandato del 1598 (cfr. Ill. 3) ove il numero dei 'forestieri', impiegati nella ricorrenza del Santo, è ragguardevole. Il mandato riporta, infatti, i nomi di 13 elementi (attivi in Padova) che però non partecipano tutti ai quattro uffici previsti. Per uno di essi (un organista), in particolare, è registrato un solo servizio, con ogni probabilità al vespro del 13 giugno che si imponeva come la funzione liturgica più importante. Nella lista diversi ruoli non vengono precisati. Nondimeno il riscontro di altri documenti mi ha consentito di identificare, quasi del tutto, tali ruoli ad eccezione di due: un suonatore e, probabilmente, un cantore. Il quadro che ne esce mostra una prevalenza dei suonatori che risultano otto (comprendendo anche l'organista).

La tabella 4, che mette a confronto l'organico stabile con il gruppo dei 13 'forestieri', ricostruisce l'insieme, al completo, diretto da Costanzo Porta presumibilmente nel vespro celebrato il giorno del Santo. Presumibilmente poiché non ci è data certezza né che tutti i 'forestieri' abbiano servito in tale funzione, né che la cappella musicale fosse composta in modo esclusivo da musicisti pagati a vario titolo. È possibile infatti che – come accadeva in altre chiese – nelle ricorrenze più rilevanti fossero coinvolti cantori e suonatori dei quali non è rimasta traccia nelle scritture in quanto non gratificati da alcun compenso. L'ipotesi è suffragata dal

¹³² *Busta 1062*, filza 7.

Tab. 4 – Solennità del Santo negli anni 1598 e 1601: organici stabili e ‘forestieri’ ingaggiati¹³³

<i>anno</i>		<i>M^o</i>	<i>Or</i>	<i>S</i>	<i>C</i>	<i>T</i>	<i>B</i>	<i>Ct</i>	<i>VI</i>	<i>tr</i>	<i>?</i>	<i>Tot</i>
1598	organico	1	2	1	3	5	3	2	1	3		21
1598	forestieri		1	1	1	1	1	2	2	2	2	13
1601	organico	1	2	3	4	7	3	1	2	4		26
1601	forestieri		1	2	1	1	1	1	1	1		9

È evidente che il carattere virtuale della tabella 4, raffrena ogni tentativo di valutare gli organici da un punto di vista inoppugnabile. Ciò che possiamo rilevare nel dettaglio giunge ad accreditare alcune scelte di campo, già sperimentate negli anni precedenti, come il ricorso al terzo organista e l'affermarsi del violino in una compagine che concede ancora molto ai fiati. Un altro aspetto da non sottovalutare è rappresentato dall'ingaggio di un contralto, in modo tale da raggiungere in questa tessitura almeno le quattro unità, in ottemperanza a quanto richiesto dal Porta nel novembre 1595.

La tabella 4, al fine di cogliere l'evoluzione dei concerti dedicati al Santo nel breve periodo, propone anche i dati relativi al 1601. Le variabili, nella sostanza, non si allontanano molto da quelle del 1598. Gli unici valori che mutano sensibilmente concernono i soprani, in maggior numero rispetto al 1598. Un'altra differenza è costituita dal fatto che nel 1601 l'insieme dei ‘forestieri’ (tutti attivi in istituzioni padovane) partecipa, ‘al completo’, ai quattro uffici previsti.

Da queste due ultime rilevazioni (1598 e 1601), parrebbe che l'Arca avesse rinunciato a coinvolgere nelle festività del Santo musicisti provenienti da altri centri padani. In realtà non è così. Nella prima decade del '600, emergono due documenti che segnalano l'ingaggio, per tali ricorrenze, di elementi che operavano in altre città. Anzitutto, un provvedimento adottato dai presidenti nel 1606, che approva un pagamento di ben 240 lire a favore di otto musicisti di San Marco (Venezia), intervenuti «in cappella la vigilia et il giorno del glorioso Santo, il sabbato et la

¹³³ Fonti: *Busta 1062*, filza 14, 24 maggio 1598; *Busta 1063*, filza 17, 1601; *IeS*, reg. 461, 1601. La tabella 2 - per il 1598 - riporta un organico composto da 22 musicisti. In questa tabella il numero scende a 21, in quanto il contralto Cherubino risulta provvisionato solo nel primo trimestre e, quindi, non è più in servizio nel mese di giugno.

domenica susseguente»¹³⁴, cioè in cinque funzioni, una in più (la vigilia del Santo) rispetto a quanto indicato nelle precedenti note amministrative. La seconda testimonianza, del 1610, attesta invece l'ingaggio di due 'forestieri', «fati venir a posta uno da Vicenza per contr'Alto et uno da Treviso per cornetto», che si uniscono ad altri dieci elementi della città nei tradizionali quattro concerti. In questo gruppo figurano quattro cantori (tra cui il ben noto Domenico Lauro), un organista e quattro tromboni¹³⁵.

VI.4. Altre ricorrenze

Da questo *excursus*, appare evidente che le compiute quaresimali, la Settimana Santa e le festività del Santo rappresentavano i momenti tipici dei concerti promossi nella basilica antoniana. E tuttavia, nelle fonti vi è evidenza che altre ricorrenze del calendario liturgico erano celebrate, almeno in qualche occasione, con impegno straordinario. Come in altre cappelle, un posto di rilievo doveva essere accordato al periodo natalizio. Già a partire dagli anni Settanta, abbiamo tracce importanti che attestano questa disposizione da parte dei presidenti. Nel 1572, infatti, vengono pagati tre ducati «a quelli che hanno agiutato nella capella nelle feste di Natale prossime passate [1571] cioè a tre che hanno sonato tre tromboni et a quello che ha sonato il cornetto»¹³⁶. Al di là del fatto che l'impiego di questi strumenti non era certamente una novità¹³⁷, la configurazione del quartetto sembra anticipare di circa dieci anni l'istituzione dell'insieme denominato «li 4 dalli concerti». Purtroppo le fonti da me consultate non riportano altre significative indicazioni per le decadi successive. Per avere ulteriori conferme dobbiamo attendere l'inizio del XVII secolo. Una lista-spese, per suonatori 'straordinari', del 1601 risulta affatto rilevante non tanto per le proporzioni del gruppo di musicisti ingaggiati – che vanno poste in relazione con la temporanea sospensione della cappella del

¹³⁴ ACTA 12, 1600-1606, 18 giugno 1606, f. 176r. Purtroppo nel documento non vengono indicati né nomi, né ruoli. La cifra è comprensiva delle spese di viaggio ed alloggio.

¹³⁵ Busta 1063, filza 25, 1610. In vero, il basso «Zuane Bolognese», uno dei quattro cantori, era in Padova «per passaggio». Quanto a Domenico Lauro, sappiamo che egli serve nella cappella del duomo di Verona fino alla conclusione del trimestre agosto-ottobre 1604, dopo di che si trasferisce a Padova, avendo ottenuto un beneficio nel duomo della medesima città (cfr. ENRICO PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in *La musica a Verona*, Verona 1976, Banca Mutua Popolare di Verona, p. 166; PADOAN, *La musica nel Duomo di Verona* cit. pp. 83-87.

¹³⁶ ACTA 5, 1567-1573, p. 221; GARBELOTTO 1, p. 255.

¹³⁷ OWENS, p. 50.

21 novembre 1600¹³⁸ – quanto per la definizione del numero di funzioni in cui si propongono i concerti. I tre strumentisti invitati (violino, cornetto e trombone) suonano in sette uffici¹³⁹. Il documento non chiarisce quali siano queste funzioni, tuttavia è probabile che esse siano state celebrate seguendo l'ordine delle disposizioni approvate nel 1582:

Alla prima messa della notte di Natale [uffici] n. 1

il giorno di Natale alla messa et al vespero [uffici] n. 2

il giorno di san Stefano, et di san Zuane messa et vespero [uffici] n. 4¹⁴⁰

Mi pare evidente che questo documento dimostri quantomeno l'intenzione dell'Arca di assicurare – anche nei momenti di difficoltà – una celebrazione delle ricorrenze natalizie in linea con una tradizione votata ad esaltare l'onore e il decoro della basilica. Ad attestare questa conclusione è il maestro di cappella Bartolomeo Ratti che, in un'istanza del dicembre 1602, scrive:

Per honor et decoro di questa sacra chiesa del Santo in queste sante feste prossime di Nadale, suplico concieder che si possi invitar doi over tre sonatori per le musiche che si ha da far, essendo di gran bisogno, non havendo altro che un solo straordinario salariato¹⁴¹

La supplica del Ratti si era resa necessaria in quanto, come abbiamo osservato (cfr. VI.2.), nell'aprile 1602 la Congregazione – per questioni di bilancio – aveva deciso di licenziare tutti gli strumentisti 'straordinari', pensando che fosse più

¹³⁸ «Li disordini che si vedono nelli Cantori, et Musici della Capella ben considerati in questa Congregatione ci dano occasione per onorevolezza et beneficio di questa Chiesa di proponer l'infrascritta Parte. Che tutti li Cantori, Musici et quelli che hanno stipendio in questa Capella siano Cassi, itache non possano più in essa cantare ne haver alcun stipendio dovendosi di poi far quella regulatione, et deliberazione che parera convenirsi per honor di Dio et del Glorioso S.^{to} Antonio. La qual parte abballottata hebbe pro 6 contra 1 et così fu presa» (*ACTA* 12, 1600-1606, 21 novembre 1600, f. 7v). A meno di un mese dalla cassazione, il 13 dicembre 1600, viene riassunto un gruppo di musicisti considerati affidabili (*ibid.*, ff. 10r-11v). Per la completa ridefinizione degli organici bisognerà attendere il 16 marzo 1601 (*ibid.*, f. 21v).

¹³⁹ «Per concerti. Ms. Giulio Borghesan [trombone] vigilia et tutte le Feste di Nadale volte n. 7 - £ 14 / Ms. Antonio Borghesan [cornetto] vigilia, et tutte le Feste di Nadale volte n. 7 - £ 14 / Ms. Zuane Pettorin [violino] Vigilia, et tutte le Feste de Nadale volte n. 7 - £ 14». Nella nota figurano anche nomi di cantori che servono in un numero di funzioni o inferiore o imprecisato (*Busta* 1063, filza 17, 1 gennaio 1601).

¹⁴⁰ «Oblighi delli Quattro per far li Concerti», cfr. nota 102.

¹⁴¹ LUISETTO, p. 1347.

conveniente assumerli soltanto in occasione delle festività più importanti. I reggenti accolgono tale supplica adottando però un profilo leggermente più basso rispetto a quello del Natale 1600: i tre elementi (violino, trombone e liuto) ingaggiati, infatti, suonano soltanto in sei uffici¹⁴². Il criterio del reintegro di parti mancanti si manifesta anche nel Natale del 1607 allorquando, per riportare la cappella sugli standard consueti, intervengono sei musicisti (1S, 1C, 1T, 1B, 1 violino e 1 liuto); due di essi sono pagati per sei servizi, quattro per otto¹⁴³.

L'orientamento dei presidenti, volto a sottolineare con i concerti i momenti salienti dell'anno liturgico, si proponeva anche nelle festività mobili ed in diverse ricorrenze mariane. Per quanto attiene, in particolare, alle solennità dedicate alla Madonna, le *Obbligazioni da osservarsi dai Sonatori*, redatte nel 1585, prevedono che la cappella sia al completo (voci e strumenti) nella celebrazione della Purificazione, dell'Annunciazione, dell'Assunzione e dell'Immacolata Concezione. Per queste feste, mobili e mariane, le fonti da me consultate registrano soltanto saltuariamente l'apporto di musicisti 'forestieri'. Nondimeno tali feste dovevano essere avvertite come accerta una supplica scritta dal Porta nel maggio 1600 (cfr. Ill. 4), in prossimità delle solennità della Pentecoste e di Sant'Antonio, nella quale il musicista esprime tutta la sua preoccupazione per la situazione della cappella «ridotta à tal termine» da impedire l'esecuzione di «musica à due chori»¹⁴⁴. La 'supplica' del Porta, corredata da puntuali rilievi sulle assenze patite dall'organico stabile, è un segno evidente di come tutte le ricorrenze principali esigessero la presenza di un insieme vocale-strumentale tale da – anticipando il Ratti – «far quanto conviene per decoro d'un tanto tempo, ad honor di nostro Signor Dio et sodisfattion delle [...] VV. SS. m. illustri et anco riputatione della città che tanto lo desidera»¹⁴⁵. In relazione a questo orientamento, non stupisce che la Congregazione nell'aprile 1602 imponga ai musicisti 'ordinari' un nuovo 'capitolo':

[...] l'Andara parte che il mastro di Capella et tutti gli altri musicisti et Cantori ordinarij debbino cantar et sonar tutte le domeniche et Feste principali tutti li Vesperi con tutti li salmi et tutte le Messe salve, et illese restando tutte l'altre parti in ciò disponenti¹⁴⁶

¹⁴² ACTA 12, 1600-1606, 24 febbraio 1603, f. 84r.

¹⁴³ Busta 1063, filza 23. Il mandato porta la data del 1608, ma si riferisce senz'altro al Natale del 1607. Lo prova l'intestazione: «Cantori ch'hanno servito le feste di Natale chiamati d'ordine della SS.^a Deputati alla Musica in luogo di quelle parti che mancano».

¹⁴⁴ Busta 66, IX, n. 10, 22 maggio 1600; SARTORI, p. 224.

¹⁴⁵ Il passo è tratto da una supplica scritta dal Porta il 20 giugno 1596 (Busta 65, VIII, n. 232; SARTORI, p. 36; LUISETTO, pp. 1346-1347).

¹⁴⁶ ACTA 12, 1600-1606, 14 aprile 1602, f. 61v; SAVIOLO-FRANCO, *Arca del Santo di Padova* cit., p. 202.

Questo provvedimento estende il tratto di festa principale ben oltre il quadro stabilito negli 'obblighi' cinquecenteschi, con una non trascurabile accentuazione dell'impegno richiesto agli 'ordinari' (cantori e suonatori). In particolare, l'esecuzione di tutti i salmi nei vesperi delle domeniche principali denota una disposizione che, in area padana, è contemplata probabilmente soltanto nelle più importanti cappelle¹⁴⁷. Inutile sottolineare come anche questo dettaglio contribuisca a delineare l'identità dell'istituzione antoniana. Un'identità che si caratterizza per la coerenza delle scelte operate lungo un arco temporale esteso e soggetto a rapidi mutamenti. L'incontro tra magnificenza estetica e culto, tra spettacolarità e *pietas*, al di là di tutte le difficoltà determinate dalle dinamiche economiche o dall'inadeguata disciplina dei musicisti, è perseguito con consapevole determinazione. In ultima istanza, la lunga vicenda della cappella antoniana, in tanto riesce rilevante dal punto di vista storiografico in quanto essa documenta, passo dopo passo, una linea di evoluzione che – sospinta verso l'individuazione di nuovi orizzonti – pare non volere tollerare l'inerzia di soluzioni definitive, almeno fino alle soglie della grande epidemia del 1630-1631.

¹⁴⁷ MAURIZIO PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, in *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, Atti del Convegno Internazionale, Ronciglione 30 ottobre-1° novembre 1997, a cura di Fabio Carboni, Valeria De Lucca, Agostino Ziino, Roma, Ibimus, 2003, pp. 269-320: 295ss.

Molto ^{più} et Molto ^{più} et Padronj miei ^{mi}

Perche s'abbussimano le feste di Pasqua trisata et La festa del Padre
 Ghoso s'Antonio, e' mio debito di ricordar' alle P. M. ^{de} et
 alle s. o. M. ^{mi} che la loro Musica e ridotta a tal termin
 che ~~malamente~~ in x' posso far musica a due chori.
 sono meno di due mi, che mi mancano i sottoscritti

Contr'alti.

Tra franc: contr'alto. Da Castello della Pieve, In L'ombria
 M. Franc: dal sole, miei, questi dua, erano buoni uoci
 Tra Bartolomeo Tedesco.

Pre Dominico Zaccaria.

Tra Bonifacio, chi sonava il cornetto, et molto meglio, l'organo
 che ultimam si e licentato.

Tra siluestro d'Assisi, Basso. B. 66/IX°/10

Senori.

Pre Agostino dal violino, miei

M. Giuliano buon si licentio Il Contar'

Il Prete sebiuone, chi si chiamava pre simone

Tra Giacomo Filippo, ultimam si e partito. m. x.

Le prego, et supplico ad aiutarvi di uoci, et anco d'instrumenti i
 concerti, accio, io possi far quanto potrei, et saprei, se io
 trovasi il modo, et ~~per~~ ^{per} ~~questo~~ ^{questo} ~~modo~~ ^{modo} qui fo fare
 della P. M. ^{mi} et s. vi. M. ^{mi} ~~con~~ ^{con} ~~li~~ ^{li} ~~s.~~ ^{s.} ~~il~~ ^{il} ~~di~~ ^{di} ~~abito~~ ^{abito}

III. 4. Supplica inviata da Costanzo Porta ai presidenti dell'Arca nel maggio 1600
 (Busta 66, IX, n. 10).

APPENDICE

Organici attivi al Santo negli anni 1565-1600¹⁴⁸

Anno 1565

M.^o: Porta fra Costanzo (Cremona)¹⁴⁹

Org.^I: Musici fra Girolamo¹⁵⁰

Org.^{II}: Zoia fra Santo (Padova)¹⁵¹

S.: Luppato Orazio¹⁵²; *C.*: Pagani fra Giovanni Battista (Bologna)¹⁵³, fra Martino d'Assisi¹⁵⁴; *T.*: Mangini fra Gregorio (Bologna)¹⁵⁵, Cardilli fra Giacomo Antonio

¹⁴⁸ Come nella tabella 2, gli organici riportano i nomi dei musicisti salariati operanti al Santo per almeno tre mesi nell'arco di un anno. Tuttavia, tra parentesi graffe { }, compaiono anche i nomi di alcuni cantori attivi per un periodo più limitato. La soluzione adottata risponde all'opportunità di rilevare la presenza di elementi dei quali, in caso di omissione, non si avrebbe notizia. In mancanza di un criterio uniforme negli elenchi registrati nelle fonti documentarie, l'ordine seguito è di mia ideazione. I nomi dei musicisti 'straordinari' sono proposti in corsivo. La città di provenienza - quando specificata nelle fonti - viene precisata soltanto nell'anno in cui i musicisti figurano per la prima volta in organico. Abbreviazioni (oltre a quelle indicate nella nota iniziale): *Org.^I* = organo di Sant'Antonio; *Org.^{II}* = organo di San Felice; *Org.^{III}* = organo positivo per i concerti. Il trattino indica un'assenza nell'organico. Il salario assegnato ai musicisti sulla scorta delle condotte - salvo diversa indicazione - è annuale.

¹⁴⁹ Viene eletto il 9 gennaio 1565. In una lettera, inviata da Osimo il 1 febbraio 1565, chiede «dilatatione di tempo [...] sino a carnevale o poco poi». I presidenti rispondono in data 16 febbraio invitandolo a presentarsi non più tardi dell'inizio della quaresima. Il 13 marzo, il contratto viene sottoscritto da fra Bernardino fratello del Porta. La scrittura prevede una durata dell'accordo di tre anni, con un salario di ducati 40 per il 1565 e ducati 50 per gli anni successivi. Al Santo si presenta il 14 aprile. Il 12 maggio gli viene concesso il permesso di portarsi a Firenze per «far musica» in occasione del Capitolo generale dell'Ordine che si celebra il giorno della Pentecoste (cfr. GARBELOTTO 1, pp. 244-245; SARTORI, pp. 32-33; LUISETTO, pp. 1339-1340). La sua condotta inizia il 1 giugno 1565 (cfr. *IeS*, reg. 429, ff. 69^{A-B}).

¹⁵⁰ La sua condotta viene rinnovata il 26 dicembre 1565. L'accordo prevede una durata di cinque anni «incepturos statim finita praecedenti sua conductione diei tertij Februarij 1563 qua durare habet usque ad dictam diem tertiam Februarij proximi futuri 1566 cum salario ducatorum Trigintasex [...] quolibet anno, excepto tamen anno primo presentis conductionis pro quo anno debeant tantummodo Ducati Triginta [...] attentis oneribus et debitis quibus Arca [...] gravata reperitur» (*ACTA 4*, 1563-1567, f. 126; GARBELOTTO 4, p. 369).

¹⁵¹ Varianti: Gioia e Zogia. La sua condotta, rinnovata per tre anni il 1 febbraio 1563, prevede un compenso di 12 ducati all'anno (SARTORI, p. 193).

¹⁵² Variante: Luppato. È assunto per un anno il 28 luglio 1565, con salario di 12 ducati. Inizia a servire il 1 agosto (*ACTA 4*, 1563-1567, f. 112; GARBELOTTO 1, p. 247).

¹⁵³ Condotta il 28 luglio 1565, per un anno, con salario di ducati 18. Inizia il 1 agosto 1565 (*ACTA 4*, 1563-1567, f. 112; GARBELOTTO 1, p. 247; SARTORI, p. 174).

(Montesarchio-Benevento)¹⁵⁶; B.: Cecconi fra Prospero (Idro-Brescia)¹⁵⁷, pre. Battista da Montagnana (Montagnana-Padova)¹⁵⁸; ? fra Bernardino da Genova (cantore)¹⁵⁹

Anno 1566¹⁶⁰

M.^o: Porta fra Costanzo

Org.^I: Musici fra Girolamo

Org.^{II}: Zoia fra Santo

S.: Luppato Orazio¹⁶¹; C.: Pagani fra Giovanni Battista¹⁶², fra Martino d'Assisi¹⁶³
/ Trimonte ms. Giacomo (Abruzzo)¹⁶⁴, fra Martire Cantore¹⁶⁵; T.: Mangini fra

¹⁵⁴ Secondo vicario del convento, viene eletto - a beneplacito dell'Arca - il 17 aprile 1565 con salario di ducati 10 all'anno (GARBELOTTO 1, p. 246; SARTORI, p. 33; LUISETTO, p. 1340).

¹⁵⁵ Dell'Ordine degli Eremitani. Ricondotto per tre anni il 2 maggio 1565, con salario di 25 ducati (GARBELOTTO 1, p. 245). Il suo servizio inizia il 1 giugno 1565 (*IeS*, reg. 429, ff. 77^{A-B}).

¹⁵⁶ Condotto il 22 giugno 1565, per un anno, con salario di 12 ducati. Per le spese di vitto e alloggio gli vengono assegnati altri 13 ducati: «[...] quia ipse fr. Jacobus Antonius ut Forensis non habet locum in ipso conventu, ideo quod eidem conventui dentur Ducati tresdecim pro dando expensas victus eidem fr. Jacobo Antonio in refectorio conventus [...]» (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 100; SARTORI, p. 15).

¹⁵⁷ Baccalaureato, viene assunto il 22 giugno 1565 «habita bona informatione à R. D. Fr. Constantio à Porta». Il contratto è per un anno, con salario di 12 ducati (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 100; SARTORI, p. 134; GARBELOTTO 1, p. 246).

¹⁵⁸ Eletto il 17 aprile 1565 con un salario di ducati 18 all'anno (GARBELOTTO 1, p. 246; SARTORI, p. 33; LUISETTO, p. 1340). Licenziato il 17 novembre 1565 in quanto, senza alcun valido motivo e in contrasto con il suo contratto triennale, passa a servire nella cappella dei Canonici di Padova (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 123; GARBELOTTO 1, p. 247; GARBELOTTO 4, p. 368). Nella stessa seduta del 17 novembre, viene decretato che sia assunto per un biennio il basso pre Geronimo, *alias* Teodoro. Tuttavia di questo cantore non ho trovato traccia nei documenti contabili.

¹⁵⁹ Primo vicario del convento, viene ingaggiato il 17 aprile 1565, «cum sallario duc. duodecim quolibet anno durante ipsa conductione quae incipere habeat ad festa paschalia prox. futura» (GARBELOTTO 1, p. 245; SARTORI, p. 33; LUISETTO, p. 1340).

¹⁶⁰ Il 2 marzo 1566, viene condotto Giovanni Battista Perugino alla parte del basso (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 130; GARBELOTTO 1, p. 245). Tuttavia non ho trovato alcun riscontro nei registri contabili.

¹⁶¹ Percepisce un salario di 12 ducati. L'ultimo pagamento data 22 agosto 1566 (*IeS*, reg. 429, ff. 68^{A-B}).

¹⁶² Il 1 luglio viene ricondotto per un anno con le condizioni contrattuali pattuite in precedenza (accordo 28 luglio 1565). Il nuovo contratto inizia il 29 luglio 1566.

¹⁶³ L'ultimo pagamento è registrato in data 10 luglio 1566 (*IeS*, reg. 430, ff. 69^{A-B}). Tuttavia interrompe il suo servizio prima del 17 maggio 1566, giorno in cui viene eletto al suo posto Giacomo Trimonte (cfr. nota seguente).

Gregorio, Cardilli fra Giacomo Antonio; B.: Cecconi fra Prospero, Spora fra Stefano (Brescia)¹⁶⁶; ? fra Bernardino da Genova (cantore)¹⁶⁷

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo¹⁶⁸

Anno 1567

M.^o: Delfico fra Francesco Maria¹⁶⁹ / Guaenario pre. Pietro Antonio (Padova)¹⁷⁰

Org.^I: Musici fra Girolamo

Org.^{II}: Zoia fra Santo¹⁷¹

¹⁶⁴ «[...] audito R. D. Fr.e Constantio Porta m.ro capellae exponente, quia ob recessum D. Fr.is Martini cantoribus ad partem contra alti, necesse est omnino providere de alio in locum dicti fr.is Martini, et proponentem D. Jacobum Trimontem Abrucensem, veruni quippe ad ipsam partem habilem, idoneum et sufficientem. Proposita fuit pars. Quibus placet, quod conducatur idem d. Jacobus per annum proximum futurum, incepturum die prima Junij proximi futuri cum sallario ducatorum viginti duorum [...] de omnibus capta remansi» (in GARBELOTTO 4, p. 370, erroneamente viene proposto «decessum» anziché «recessum»). L'ultimo pagamento registrato per Trimonte è del febbraio 1567: £ 48 (*IeS*, Reg. 431, f. 88^B).

¹⁶⁵ I registri contabili riportano solo tre pagamenti: 23 marzo, 17 aprile e 10 giugno (*IeS*, reg. 430, ff. 78^B, 83^B e 85^B).

¹⁶⁶ Nella seduta del 19 aprile 1566, i presidenti - «audita requisizione R. M.^{ri} Costantij à Porta» - decidono di assegnare due ducati a fra Stefano «qui inservivit per menses tres pro basso in cappella». Nella stessa riunione deliberano di ingaggiarlo «in ratione ducati unius quolibet mense, ad beneplacitum utriusque partis» (*ACTA* 4, 1563-1567, ff. 132-133; GARBELOTTO 4, p. 370; SARTORI, p. 188; LUISETTO, p. 1341).

¹⁶⁷ L'ultimo pagamento è registrato in data 29 maggio 1566 (*IeS*, reg. 430, ff. 69^{A-B}).

¹⁶⁸ In alcune scritture il suo nome si trova abbreviato in "Meo". Condotta il 2 marzo 1566 «à Trombono ad sonandi in capella [...] cum sallario unius ducati quolibet mense ad libitum» (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 130). In data 17 aprile 1566 è gratificato con uno scudo per il servizio prestato prima del suo ingaggio (*ACTA* 4, 1563-1567, ff. 130 e 132; GARBELOTTO 1, p. 248; SARTORI, p. 34; LUISETTO, p. 1341).

¹⁶⁹ Nella seduta del 13 gennaio 1567, i presidenti dopo aver accettato le dimissioni di Costanzo Porta, assunto dal cardinale Giulio della Rovere arcivescovo di Ravenna, eleggono come maestro di cappella il Delfico. L'accordo sottoscritto dal Delfico prevede una durata di tre anni - a partire dal 1° febbraio - con un salario di ducati 50, più altri ducati 10 «pro uno eius famulo» (*ACTA* 4, 1563-1567, ff. 149-150; GARBELOTTO 1, pp. 248-249; SARTORI, p. 35; LUISETTO, p. 1341).

¹⁷⁰ Dovendosi assentare il Delfico, il 9 giugno 1567 l'Arca decide di eleggere un sostituto, «non derogando in aliquo conducta facta per triennium [...] Fr.^{co} mariaae, sed eligendus sit et intelligatur simpliciter substitutus adeo quod quotiescumque revertetur idem fr. Franciscus Maria restitutus intelligatur ad suum pristinum locum». Sempre nella stessa seduta, i reggenti sottopongono a 'ballottazione' due candidati: Pietro Antonio Guaenario e Giacomo Antonio Cardilli. Prevale il primo (*ACTA* 4, 1563-1567, ff. 183-184; GARBELOTTO 4, p. 373; SARTORI, p. 142).

¹⁷¹ Il suo contratto viene rinnovato, per un triennio, il 2 maggio 1567. Il nuovo accordo inizia il 3 maggio «cum sallario unius scuti aurei quolibet mense» (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 174).

S.: -; C.: Pagani fra Giovanni Battista¹⁷²; T.: Mangini fra Gregorio, Cartari fra Giuliano¹⁷³, fra Panfilo¹⁷⁴, fra Giovanni Battista da Bologna¹⁷⁵; B.: Cecconi fra Prospero¹⁷⁶, Spora fra Stefano¹⁷⁷
 Tr.: *Sorte ms. Bartolomeo*¹⁷⁸

Anno 1568

M.^o: Guaenario pre. Pietro Antonio¹⁷⁹

Org.^I: Musici fra Girolamo

Org.^{II}: Zoia fra Santo

S.: -; C.: Pagani fra Giovanni Battista¹⁸⁰; T.: Mangini fra Gregorio¹⁸¹, Cartari fra Giuliano¹⁸², {fra Panfilo}¹⁸³, Bellano fra Giovanni Antonio (+C)¹⁸⁴; B.: {Spora fra Stefano}¹⁸⁵, Gavardo pre. Paolo¹⁸⁶

¹⁷² Il 28 febbraio 1567, viene rinnovata - in anticipo - la sua condotta. Il nuovo contratto prevede la durata di un anno ed un aumento da ducati 18 «usque ad summam duc. Vigintiquatuor [...] quod augmentum currere incipiat in principio presenti novae conductae», vale a dire il 1 agosto 1567 (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 184; SARTORI, p. 174).

¹⁷³ «Audito R. D. Fr. Francisco maria Delphico exponente, quod cum deficient ex capella ecclesiae.[...] D. Fr. Bernardinus de Janua et D. Jacobus Abruciensis alias salariati et loco eorum content in eadem capella d. Fr. Julianus de Bononia, ac d. fr. ...[spazio nell'originale] sculus bonum esset illos conducere, et confirmare etiam in sua conductione R. D. Fratrem Prosperum Idranum cantorem veterem ipsius capellae». Tutti e tre i cantori vengono assunti. Il loro servizio parte dal 1 maggio (*ACTA* 4, 1563-1567, 2 maggio 1567, ff. 173-174; GARBELOTTO 1, p. 249; SARTORI, p. 141). Tuttavia tale condotta, che prevede una durata di un anno con un salario di 12 ducati, non pare avere avuto corso per il non meglio identificato fra "Sculus". A meno che questo cantore, nei pagamenti, non compaia con altro nome. Per quanto attiene al Cartari, il 22 giugno gli viene assegnato un aumento di 6 ducati all'anno, per far fronte alle spese di vitto e alloggio: «ut vivere et officio suo in capella [...] fungi possit» (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 185; SARTORI, p. 133).

¹⁷⁴ Dell'Ordine di San Girolamo, viene assunto per un anno il 3 marzo 1567, con salario di ducati 20. La condotta è *ad libitum* (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 159; in GARBELOTTO 1, p. 249, viene erroneamente indicata come data il 4 aprile 1567).

¹⁷⁵ Condotta per un anno, a partire dal 1 maggio 1567, con ducati 12. Il 1 luglio ottiene un aumento di 6 ducati all'anno (*IdS*, reg. 431, ff. 72^{A-B}).

¹⁷⁶ Cfr. nota 173.

¹⁷⁷ Viene condotto, per un anno, il 22 giugno 1567. Il salario concordato è di ducati 24. Inizia il servizio il 1 luglio, tuttavia riceve un compenso di 9 lire «quolibet mense» in quanto «inserviente tam tempore adventus et quadragesima, quam alijs diebus» (*ACTA* 4, 1563-1567, f. 185; SARTORI, p. 188).

¹⁷⁸ Il 28 febbraio 1567, viene rinnovata la sua condotta per un anno senza incrementi salariali (*ACTA* 4, 1563-1567, ff. 184-185).

¹⁷⁹ Sempre maestro sostituto. Il 23 aprile 1568, viene cassato «quia non observavit capitula obligationum suarum et praesertim non docuit clericulos sicuti principaliter tenetur». Tuttavia, il 29 maggio, data l'imminenza di importanti festività, viene riassunto *ad interim* (*ACTA* 5, 1567-1573, ff. 51 e 54; GARBELOTTO 1, p. 151; SARTORI, p. 159).

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo¹⁸⁷

Anno 1569

M.^o: Pasquali fra Bonifacio (Bologna)¹⁸⁸

Org.^I: Musici fra Girolamo

Org.^{II}: Zoia fra Santo

S.: ms. Giulio Piacentino¹⁸⁹; C.: Pagani fra Giovanni Battista¹⁹⁰; T.: Mangini fra Gregorio, Cartari fra Giuliano¹⁹¹, Bellano fra Giovanni Antonio (+C)¹⁹²; B.: Gavar-
vardo pre. Paolo

¹⁸⁰ Ricondotto il 18 giugno, con un accordo annuale che prevede un aumento salariale di un ducato all'anno (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 55; SARTORI, p. 174). Il 31 dicembre i presidenti inviano una lettera al padre provinciale di Bologna per chiedere che il Pagani non venga chiamato a servire in tale città. Per avvalorare la loro istanza, i reggenti dell'Arca, tra l'altro, affermano: «fra Giovan Battista bolognese cantor in questa celebre chiesa del Santo della servitù del quale noi et tutta questa città ne resta molto consolata et sodisfatta, né essendo in questa capella la miglior voce della sua et havendone gran bisogno, massime nel tempo che ha a venire, noi vogliamo pregarla con ogni miglior affetto a noi possibile che per hora non voglia privarci di questo padre, per l'assenza del quale questa capella resta affatto smembrata» (SARTORI, p. 174).

¹⁸¹ Il 23 aprile è rinnovato il suo contratto per tre anni «coeptos ad festa pascalia resurrectionis proxime praeterita». Gli viene confermato il salario di ducati 25 (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 51).

¹⁸² Ricondotto per un anno il 20 febbraio 1568 (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 46).

¹⁸³ Viene ricondotto il 20 febbraio 1568 (*ibid.*). L'ultimo pagamento, registrato il 16 giugno 1568, indica un servizio di circa due mesi (*IeS*, reg. 432, ff. 71^{A-B}).

¹⁸⁴ Assunto per sei mesi il 13 marzo 1568 «ad partem Alti et etiam pro tenorista». Il contratto prevede che il servizio inizi il 15 marzo con un compenso - per i sei mesi - di ducati 10 (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 49; GARBELOTTO 1, p. 251, SARTORI, p. 123).

¹⁸⁵ L'ultimo pagamento è registrato in data 15 marzo 1568: quindi in servizio per poco più di due mesi (*IeS*, reg. 432, ff. 70^{A-B}).

¹⁸⁶ Inizia il 3 luglio 1568 ed è pagato fino a tutto dicembre. Il suo salario è di 24 ducati all'anno (*IeS*, reg. 432, ff. 71^{A-B}).

¹⁸⁷ Il 28 agosto viene rinnovata la sua condotta per un anno. Il nuovo accordo comporta un aumento salariale di 6 ducati, a partire dal 1 settembre 1568 (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 61).

¹⁸⁸ Eletto il 16 gennaio 1569. Nella 'ballotazione' supera l'altro candidato Pietro Antonio Guaenari. La condotta - della durata di tre anni, con un compenso di 30 ducati (lo stesso che aveva Guaenari) - viene sottoscritta «cum conditione tamen expressa, quod si r. d. fr. Franciscus Maria Delphicus conductus per triennium in hac Civitatem Paduae se contulerit ante finitum ipsum triennium possit reverti ad locum suae conductae sibi factae per dictum triennium iam coeptum die primo Februarij 1567 et finiendae die ultima ianuarii 1570 et electio ad praesens faciendae tali casu intelligatur cessare» (*ACTA* 5, 1567-1573, ff. 75-76; GARBELOTTO 1, p. 252; SARTORI, p. 29; LUISETTO, p. 1341). Il servizio del nuovo maestro di cappella inizia il 1 febbraio 1569 (*IeS*, reg. 433, ff. 68^{A-B}).

¹⁸⁹ Ingaggiato per un anno il 17 maggio 1569, inizia il 1 giugno con un salario di 12 ducati. È al-
lievo del Pasquali (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 92; GARBELOTTO 1, p. 253; SARTORI, p. 174).

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1570

M.º: Pasquali fra Bonifacio¹⁹³

Orgl.: Musici fra Girolamo¹⁹⁴

OrgII.: Zoia fra Santo

S.: ms. Giulio Piacentino; *C.*: Pagani fra Giovanni Battista; *T.*: Mangini fra Gregorio¹⁹⁵, Bellano fra Giovanni Antonio (+C)¹⁹⁶; *B.*: Gavardo pre. Paolo / Carraro pre. Santo (Verona)¹⁹⁷

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1571¹⁹⁸

M.º: Pasquali fra Bonifacio

Orgl.: Musici fra Girolamo

OrgII.: Zoia fra Santo / ms. Cesare da Modena (+C)¹⁹⁹

¹⁹⁰ Il suo contratto è rinnovato il 7 maggio 1569, «per annos tres, incepturos die prima Augusti 1569 cum salario solito» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 91; GARBELOTTO 1, p. 252; SARTORI, p. 157).

¹⁹¹ Il 7 maggio 1569, il suo contratto è rinnovato per tre anni «cum salario solito» (*ACTA* 5, 1567-1573, ff. 89-90; GARBELOTTO 1, p. 252; SARTORI, p. 133).

¹⁹² È ingaggiato il 17 maggio 1569 con salario di ducati 20. La condotta, annuale, inizia con il I giugno (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 90; GARBELOTTO 1, p. 253; SARTORI, p. 123).

¹⁹³ Il 3 dicembre, è ingaggiato per tre anni «che haverano à cominciar à di p.º zenaro 1571 [...] con sallario de ducati cinquanta», con gli stessi obblighi a suo tempo stabiliti per Costanzo Porta (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 153; GARBELOTTO 1, p. 253; SARTORI, p. 29; LUISETTO, p. 1342).

¹⁹⁴ Ricondotto il 17 dicembre 1570 per cinque anni che «cominceranno subito finita l'altra, che sera à di p.º febraro prossimo venturo con sallario de ducati quarantadui» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 158; SARTORI, p. 170).

¹⁹⁵ Dopo il primo trimestre, a causa di contrasti con la componente francescana della cappella, lascia Padova e si porta a Venezia (GARBELOTTO 4, p. 382; OWENS, p. 51).

¹⁹⁶ In servizio per i primi tre trimestri (*IeS*, reg. 435, f. 69^A).

¹⁹⁷ Anche Carriero. In servizio dal I ottobre, viene assunto formalmente il 25 novembre, a beneplacito, «a cantar nella capella la parte del basso in loco de mes. pre. Paulo gavardo con sallario de ducati doi al mese» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 148; GARBELOTTO 1, p. 253; SARTORI, p. 132).

¹⁹⁸ Il 18 gennaio 1571 vengono eletti come tenori fra Cornelio da Mordano e fra Teofilo Bresano (*ACTA* 5, 1567-1573, ff. 162 e 164; SARTORI, pp. 136 e 189). Tuttavia tali ingaggi non devono avere avuto corso, in quanto il nome di questi cantori non figura nei registri contabili.

¹⁹⁹ Condotta, il 20 agosto 1571, «per cantore alla parte del contr'alto et sonatore all'organo vecchio con sallario de ducati ventiotto». Il contratto, della durata di due anni, inizia a partire dal I settembre (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 188; GARBELOTTO 1, p. 254; SARTORI, p. 135).

S.: ms. Giulio Piacentino; C.: Pagani fra Giovanni Battista / Moncelese fra Francesco²⁰⁰, Ruberti fra Giacomo (Padova)²⁰¹; T.: Bellano fra Giovanni Antonio (+C), pre. Consalvo da Verona²⁰², fra Panfilo; B.: Carraro pre. Santo²⁰³
 Tr.: Sorte ms. Bartolomeo²⁰⁴

Anno 1572

M.^o: Pasquali fra Bonifacio²⁰⁵

Org.^I: Musici fra Girolamo

Org.^{II}: Zoia fra Santo²⁰⁶

²⁰⁰ Sulla base dei documenti contabili, sostituisce fra Giovanni Battista Pagani nei primi mesi dell'anno. Le rate salariali che fra Francesco percepisce vanno dal 12 giugno al 31 novembre 1571 (*IeS*, reg. 435, f. 65^A). D'altro canto, che la presenza del Pagani fosse in discussione lo si evince dalla lettera scritta dai presidenti dell'Arca al generale dell'Ordine in data 22 luglio 1571. Nella supplica, in particolare, i reggenti affermano che «havendo inteso che doveva partirsi di questa città di ordine di v. rev.ma signoria a noi et a tutta questa cita è stato di grandissimo dispiacere et sperando di ottenir gratia dalla p. v. rev.ma habbiamo preso animo di scriverle la presente, supplicandola con quel maggior affetto sapiamo et posiamo di esser contenta a lassarne de qui la persona del ditto fra Zambatista acciò lui possi continuar servir per cantore in detta capella a gloria et honor de Dio et di questo glorioso Santo et augmento della devocion sua et a satesfation nostra et di tutta questa cita» (SARTORI, p. 175). Che, nonostante questa supplica, il Pagani abbia dovuto lasciare Padova è accertato da un provvedimento, adottato dall'Arca il 1 dicembre 1571, nel quale si delibera «che in caso che il r. mes. fra Zuambattista da Bologna, qual cantava il contralto con bellissima voce et satisfation di tutta questa città tornasse alla festa de Pasqua della resurettione prossima ventura, gli sia riservato il suo loco di poter cantare nella capella, con questo però che interim non gli corri sallario alcuno, ma che in questo mezo, venendo persona alcuna con bella voce, si possi condur fin al tempo della venuta di detto R. fra Zuambattista» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 212; GARBELOTTO 1, p. 254; SARTORI, p. 135).

²⁰¹ Condotta il 18 gennaio 1571, con salario di ducati 12, per tre anni «cominciati à di primo instante» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 162; SARTORI, p. 40. Sulla scorta dei pagamenti, risulta in servizio per meno di sei mesi. Infatti percepisce solo £. 35,16 a fronte di un compenso annuale di £. 74,8 (*IeS*, reg. 435, ff. 67^{A-B}).

²⁰² Viene assunto il 18 gennaio 1571, con salario di ducati 24; la condotta è «per anni tre prossimi venturi cominciati à di primo Instante» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 162; SARTORI, p. 136).

²⁰³ Ricondotto il 4 marzo 1571, per tre anni, col salario pattuito nel 1570: 24 ducati (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 166; SARTORI, p. 132).

²⁰⁴ Il 28 febbraio, viene rinnovata la sua condotta per tre anni «che comincerano à di primo marzo prossimo con sallario de ducati vintiquattro» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 165; SARTORI, p. 137).

²⁰⁵ Nuovo contratto, in data 27 dicembre 1572, con salario di ducati 50. L'accordo, triennale, prevede che fra Bonifacio «non possi avanti il compimento de detti anni tre partirsi» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 232; GARBELOTTO 1, p. 256; SARTORI, p. 30; LUISETTO, p. 1342).

S.: ms. Giulio Piacentino;

C.: Ruberti fra Giacomo²⁰⁷, {fra Giulio Napolitano}²⁰⁸; T.: fra Cornelio da Mordano (Bologna)²⁰⁹, pre. Antonio da Perugia²¹⁰; B.: Carraro pre. Santo²¹¹

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1573

M.^o: Pasquali fra Bonifacio

Org.^I: Musici fra Girolamo

Org.^{II}: Zoia fra Santo

S.: ms. Giulio Piacentino; C.: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista²¹²; T.: Cardilli fra Giacomo Antonio²¹³; fra Cornelio da Mordano²¹⁴, Bianco (Bianchi) fra Graziano (Verona)²¹⁵; B.: Carraro pre. Santo

²⁰⁶ Condotta il 9 maggio 1572 per tre anni «quali habbino à cominciare il giorno dell'ascensione prossimo venturo con il sallario, che altre volte lui haveva» (*ACTA* 5, 1567-1573, ff. 248-249; GARBELOTTO 1, p. 254; SARTORI, p. 194).

²⁰⁷ «Partido avanti habbi finito la sua conduta et di poi è ritornato» (*IeS*, reg. 436, f. 66^B), viene ingaggiato di nuovo il 21 giugno 1572, per un anno, con salario di ducati 12. Il contratto decorre dal 1 luglio (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 234; GARBELOTTO 1, p. 255; SARTORI, pp. 40 e 194).

²⁰⁸ Il 21 giugno 1572, viene ingaggiato, per un anno (a partire dal 1 luglio), con un salario di 24 ducati (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 234; GARBELOTTO 1, p. 255; SARTORI, p. 97). Il servizio di questo cantore risulta di poco superiore ad un mese in quanto la cifra percepita, per il terzo trimestre (luglio-settembre), è di £ 18.12 anziché 37.4 (*IeS*, reg. 436, ff. 67^{A-B}).

²⁰⁹ Condotta il 21 giugno 1572, con salario di scudi 12, per un anno; «comincia al primo de luglio prossimo» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 235; GARBELOTTO 1, p. 255; SARTORI, p. 132).

²¹⁰ Vicario primo, è assunto il 21 giugno 1572 per un anno - a partire dal 1 luglio - , con salario di ducati 12 (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 235; GARBELOTTO 1, p. 255; SARTORI, p. 119).

²¹¹ Nuova condotta, con salario di 30 ducati, in data 21 giugno 1572. Il contratto, annuale, ha inizio il 1 luglio (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 235; GARBELOTTO 1, p. 255; SARTORI, p. 132).

²¹² Condotta il 5 gennaio 1573 per un anno. «Comincerà nel giorno che lui dara principio à cantare con sallario de ducati vinticinque» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 250; GARBELOTTO 1, p. 256; SARTORI, p. 175). La prima rata è di poco inferiore a quanto indicato negli altri tre pagamenti trimestrali. Quindi il suo impegno inizia subito dopo la condotta (*IeS*, Reg. 437, ff. 67^{A-B}).

²¹³ Assunto il 4 maggio 1573 per un anno, cominciato il 1 maggio, con salario di ducati 25 (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 267; GARBELOTTO 1, p. 256; SARTORI, p. 15).

²¹⁴ Ultimo pagamento il 24 novembre 1573 (*IeS*, reg. 437, ff. 69^{A-B}). «Si giudica esser licenziato» (*IeS*, reg. 438, 1574, ff. 69^{A-B}).

²¹⁵ Dell'ordine degli Eremitani, viene eletto il 5 gennaio 1573 «per tre anni che habbino à cominciare il giorno che lui dara principio à cantare con sallario de ducati vinticinque» (*ACTA* 5, 1567-1573, f. 250; GARBELOTTO 1, p. 256; SARTORI, p. 159). L'ammontare della prima rata indica che il suo servizio inizia subito dopo il contratto (*IeS*, Reg. 437, ff. 67^{A-B}). A questo cantore i presidenti pensavano da tempo, se è vero che in data 20 dicembre 1571, essi scrivono al genera-

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1574²¹⁶

M.^o: Pasquali fra Bonifacio

Orgl.: Musici fra Girolamo

Orgll.: Zoia fra Santo

S.: ms. Giulio Piacentino; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista;

T.: Cardilli fra Giacomo Antonio; Bianco fra Graziano, fra Antonio da Perugia²¹⁷;

B.: Carraro pre. Santo

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1575

M.^o: Pasquali fra Bonifacio²¹⁸

Orgl.: Musici fra Girolamo

Orgll.: Zoia fra Santo

S.: ms. Giulio Piacentino; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista;

T.: Cardilli fra Giacomo Antonio²¹⁹ / Pinelli ms. Giovanni Battista (Genova)²²⁰;

Bianco fra Graziano, fra Antonio da Perugia; *B.*: Carraro pre. Santo²²¹

le dell'ordine eremitano a Roma, pregandolo di autorizzare l'ingaggio di fra Graziano (GARBELOTTO 2, p. 114; SARTORI, p. 158).

²¹⁶ Il 26 aprile 1574, i presidenti rinnovano a diversi componenti la cappella l'ingaggio per tre anni (a partire dal I maggio). Il rinnovo è accompagnato da un incremento retributivo. I musici interessati dal provvedimento sono i seguenti (tra parentesi il nuovo salario annuale): fra Graziano Bianco (ducati 30), fra Giacomo Ruberti (ducati 17), pre. Santo Carraro (ducati 40), fra Giovanni Battista Pagani (ducati 30), fra Giacomo Napolitano (ducati 30), Bartolomeo Sorte (ducati 30). Il nuovo contratto impone «tutti li obblighi contenuti nelli capitoli vecchi, et etiam che debbino cantare alla procession doppio vespero et la settimana santa alle compiete, et non absentarsi sotto alcun pretesto, se non con licentia de tutta la banca» (*ACTA* 6, 1574-1578, ff. 61-62; GARBELOTTO 1, p. 256; SARTORI, p. 19).

²¹⁷ Maestro dei novizi, viene condotto il 26 aprile 1574, «con li obblighi che hanno li altri cantori, con sallario de ducati dodeci all'anno [...] per anni tre prossimi che habbino à cominciare il giorno primo di maggio prossimo venturo» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 62; SARTORI, pp. 119-120).

²¹⁸ Ricodotto il 10 aprile 1575 «per triennium incepturum immediate finita conductione in qua reperitur cum sallario solito et pactis contentis in praecedentibus conductionibus» (*ACTA* 6, 1574-1578, ff. 44-45; GARBELOTTO 1, p. 256; SARTORI, p. 30; LUISETTO, p. 1342).

²¹⁹ È pagato fino a tutto aprile. La seconda rata è suddivisa così: a Giacomo Antonio £ 15.10; a Giovanni Battista Pinelli £ 31, per un totale di £ 46.10, che rappresenta il compenso per tre mesi (*IeS*, reg. 439, ff. 58^{A-B}; cfr. nota seguente).

²²⁰ Eletto il 15 giugno 1575 con un contratto di un anno «già cominciato il I di Maggio prossimo passato [...] in loco del R.^{do} Giacomoantonio Neapolitano, con salario de ducati trenta» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 151; GARBELOTTO 1, p. 257; SARTORI, p. 19). Ricodotto per tre anni,

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1576

M.º: Pasquali fra Bonifacio

Org.^l: Musici fra Girolamo²²²

Org.^{ll}: Zoia fra Santo²²³

S.: ms. Giulio Piacentino; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista;

T.: Pinelli ms. Giovanni Battista²²⁴, Bianco fra Graziano, fra Antonio da Perugia²²⁵, Rusca pre Piero²²⁶; *B.*: Carraro pre. Santo

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1577

M.º: Pasquali fra Bonifacio²²⁷

Org.^l: Musici fra Girolamo

Org.^{ll}: Pollone fra Bonaventura²²⁸

il 17 dicembre 1575, con decorrenza I maggio 1576. Il salario assegnatogli ammonta a ducati 40 (*ACTA* 6, 1574-1578, ff. 159-160; GARBELOTTO 1, p. 257; SARTORI, p. 19).

²²¹ Il I febbraio 1575, i presidenti deliberano che il contratto triennale di don Santo Carraro «cominciare debbi à S. Giustina [7 ottobre] 1575», con salario di 40 ducati (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 136; GARBELOTTO 1, p. 257; SARTORI, p. 132).

²²² Ricondotto, il 10 gennaio 1576, per cinque anni «che cominceranno il I di Febraro prossimo con sallario de Ducati Cinquanta», con un aggiornamento degli obblighi: «che in tutte le Domeniche feste et veglie che lui è obligato venire, debbi sonar l'organo alle antiphone de tutto il vespero» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 163; GARBELOTTO 1, p. 257; SARTORI, p. 170).

²²³ Il 10 gennaio 1576, viene ricondotto per tre anni «già cominciati il p.º instante [...] con salario de scudi quindici in ragion de lire sette per cadauno» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 163; GARBELOTTO 1, p. 257; SARTORI, p. 170).

²²⁴ In servizio fino a tutto giugno 1576 (*LeS*, reg. 440, ff. 57^{A-B}).

²²⁵ È pagato fino a tutto maggio (*LeS*, reg. 441, ff. 57^{A-B}). Il 2 luglio 1576, gli viene assegnato un donativo di £ 12.8 (*Polizze*, b. 963, VI, 1550-1579, 50; LUISETTO, p. 1342).

²²⁶ Viene eletto il 27 maggio 1576, dopo avere superato in un concorso gli altri due candidati: fra Felice Spinelli e fra Eletto de' Crosieri (dei Crociferi). Il contratto - con una durata di tre anni (a partire dal I giugno) - prevede un salario di ducati 18 (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 192; GARBELOTTO 1, p. 258; SARTORI, p. 42; LUISETTO, p. 1343).

²²⁷ Il 3 febbraio gli viene rinnovato il contratto per tre anni «già cominciati adì p.º Instante [...] con sallario de ducati sessanta» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 221; SARTORI, p. 30; LUISETTO, p. 1342).

²²⁸ Fra Zoia muore. Il 21 gennaio 1577, al suo posto, viene eletto fra Bonaventura Pollone (Bonaventura di Polonia) «buon sonatore, et che già molti giorni sona et ha servito in detto organo [vecchio], et molto comodo al convento à tutte l'hore che è necessario sonar quell'organo». La condotta, di tre anni - con decorrenza 1 gennaio 1577 -, prevede un salario di 12 ducati, «con carico anco d'insegnar à quelli Fratini, che saranno atti ad imparare» (*ACTA* 6,

S.: ms. Giulio Piacentino, Sole ms. Francesco²²⁹; C.: Ruberti fra Giacomo²³⁰, Paganini fra Giovanni Battista²³¹; T.: Bianco fra Graziano²³², Spinelli fra Felice (+B)²³³, Allegri ms. Marco²³⁴, fra Ippolito da Piacenza²³⁵; B.: Carraro pre. Santo²³⁶

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo²³⁷

Anno 1578

M.^o: Pasquali fra Bonifacio

Org.^l: Musici fra Girolamo²³⁸

1574-1578, ff. 207-208; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 126). Il 30 aprile percepisce £ 52,10 per aver suonato l'organo «dal tempo della morte del quondam R. Padre Fra Santo Zogia, fin alla sua condotta» (*ACTA* 6, 1574-1578, ff. 239-240; GARBELOTTO 1, p. 260; SARTORI, p. 126).

²²⁹ Figlio di Camillo Sartore, viene condotto il 20 aprile 1577, per tre anni «e per manco tempo se lui mutasse la voce», con salario di 12 ducati. Inizia a servire il I maggio (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 237; GARBELOTTO 1, p. 260; SARTORI, p. 187).

Il 29 dicembre viene ricondotto per tre anni - a partire dal I gennaio 1579 - con salario di 20 scudi «con li capitoli con quali altre volte fu condotto et con carico d'insegnar a sonare alli frati novizzi et professi et in somma a tutti quelli frati che vorranno imparare» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 233; GARBELOTTO 1, p. 260; SARTORI, p. 127).

²³⁰ Rinnovo contratto, per cinque anni, in data 9 marzo 1577. La condotta inizia con il I maggio e stabilisce un compenso di 25 ducati (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 233; GARBELOTTO 1, p. 260; SARTORI, p. 38).

²³¹ Ricondotto il 9 marzo 1577, per cinque anni a decorrere dal I marzo, con salario di ducati 36 (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 230; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 175).

²³² Rinnovo del contratto per cinque anni, a partire dal I marzo, in data 9 marzo 1577. Il salario indicato dalla condotta è di 36 ducati (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 231; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 159).

²³³ Il 9 marzo 1577, viene eletto «ad partem Bassi sive tenoris prout videbitur R.^{do} M.^{ro} Capellae». La condotta, di cinque anni, inizia il I marzo (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 229; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 42). Il cantore, negli organici, viene proposto come tenore, in quanto le fonti documentarie, quasi sempre, gli assegnano questo ruolo.

²³⁴ Eletto il 9 marzo 1577 per cinque anni «coeptis die prima instantis cum sallario Ducatorum decemocto» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 229; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 200).

²³⁵ Viene ingaggiato il 3 febbraio 1577. Il contratto è per tre anni, «cominciati il giorno presente», e stabilisce un salario di ducati 24 (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 211; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, pp. 159-160).

²³⁶ Il 9 marzo 1577, viene ricondotto per cinque anni - con decorrenza I maggio - con salario di ducati 50 (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 230; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 132).

²³⁷ Il 9 marzo 1577, è sottoscritta una nuova condotta per cinque anni, «incepturis die prima Maij», con salario di ducati 36. Il contratto assegna al musico anche le mansioni di 'puntatore'. Per questo compito gli vengono accordati altri 4 ducati all'anno (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 232; GARBELOTTO 1, p. 259; SARTORI, p. 187).

Org^{II}: Pollone fra Bonaventura²³⁹

S.: ms. Giulio Piacentino, Sole ms. Francesco, Perna pre. Giovannino²⁴⁰; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista, fra Angelo da Bologna²⁴¹; *T.*: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Allegri ms. Marco, fra Ippolito da Piacenza; *B.*: Carraro pre. Santo

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1579

M.^o: Pasquali fra Bonifacio²⁴²

Org^I: fra Ippolito da Piacenza²⁴³ / Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo (Padova)²⁴⁴

²³⁸ Ultimo pagamento il 27 settembre 1578 agli «heredi fin adì 10 Agosto che morse» (*IeS*, reg. 443, f. 57^A).

²³⁹ Il 29 dicembre 1578, si propone come candidato nel concorso bandito dall'Arca per eleggere il primo organista. La votazione del Consiglio non gli è favorevole. Tuttavia i presidenti, in relazione all'alta considerazione in cui è tenuto il musico - «persona piena di molta bontà et religione» -, decidono unanimemente di rinnovargli la condotta «per anni tre prossimi, che cominceranno nel primo giorno di Gennaro prossimo 1579 [...] all'organo vecchio con salario de scudi vinti a lire 7 per scudo, con li capitoli con quali altre volte fu condotto et con carico d'insegnar à sonare alli Fratti novizzi et professi et in somma a tutti quelli Fratti che vorranno imparare» (*ACTA* 7, 1578-1582, ff. 10v-11r; GARBELOTTO 1, p. 262; SARTORI, p. 187).

²⁴⁰ Ingaggiato il 19 giugno 1578, per un anno «cominciato alla festa de S. Antonio confessor passato [...] con salario de ducati quindeci» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 299; GARBELOTTO 1, p. 260; SARTORI, p. 187). Il 20 febbraio 1579 viene licenziato in quanto «non vien à tempi debiti à cantare et manca del debito suo» (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 28r; GARBELOTTO 1, p. 263).

²⁴¹ Nei documenti compare come Anzolo o Anzelo. Eletto il 19 giugno 1578 con le stesse condizioni contrattuali stabilite per Giovannino Perna (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 299; GARBELOTTO 1, p. 262; SARTORI, p. 118).

²⁴² Il 21 aprile 1579, viene ricondotto per cinque anni «che cominci erano al primo de Febraro 1580 con salario de Ducati ottanta» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 35r; GARBELOTTO 1, p. 263; SARTORI, p. 30; LUISETTO, p. 1343).

²⁴³ Il 29 dicembre 1578, partecipa al concorso, per l'elezione a primo organista. Il concorso - che vede altri quattro candidati (fra Bonaventura Pollone, fra Geronimo Deruta, ms. Fede Sallone e ms. Geronimo Cabianca - si conclude con un nulla di fatto poiché, nella 'ballottazione' i musici più votati - Fede Sallone e Ippolito da Piacenza ottengono lo stesso punteggio (*ACTA* 6, 1574-1578, ff. 10v-11r; GARBELOTTO 1, p. 260; SARTORI, p. 127; LUISETTO, p. 1343). Fra Fede e fra Ippolito vengono quindi 'reballotati' nella seduta del 3 gennaio 1579. Tuttavia, anche in questa occasione il risultato è di assoluta parità (*ACTA* 6, 1574-1578, f. 16r; GARBELOTTO 1, pp. 262-263; SARTORI, p. 160). Soltanto il 3 febbraio i presidenti decidono di pronunciarsi, all'unanimità, a favore di fra Ippolito (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 21v; GARBELOTTO 1, p. 263). Il 3 maggio 1579 viene formalizzata la sua condotta, di tre anni, con decorrenza I gennaio 1579. Il nuovo contratto prevede un incremento salariale: «siino dati ogn'anno a detto r. fra Hippolito ducati quattro oltra il suo salario de ducati 36, et così in tutto ducati 40 all'anno, con obbligo di

Org^{II}: Pollone fra Bonaventura

S.: ms. Giulio Piacentino, Sole ms. Francesco; C.: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista, fra Angelo da Bologna²⁴⁵; T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Allegrì ms. Marco²⁴⁶, Boni ms. Girolamo²⁴⁷; B.: Carraro pre. Santo
Cl.: Borghesani ms. Francesco²⁴⁸

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1580

M.^o: Pasquali fra Bonifacio

Org^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org^{II}: Formentoni fra Girolamo (Padova)²⁴⁹

S.: ms. Giulio Piacentino; C.: Ruberti fra Giacomo²⁵⁰, Pagani fra Giovanni Battista, Sole ms. Francesco²⁵¹; T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea (Urbino)²⁵²; B.: Carraro pre. Santo

far nel giorno de S. Antonio concerto in organo, et non lo facendo non habbi detti ducati 4» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 36v; GARBELOTTO 1, p. 264; SARTORI, p. 160).

²⁴⁴ Morto fra Ippolito, il 30 ottobre 1579, viene bandito un concorso al quale partecipano cinque organisti (Geronimo Deruta, Giuseppe Fabris, Giovanni Maria Radini e Bartolomeo Tacconi). Il 1 novembre 1579, alla seconda votazione, i presidenti eleggono Bartolomeo Tacconi per un triennio «iam die presenti coeptum [...] cum sallario Ducatorum trigintasex» (*ACTA* 7, 1578-1582, ff. 51v-53v; GARBELOTTO 1, p. 264-265; SARTORI, p. 160; LUISETTO, p. 1343).

²⁴⁵ Ricondotto il 21 aprile 1579 per tre anni «che comincerano alla festa de S. Antonio confessor prossimo venturo», con salario di ducati 20 (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 35r; GARBELOTTO 1, p. 263). La condotta non ha seguito in quanto il cantore risulta in servizio solo fino al 17 luglio 1579 (*IeS*, reg. 444, ff. 62^{A-B}).

²⁴⁶ Risulta pagato limitatamente ai mandati trimestrali di aprile ed agosto (*IeS*, reg. 444, f. 60^{A-B}).

²⁴⁷ Nei documenti compare anche come Barbieri. Il 20 febbraio 1579, è eletto «in loco del R.^{do} fra Hippolito, condotto all'organo novo, per anni tre che cominci erano al primo de marzo prossimo con sallario de Ducati vinti» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 28v; GARBELOTTO 1, p. 263; SARTORI, p. 122).

²⁴⁸ Eletto il 20 febbraio 1579 al posto di Antonino Perna. La condotta, di tre anni, a decorrere dal 1 marzo, prevede un salario di ducati 20 (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 28v; GARBELOTTO 1, p. 263; SARTORI, p. 122).

²⁴⁹ Morto, «à giorni passati», fra Bonaventura Pollone, il 30 gennaio 1580 viene eletto fra Formentoni (o Fromentoni) per tre anni «che comincerano al primo di Febraro prossimo venturo [...] con sallario de Ducati Dodeci» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 64r; GARBELOTTO 1, p. 266; SARTORI, p. 128).

²⁵⁰ Il 9 giugno 1580 ottiene un aumento che porta il suo salario a ducati 30 (SARTORI, p. 40; *IeS*, 445, ff. 54^{A-B}).

²⁵¹ Il 20 maggio 1580 viene ricondotto alla parte del contralto, «per tre anni che comincerano il primo di Giugno prossimo con sallario de Ducati vinti [...] con li oblighi delli altri cantori del-

Ct.: Borghesani ms. Francesco²⁵³

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1581

M.^o: Pasquali fra Bonifacio

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Formentoni fra Girolamo

*S.*²⁵⁴:-; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista, Sole ms. Francesco;

T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo; *B.*: Carraro pre. Santo, fra Agostino di Gallarate²⁵⁵

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo

Anno 1582²⁵⁶

M.^o: Pasquali fra Bonifacio

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Formentoni fra Girolamo

li quali è conscio havendo cantato il soprano fin hora in capella» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 82v; GARBELOTTO 1, p. 267; SARTORI, p. 187).

²⁵² Eletto il 30 gennaio 1580 «per anni tre prossimi che cominciar debbano al primo di Febraro prossimo», con salario di 12 ducati (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 64r; GARBELOTTO 1, p. 266; SARTORI, p. 173).

²⁵³ È pagato soltanto per i primi due trimestri (*leS*, reg. 445, ff. 56^{A-B}).

²⁵⁴ Al posto di Giulio Piacentino serve, per qualche tempo, fra Mariano da Crema, 'compagno' del maestro di cappella. I presidenti, il 23 marzo 1581, lo gratificano «una volta tantum» con 12 ducati (GARBELOTTO 1, p. 267; SARTORI, p. 157).

²⁵⁵ Compare nei documenti come Agostino di Gallarà o Gallara. Il 17 marzo 1581 è condotto per tre anni, a decorrere dal 1 marzo, con salario di 24 ducati (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 122v; GARBELOTTO 1, p. 267; SARTORI, p. 115). È pagato fino a metà agosto 1581 «che partì da Padova» (*leS*, reg. 446, ff. 59^{A-B}). Da una lettera ai presidenti - inviata da Venezia il 12 agosto 1581 - veniamo a sapere che il cantore lasciò la cappella antoniana per ragioni economiche: lo afferma in un passo di tale lettera: «[era necessario] ch'io pagasse la mettà del salario al convento per il mio vivere et forse ancora non era abastante, sì come alcuni si sono lassati intendere, con dire che era troppo pocco, et che non era sufficiente questi dodeci ducati a pagar il Pane, et della Camera» (*Busta* 65, VIII, n. 147; SARTORI, p. 115; OWENS, p. 53).

²⁵⁶ In data 30 marzo 1582 viene decisa la condotta «delli 4 dalli Concerti», per tre anni iniziati il 1 marzo, con salario di ducati 8. Questi suonatori sono: Giovanni Battista Remoletta, Giovanni Sorte (Bono), Giulio ed Antonio Borghesani (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 175r; SARTORI, p. 183, OWENS, p. 51). Il 19 giugno 1582, i presidenti decidono poi di rinnovare il contratto per tre anni, «cum solito sallario e cum capitulis alias declaratis» ai seguenti provvisionati della cappella: Giovanni Battista Pagani, Graziano Bianco, Santo Carraro, Giacomo Ruberti, Bartolomeo Sorte e Felice Spinelli (*ACTA* 7, 1578-1582, ff. 187v-188v).

S.:; C.: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista, Sole ms. Francesco; T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo²⁵⁷, Olivi fra Giovanni Andrea; B²⁵⁸.: Carraro pre. Santo²⁵⁹

Ct.: *Borghesani ms. Antonio*

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo, *Bono ms. Giovanni*²⁶⁰, *Remoletta ms. Giovanni Battista, Borghesani ms. Giulio*

Anno 1583

M.º: Pasquali fra Bonifacio

Org^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo²⁶¹

Org^{II}: Formentoni fra Girolamo²⁶²

²⁵⁷ Il 30 marzo 1582 viene ricondotto per tre anni «già cominciati al primo di Marzo instante. Al qual tempo era finita la precedente condotta, con aumento de sallario de Ducati cinque [...] Ita che in tutto farano Ducati vinticinque» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 174r).

²⁵⁸ L'11 maggio 1582 è eletto come basso fra Bartolomeo Negri da Vigevano. La condotta prevede un accordo di tre anni, iniziati il 1 maggio, con salario di lire 100 all'anno (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 183v; SARTORI, p. 171; LUISETTO, p. 1343). Tuttavia - nonostante vi sia evidenza che il cantore abbia cantato in tempo di quaresima prima di essere assunto - i registri contabili non riportano pagamenti (*IeS*, reg. 447, f. 61^A).

²⁵⁹ Il giorno stesso della sua ricondotta - il 19 giugno 1582 - si dimette in quanto i presidenti non gli concedono l'aumento salariale da lui richiesto (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 188v). Successivamente (l'11 agosto) ritira le dimissioni. L'ipotesi di confermare la sua condotta del 19 giugno viene affrontata dai reggenti nella seduta del 20 agosto, nella quale emergono forti contrasti tra la componente laica e quella conventuale. In particolare, il padre Guardiano rileva che a causa delle dimissioni del cantore «fu dato carico al R.^{do} maestro di capella di trovar un altro Basso, il qual è sta trovato miglior de pre Santo, con sallario de Ducati quaranta, e già è sta sentito à cantare. Per il che gli saria fatto troppo offesa, se non fosse condotto, et sarebbe cosa ingiusta. Di piu, perche ms. padre Santo, mentre durò la sua condotta, non cantò nelli giorni delle Pentecoste, Ascensione et di S. Pietro, et sempre partito senza licenza et contra li capitoli delli cantori». Dopo aver formulato queste obiezioni, il padre Guardiano e gli altri due frati membri del Consiglio abbandonano l'aula. Rimangono i presidenti laici che decidono di non «passar più oltre ad altra abballottatione» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 3v-4v; cit. parzialmente in GARBELOTTO 2, pp. 68-69; SARTORI, pp. 132-133; OWENS, p. 54). I registri contabili confermano il licenziamento riportando, in data 19 giugno, l'ultimo pagamento accompagnato dall'indicazione «Fu Casso» (*IeS*, reg. 447, f. 58^A).

²⁶⁰ Nei documenti compare anche come Sorte o Bovo.

²⁶¹ È ricondotto il 13 gennaio 1583 per cinque anni, iniziati il 1 novembre 1582, con un salario di 48 ducati, «con li capitoli, con li quali già fu condotto et con conditione, che lui soni tutto il Vespro in tutte le Domeniche, quando si fa doppio il vespero [= I e II vespro] et in tutte le vigilie, che per detti capitoli è obligato sonare» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 8r-v; GARBELOTTO 2, p. 68; SARTORI, p. 125).

²⁶² Il 13 gennaio 1583, viene ricondotto per tre anni, con salario di ducati 18. L'accordo, con decorrenza 1 febbraio 1583, stabilisce che «lui sij obligato insegnar à sonare alli Fratini, et di piu

S.:; C.: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista, Sole ms. Francesco; T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea²⁶³; B.: Negri fra Bartolomeo (Vigevano)²⁶⁴

Ct.: Borghesani ms. Antonio

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo, Bono ms. Giovanni, Remoletta ms. Giovanni Battista, Borghesani ms. Giulio

Anno 1584

*M.º: Pasquali fra Bonifacio*²⁶⁵

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Formentoni fra Girolamo

S.:; C.: Ruberti fra Giacomo, Pagani fra Giovanni Battista²⁶⁶, Sole ms. Francesco²⁶⁷; T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice²⁶⁸, Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea; B.: Negri fra Bartolomeo, fra Agostino da Gallarate²⁶⁹

non possi partirsi de convento senza licentia del R.^{do} Padre Guardiano, che sarà per tempo, et se non sostituirà un altro organista in suo loco» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 8v; GARBELOTTO 2, p. 68; SARTORI, pp. 148).

²⁶³ Il 4 febbraio 1583, viene rinnovato il suo contratto per tre anni, con salario di 20 ducati. È interessante rilevare che alla decisione del Consiglio si oppone uno dei presidenti, facendo riferimento alla parte dell'11 maggio 1582 ove - in ordine al «recondur cantori» - si impone alla Congregazione «che si debbino far le ricondotte loro senza alcuno augmento. Anzi più tosto trattar de diminuire il premio loro, stante le molte spese, dalle quali al presente la Veneranda Arca è gravata» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 183r). Un'obiezione pertinente se si considera che il salario di fra Giovanni Andrea, con il nuovo accordo, passa da ducati 12 (contratto del 13 gennaio 1580) a 20 (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 20v; GARBELOTTO 2, p. 68; SARTORI, p. 173).

²⁶⁴ Viene assunto il 3 dicembre 1583 per tre anni «già cominciati al primo d'ottobre passato», con salario di ducati 20, «con conditione che durante la sua condotta non possi andare a predicare» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 58v). Mette conto rilevare come, per quasi tutto il 1583, la cappella non abbia avuto un basso provvisionato. Oltre ai registri contabili, lo attestano due provvedimenti della Congregazione che - in relazione a tale assenza - autorizzano l'ingaggio di due bassi «per le cinque Domeniche et cinque Venerdi» della quaresima (*ACTA* 8, 1582-1587, 4 marzo 1583, f. 26r), per la solennità del Santo «et altri giorni festivi fin'al giorno de S. Pietro» (*ibid.*, 12 giugno 1583, f. 46v).

²⁶⁵ Il 27 marzo 1584, l'Arca rinnova il contratto a fra Bonifacio, per cinque anni, con decorrenza I febbraio 1585 e con «il solito sallario» di 80 ducati. La nuova condotta anticipa di un anno la scadenza dell'accordo quinquennale precedente e ciò si pone in contrasto con la 'parte' approvata il 16 marzo 1579 che vieta di «condur alcun salariato [...] ò cantore ò altro se non tre mesi inanti il finir della sua condotta» (*ACTA* 7, 1578-1582, f. 38r). I reggenti - ben consapevoli di questa disposizione - affermano che a tale 'parte' «pro hac vice tantum con la presente, non sij derogato» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 74v; GARBELOTTO 2, p. 69; SARTORI, p. 30).

²⁶⁶ In data 24 aprile 1584, la Congregazione dà al cantore il permesso «de potersi absentar da questa città per il capitolo Generale et altri suoi servitij particolari. Pur che ritorni per la festa del S.^{mo} Corpo de N. S.^r altrimenti non gli corri sallario nella sua absentia» (*ACTA* 8, 1582-1587, f.

Ct.: Borghesani ms. Antonio

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo, Bono ms. Giovanni, Remoletta ms. Giovanni Battista, Borghesani ms. Giulio

Anno 1585²⁷⁰

*M.^o: Pasquali fra Bonifacio / Balbi fra Ludovico (Venezia)*²⁷¹

78v; GARBELOTTO 2, p. 70; SARTORI, p. 173). Il 30 luglio 1584 viene però licenziato poiché «non fa il debito suo nel cantare et è partito di questa città doe fiate senza licenzia di questa Veneranda Congregatione, anzi contra li ordini di essa» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 90v; GARBELOTTO 2, p. 70; SARTORI, p. 175). Ciò nonostante, il 14 agosto dello stesso anno, il cantore «allegando giuste cause, per le quali si partì di questa città, et promettendo per l'avenire attendere al cantare nella capella et al debito suo et non partisi di questa Città se non con licentia» viene «rimesso al suo loco» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 91r-v; GARBELOTTO 2, p. 71; SARTORI, p. 175).

²⁶⁷ Ricodotto il 5 maggio 1584 per tre anni, con decorrenza dall'inizio del mese. Il suo salario sale da ducati 20 a 25 (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 80r; GARBELOTTO 2, p. 70; SARTORI, p. 187).

²⁶⁸ Il 27 marzo 1584 viene rinnovata la sua condotta per tre anni, con decorrenza I marzo. Sollecitati da una sua supplica, i presidenti portano il salario del cantore da 12 a 18 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 75r-76r; GARBELOTTO 2, pp. 69-70; SARTORI, p. 42).

²⁶⁹ È eletto il 16 maggio 1584, per anni cinque «che cominceranno il dì primo de Zugno prosimo venturo [...] con sallario de Ducati Quarantacinque [...] et di piu fin alla somma delli cinquanta sij rimesso in petto del R.^{do} Padre maestro di capella con li capitoli et oblighi degli altri cantori» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 81v; GARBELOTTO 2, p. 70; SARTORI, pp. 115-116). Il 1 settembre dello stesso anno, il maestro di cappella interviene nel Consiglio dell'Arca e dichiara che il salario di fra Agostino deve essere stabilito in ducati 50 (GARBELOTTO 2, p. 71; LUISETTO, p. 1343; SARTORI, p. 116). Il 25 febbraio 1585, essendo partito da Padova da due mesi senza aver chiesto 'licenza', viene annullata la sua condotta (GARBELOTTO 2, p. 71; SARTORI, p. 116).

²⁷⁰ Nella seduta del 9 agosto, i presidenti leggono una supplica (*Busta* 64, V, n. 72) inviata da Giovanni Sorte, Antonio e Giulio Borghesani al fine di ottenere il rinnovo della condotta ed un aumento salariale. Nell'istanza, in particolare, i musici affermano di essere impegnati in molte occasioni straordinarie. L'Arca decide di rinnovare a tutti e tre il contratto per cinque anni, con un salario di 12 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 126v-127v; GARBELOTTO 2, p. 74).

²⁷¹ Fra Bonifacio Pasquali muore alla fine di febbraio. Nella seduta tenuta dalla Congregazione il 5 aprile 1585, viene proposto come nuovo maestro di cappella fra Ludovico Balbi, tuttavia la sua candidatura non passa, in quanto ottiene soltanto tre voti su sette (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 111v; GARBELOTTO 2, p. 72; SARTORI, p. 5; LUISETTO, p. 1343). Il 18 maggio, finalmente, il Balbi viene eletto per cinque anni «che cominceranno il primo di Zugno [...] con sallario de Ducati ottanta». Il contratto stabilisce anche che ogni anno siano dati al convento 12 ducati «per pane et vino che quotidianamente darà al suo compagno» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 115r; GARBELOTTO 2, p. 72; SARTORI, p. 5; LUISETTO, p. 1344). In attesa della nomina del Balbi, funge da maestro sostituto fra Giacomo Ruberti che - per questo impegno - è gratificato con 5 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, 11 giugno, f. 117r; GARBELOTTO 2, p. 73; SARTORI, p. 5; OWENS, p. 58). Mette conto segnalare che Ludovico Balbi doveva essere ben noto nell'ambiente padovano anche in relazione al servizio prestato per alcuni mesi, nel 1572, come cantore non provvisionato (*IeS*, reg. 436, f. 82^{9b}).

Org^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org^{II}: Formentoni fra Girolamo

S.:; *C.*: Ruberti fra Giacomo²⁷², Sole ms. Francesco, Balbi fra Alvise (Venezia)²⁷³;

T.: Bianco fra Graziano²⁷⁴, Spinelli fra Felice²⁷⁵, Boni ms. Girolamo²⁷⁶, Olivi fra Giovanni Andrea; *B.*: Negri fra Bartolomeo, fra Clemente da Cremona²⁷⁷

Ct.: *Borghesani ms. Antonio*

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo²⁷⁸, *Bono ms. Giovanni*, Remoletta ms. Giovanni Battista²⁷⁹, *Borghesani ms. Giulio*

²⁷² Il 18 maggio 1585, gli viene rinnovato il contratto per cinque anni, con decorrenza I maggio. Il suo salario passa da 30 a 36 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 115r-v; GARBELOTTO 2, p. 73).

²⁷³ Nipote del maestro di cappella, è condotto il 6 agosto al posto di Giovanni Battista Pagani, che nel 1585 non compare nei registri contabili (*LeS*, reg. 451). Il contratto prevede una durata di tre anni, con inizio I agosto, ed un salario di 24 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 123v; GARBELOTTO 2, p. 73; SARTORI, p. 5).

²⁷⁴ Viene ricondotto per cinque anni il 18 maggio 1585. Il suo salario è portato da 36 a 40 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 115v; GARBELOTTO 2, p. 73). L'11 giugno dello stesso anno, i presidenti - preso atto che altri musicisti avevano ottenuto un aumento di 6 ducati - «non essendo lui inferior agl'altri di sufficienza» deliberano che «detto augmento de Ducati quattro s'intendi esser de Ducati sei» (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 116v; GARBELOTTO 2, p. 73).

²⁷⁵ In data 8 marzo 1585, ottiene un congedo per poter «visitare i santissimi lochi di Gerusalem, Roma, Loreto, et S. Giacomo in Compostella» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 108v-109r).

²⁷⁶ Il 12 febbraio 1585 viene ricondotto per tre anni - con decorrenza I aprile - «nonostante, che la condotta precedente finisca all'ultimo dell'istante [...] con salario de Ducati trenta». Gli viene quindi aumentato il salario di ducati 5 (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 102r; GARBELOTTO 2, p. 71).

²⁷⁷ Il maestro di cappella, in data 6 settembre, invia una nota all'Arca nella quale fa presente di avere «ritrovato uno Basso buono et di valore» che sarebbe opportuno ingaggiare «sì per il bisogno, che n'habbiamo, sì anco per lo merito suo». Si tratta di fra Clemente da Cremona che i presidenti - seguendo l'indicazione di Ludovico Balbi - assumono con un contratto di cinque anni, iniziati il I settembre 1585, con salario di ducati 25 (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 128v-129v; GARBELOTTO 2, p. 74; SARTORI, p. 134).

²⁷⁸ Il 18 maggio 1585 viene ricondotto «per musica di trombone» per cinque anni, con decorrenza I maggio e con salario di 46 ducati (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 115r; GARBELOTTO 2, p. 72).

²⁷⁹ Il 9 agosto 1585, i presidenti leggono una supplica inviata dal musicista per chiedere il rinnovo della condotta ed un incremento che porti il suo salario da ducati 8 a 25. Nell'istanza il Remoletta, tra l'altro, si dice disposto a servire «non solo nel cargo ch'haveva, ma anco [...] tutto l'anno». La Congregazione decide di rinnovare al musicista il contratto per cinque anni - con decorrenza dal I agosto - «ad musicam Tromboni in omnibus anni diebus quibus in Capella cantatur iuxta supplicationem antescritam, cum salario Ducatorum Viginti» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 126r-v; GARBELOTTO 2, p. 73). Sia l'incremento salariale sia quanto precisato nel documento, «in omnibus anni diebus quibus in Capella cantatur», indicano che il Remoletta diviene musicista 'ordinario'. In altri termini, è inquadrato come trombonista 'alla parte del basso'.

Anno 1586

M.^o: Balbi fra Ludovico

Org.^l: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^l: Formentoni fra Girolamo²⁸⁰ (Balbi fra Alvise)

S.:-; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Sole ms. Francesco, Balbi fra Alvise, fra Ludovico Francese²⁸¹; *T.*: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice (+B), Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea; *B.*: Negri fra Bartolomeo, fra Clemente da Cremona

Ct.: *Borghesani ms. Antonio*

VL.: Beltramin ms. Antonio²⁸²

Tr.: Sorte ms. Bartolomeo²⁸³, *Bono ms. Giovanni*, Remoletta ms. Giovanni Battista, *Borghesani ms. Giulio*

²⁸⁰ I presidenti, nella seduta dell'11 dicembre 1585, considerati «di molti carichi» assunti dal Formentoni nel suonare l'organo «così de giorno, come di notte, si come à bocca è stato esposto, et si ha veduto per una tariffa presentata», rinnovano il suo contratto per tre anni, a partire dal 1 febbraio 1586. L'accordo prevede un salario di ducati 26, con l'obbligo di insegnare «à quelli fratini che gli saranno designati per il R.^{do} P. Guardiano che sarà per tempo, et per il R.^{do} Padre maestro di Capella» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 141r-v; GARBELOTTO 2, pp. 75-76; SARTORI, p. 148). L'11 giugno dello stesso anno chiede che venga eletto un suo sostituto, in quanto deve lasciare temporaneamente Padova (*Busta* 64, V, n. 89). I deputati nella seduta del 20 giugno, in seconda votazione, decidono di eleggere come supplente fra Alvise Balbi, proposto dallo stesso Formentoni, con salario di ducati 18 e con l'obbligo di insegnare ai fratini (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 166r-167r; GARBELOTTO 2, p. 78; SARTORI, pp. 148-149, LUISETTO, p. 1344). Il 26 dicembre 1586, Girolamo Formentoni - ritornato a Padova «a multis diebus» - ottiene di essere confermato nel suo ruolo (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 184r-v; GARBELOTTO 2, p. 80). Padre Alvise serve - come sostituto - fino alla fine dell'anno ed è quindi pagato per sei mesi (*IdS*, reg. 452, ff. 66^{A-B}).

²⁸¹ Viene eletto il 12 novembre 1585 per cinque anni, iniziati al primo del mese, con un salario di ducati 25 (*ACTA* 8, 1582-1587, f. 135v; GARBELOTTO 2, p. 75; SARTORI, p. 162).

²⁸² Il 14 aprile 1586 viene gratificato con tre scudi per aver «agiutato co'l sonar il violino alli concerti di quadragesima passata». Nella stessa seduta, i deputati ingaggiano il musico per tre anni, iniziati il 1 aprile, con salario di lire 50 (= 8 ducati). Beltramin dovrà suonare il violino «tutti li giorni che si farano li concerti iuxta la tariffa de gl'altri musici dalli concerti» (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 157v-158r).

²⁸³ Viene cassato il 26 settembre 1586. Il 2 ottobre, il musico impugna il licenziamento, definendo il provvedimento nullo «et de niun valore», e si appella alla sua condotta del 18 maggio 1585 (*ACTA* 8, 1582-1587, ff. 175v-176v, 177v-178r; GARBELOTTO 2, p. 79). Ne nasce un contenzioso: Bartolomeo Sorte cita in giudizio la Congregazione. Una sintesi della vicenda è offerta da un'istanza che il trombonista invia alla Congregazione il 23 dicembre 1588: «Pretendendo io Bortolamio sorte conseguir dalla veneranda congregatione il sallario de mesi vintisette scorsi, iuxta la mia condotta, et havendo sopra ciò per essecution de litere Ducali fato citar V. P.^{ra} molto R.^{de} et le Mag.^{che} vostre inanti li Cl.^{mi} s.^{ri} Rettori non volendo proseguir più oltra ne conoscer in ciò altri giudici, che la veneranda congregatione renonciando ad ogni giudicio cominciato. Però le supplico, umilmente, havendo senza causa alcuna patito molto, come ben le possono considerare, che siano contente per satisfatione di quanto io pretendo, darmi quel che gli piace, che

Anno 1587

M.º: Balbi fra Ludovico²⁸⁴

Org^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo²⁸⁵

Org^{II}: Formentoni fra Girolamo

S.º; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Sole ms. Francesco²⁸⁶, Balbi fra Alvise²⁸⁷, fra Ludovico Francese²⁸⁸; *T.*: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea; *B.*: Negri fra Bartolomeo²⁸⁹, fra Clemente da Cremona

Ct.: *Borghesani* ms. *Antonio*

VI.: *Beltramin* ms. *Antonio*

Tr.: *Bono* ms. *Giovanni*, Remoletta ms. Giovanni Battista, *Borghesani* ms. *Giulio*

Anno 1588

M.º: Balbi fra Ludovico

Org^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org^{II}: Formentoni fra Girolamo

d'ogni suo volere restaro satisfatissimo et alla sua buona gratia fazzo riverentia» (*Busta 64*, IV, n. 130; GARBELOTTO, p. 119). I presidenti decidono che «per tutte le sue pretensioni de ciascuna qualità gli siano dati per una volta tantum Ducati trenta» (*ACTA 9*, 1587-1591, ff. 64v-65r; GARBELOTTO 2, p. 83).

²⁸⁴ Il 4 aprile 1587, la Congregazione concede un congedo di un mese al Balbi per «andar a visitar Per voto fatto [...] la Santa Casa della Madonna di Loreto». A sostituirlo sarà fra Giacomo Ruberti (*ACTA 9*, 1587-1591, ff. 9r-v; SARTORI, p. 40).

²⁸⁵ In un'istanza, letta in consiglio il 27 dicembre 1587, l'organista chiede il rinnovo della sua condotta scaduta il 31 ottobre dello stesso anno. La Congregazione approva un nuovo contratto, a beneplacito dell'Arca e con decorrenza I novembre 1587, che prevede un salario di ducati 58, 10 ducati in più rispetto all'accordo precedente (*ACTA 9*, 1587-1591, ff. 36v-37r; GARBELOTTO 2, p. 82; SARTORI, p. 5).

²⁸⁶ Il 14 luglio 1587, i presidenti - dopo aver letto una supplica inviata dal cantore (*Busta 64*, IV, n. 108) - gli rinnovano il contratto per cinque anni, portando il suo salario da ducati 25 a 36 (*ACTA 9*, 1587-1591, ff. 22v-23v; PETROBELLI, *Appunti* cit., pp. 193-194).

²⁸⁷ Il 27 novembre 1587, Alvise Balbi fa pervenire all'Arca un'istanza in cui chiede «buona licentia», in quanto egli è stato eletto maestro di cappella in Santa Maria della Carità a Venezia. Il 27 dicembre successivo, la Congregazione accetta le dimissioni del cantore estendendo il mandato salariale a tutto dicembre, nonostante egli «in questo mese non habbi cantato in capella» (*ACTA 9*, 1587-1591, ff. 31v e 35r; SARTORI, p. 5).

²⁸⁸ Nel *Registro delli Mandati 1587*, il cantore non compare tra i salariati nel quarto trimestre.

²⁸⁹ Sulla scorta di un'istanza presentata dal musico, nella seduta del 6 settembre 1587 la Congregazione approva un donativo straordinario a suo favore, «per esser stato solo cantore alla parte del Basso già molti mesi» (*ACTA 8*, 1582-1587, ff. 129v-130r; GARBELOTTO 2, p. 74; SARTORI, p. 171).

S.:-; C.²⁹⁰: Ruberti fra Giacomo, Sole ms. Francesco, fra Gerolamo da Rovigo²⁹¹; T.: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo²⁹², Olivi fra Giovanni Andrea, Boldoni fra Giacomo Filippo (Crema)²⁹³; B.: Negri fra Bartolomeo²⁹⁴, fra Clemente da Cremona, Gentili fra Costanzo (Perugia)²⁹⁵

Ct.: *Borghesani ms. Antonio*²⁹⁶

Vl.: *Beltramin ms. Antonio*

Tr.: *Bono ms. Giovanni*, Remoletta ms. Giovanni Battista, *Borghesani ms. Giulio*

²⁹⁰ Il 27 dicembre 1587 è eletto fra Bernardino da Recanati, con salario di 25 ducati. Il contratto, a beneplacito, inizia il 1 dicembre (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 36v; GARBELOTTO 2, p. 81). Tuttavia, poco dopo, il 29 dicembre viene licenziato in quanto «partito di convento et di questa città», senza alcuna autorizzazione (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 39r-v; GARBELOTTO 2, p. 82).

²⁹¹ Eletto il 22 luglio 1588 con un salario di ducati 20. Il contratto, a beneplacito dell'Arca, decorre dal 1 luglio (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 56v-57r; GARBELOTTO 2, p. 83).

²⁹² Il 12 aprile 1588 il musico presenta alla Congregazione una supplica nella quale chiede il rinnovo del contratto e un aumento salariale. In particolare, per avvalorare l'istanza, egli afferma: «essendo, per il passato, stato condotto al servitio di questa capella per semplice cantore, molte volte anzi per il piu convengo sostenir il carico di due persone cioe di cantore, et sonator di trombone, come ne puo fare ampia fede il R.^{do} P. maestro di capella» (*Busta* 64, IV, n. 121). La supplica del Boni è considerata dai reggenti nella seduta del 21 aprile 1588: il suo contratto viene rinnovato - a beneplacito dell'Arca - con salario di ducati 36, 6 ducati in più rispetto all'accordo precedente (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 26v, 47r-v; GARBELOTTO 2, p. 83).

²⁹³ Assunto il 27 dicembre 1587, con salario di ducati 25. Il contratto, a beneplacito dell'Arca, decorre dal 1 dicembre (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 36r-v; GARBELOTTO 2, p. 81). Il suo nome, nei registri contabili, compare solo nei primi due trimestri (*IeS*, reg. 453, ff. 98^{A-B}).

²⁹⁴ In una istanza presentata il 26 marzo 1588, il cantore chiede che gli venga rinnovato il contratto - scaduto da sedici mesi - con un adeguato incremento salariale. Fa presente, in particolare, di dover pagare 12 ducati al convento per le spese di vitto e alloggio. I presidenti, il 21 aprile dello stesso anno, lo riconducono, a beneplacito dell'Arca, con salario di ducati 32, 12 ducati in più rispetto al precedente accordo (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 45v-46r; GARBELOTTO 2, p. 82; SARTORI, pp. 171-172).

²⁹⁵ Condotta il 27 dicembre 1587. L'accordo, a beneplacito dell'Arca, prevede 25 ducati di salario, con inizio 1 dicembre (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 36r; GARBELOTTO 2, p. 81). Il 22 agosto 1588 chiede un aumento o «bona licenza» in quanto non riesce a far fronte alle spese che il costo della vita in Padova comporta: «con salario de ducati 25, de quali pagandone 12 al convento per le spese resto nella metà, et con tale premio non posso vestirmi calciarmi et anco vivere». Inoltre dichiara di non avere altre entrate: «Quanto à mansionerie non se ne trovano perché hormai ho volto sosopra tutta questa città» (*Busta* 65, VIII, n. 147; SARTORI, p. 153; OWENS, p. 53). Il 27 dicembre 1588, i presidenti riconducono il cantore - a beneplacito della Congregazione - essendo egli «molto à proposito per la capella et di sufficienza et di voce». Il nuovo contratto, con decorrenza 1 gennaio 1589, prevede che il suo salario sia portato da 25 a 36 ducati (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 66v; GARBELOTTO 2, p. 84).

²⁹⁶ Sia Antonio, sia Giulio Borghesani terminano il loro servizio alla fine di gennaio 1589: «Da di primo zenaro fin adi ultimo del medesimo, che fu il fine delle loro condotte» (*IeS*, reg. 454, ff. 99^{A-B}).

Anno 1589

M.º: Balbi fra Ludovico²⁹⁷

Org^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org^{II}: Formentoni fra Girolamo²⁹⁸

S.º; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Sole ms. Francesco, fra Gerolamo da Rovigo; *T.*: Bianco fra Graziano, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea, fra Aurelio da Padova²⁹⁹; *B.*: Negri fra Bartolomeo, Gentili fra Costanzo

Cl.: Da Ponte ms. Simon³⁰⁰

VL.: *Beltramin* ms. *Antonio*³⁰¹

Tr.: *Bono* ms. *Giovanni*, Remoletta ms. Giovanni Battista, *Caobianco* ms. *Paolo*³⁰², fra Giulio da Parma³⁰³

²⁹⁷ L'8 gennaio 1589, i reggenti gli concedono un congedo di un mese, in quanto il Balbi deve portarsi a Venezia «per dar complimento ad alcuni suoi negocij importanti» (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 68v; GARBELOTTO 2, p. 84; SARTORI, p. 149).

²⁹⁸ Il 26 maggio 1589, scrive una supplica ai presidenti per chiedere il rinnovo contrattuale ed un aumento di salario. Nell'istanza, in particolare, afferma: «son ligato d'ordinario obbligo e diurno e notturno molto più che d'altro Organista, et essendomi aggiunto il sonare à beneplacito del P. maestro di Capella nei concerti et ufficij con l'altro organista, che non è de mio obbligo, essequitolo nondimeno quasi tre anni volentieri senza mai addimandarne remuneratione alcuna [...] Pertanto le supplico ad aumentarmi il sallario sino à quaranta Ducati, Già che molt'altri cantori venuti à questo servitio doppo me, sono al sallario de trentasei». La supplica viene considerata nella seduta del 26 maggio 1589 ove i presidenti, dopo aver riconosciuto i meriti dell'organista, decidono di ricondurlo, a beneplacito della Congregazione, con salario di 36 ducati, a partire dal 1 luglio dello stesso anno. Formentoni ottiene, quindi, un aumento di 10 ducati rispetto al contratto precedente (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 78r-v; GARBELOTTO 2, p. 86; SARTORI, p. 149).

²⁹⁹ Dell'ordine dei Servi, fra Aurelio viene eletto il 23 dicembre 1588, con salario di ducati 20. Il contratto, a beneplacito, decorre dal 1 gennaio 1589 (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 65r; GARBELOTTO 2, p. 83). Termina il proprio servizio il 31 ottobre dello stesso anno (*IeS*, reg. 454, ff. 102^{A-B}).

³⁰⁰ «Havendosi bisogno di un Musico, che soni di Corneto nella capella del glorioso Santo sì per far concerti, come anco per la musica ordinaria, et essendo piu volte sta sentito in detta capella ms Simon da Ponte, et conosciuto sufficiente, si come da diversi è stato havuto fede, et in particolare dal R.^{do} maestro di Capella. L'andarà parte, che per sonare il corneto [...] sia condotto à beneplacito [...], con sallario de Ducati trentasei [...] intendendosi già cominciata la sua condotta al primo del corrente» (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 71v-72r; GARBELOTTO 2, p. 84). Il 26 luglio 1589 ottiene un prestito di 6 ducati «per molte spese, che gl'occorrono fare, et in particolare per esser con pochi scollari in questi tempi, che non vi è studio» (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 82v-83r). Termina il servizio il 30 settembre 1589 (*IeS*, reg. 454, ff. 138^{A-B}).

³⁰¹ Ricondotto il 14 aprile 1589 «per sonar nelli concerti il violino à beneplacito della Veneranda congregazione, con sallario de Ducati quattordici». L'aumento dello stipendio - rispetto al precedente contratto - è di 6 ducati (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 74v-75r).

Anno 1590

M.º: Balbi fra Ludovico³⁰⁴

Orgl.: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

OrgII.: Formentoni fra Girolamo

S.º; *C.*: Ruberti fra Giacomo, Sole ms. Francesco, fra Gerolamo da Rovigo³⁰⁵ / Cherubino (Brunello) pre. Domenico³⁰⁶; *T.*: Bianco fra Graziano³⁰⁷, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo, Olivi fra Giovanni Andrea³⁰⁸; *B.*: Negri fra Bartolomeo³⁰⁹, Gentili fra Costanzo³¹⁰

³⁰² Viene eletto, come suonatore di trombone ed altri strumenti, il 2 marzo 1589, «essendo per la sua sufficienza [...] di molta sodisfattione alla Veneranda congregazione et anco molto à proposito per la capella, per la relatione havuta Dal R.^{do} Padre maestro di capella». La condotta - a beneplacito della Congregazione e con decorrenza I marzo 1589 - prevede un salario di ducati 12 (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 72r; GARBELOTTO 2, p. 85). In servizio fino al 30 settembre 1589 (*IeS*, reg. 454; ff. 103^{A-B}).

³⁰³ «Più volte nelli mesi passati udito à sonar di trombone in Cappella del glorioso Santo», viene assunto - a beneplacito della Congregazione - il 27 dicembre 1589, con decorrenza I gennaio 1589. È «condotto per musica di trombone alla parte del Basso [...] et con carico de pontar quelli che mancarano dell'officio»; percepisce 24 ducati (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 66r-v; GARBELOTTO 2, p. 84). Termina il proprio servizio il 31 ottobre 1589 (*IeS*, reg. 454, ff. 102^{A-B}).

³⁰⁴ L'8 maggio 1590 presenta ai reggenti un'istanza nella quale chiede il rinnovo del contratto con un aumento salariale non inferiore a ducati 70 (*Busta* 64, IV, n. 147; SARTORI, pp. 8-9). La Congregazione conferma il Balbi portando il suo salario da ducati 80 a 120, con decorrenza I giugno 1590. Gli vengono anche assegnati 12 ducati «per il pane et vino, che quotidianamente avrà à dare al compagno». Da ultimo, il maestro si impegna a non chiedere 'licenza' prima che siano passati tre anni (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 100r-101r; GARBELOTTO 2, pp. 87-88).

³⁰⁵ Lascia Padova e va «ad habitar per sue legitime cause nel suo convento à Rovigo». Non avendo potuto provvedere personalmente, incarica Ludovico Balbi di chiedere a suo nome «buona licenza» alla Congregazione. È pagato fino al 30 settembre 1590 (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 114r-v; GARBELOTTO 2, p. 88).

³⁰⁶ «Per la licenza in nome del R.^{do} P. fra Gerolamo da Rovigo già cantore al contralto [...] è necessario prover d'un cantore alla parte predetta [...] et perche più volte è sta udito cantare in capella il R.^{do} ms pre Domenico Cherubino [...] l'andrà parte che [...] à beneplacito della Veneranda congregazione sia condotto per contralto, con salario de Ducati trenta». L'accordo decorre dal I novembre (*ACTA* 9, 1587-1591, 7 novembre 1590, ff. 116r-v; GARBELOTTO 2, p. 89).

³⁰⁷ Il 26 maggio 1590 viene ricondotto - a beneplacito della Congregazione - con salario di ducati 50 «con conditione, che iuxta la sua proposta non possi più dimandare augmento alcuno per qual si voglia modo». Rispetto all'accordo precedente del 1585, ottiene un aumento di 8 ducati (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 101r-v; GARBELOTTO 2, p. 89).

³⁰⁸ È pagato «per mesi Nove dal primo de zenaro fin tutto settembre, al qual tempo lui mancò di questa vita» (*IeS*, reg. 455, ff. 98^{A-B}).

³⁰⁹ Serve fino al 16 maggio 1590 (*IeS*, reg. 455, ff. 90^{A-B}).

VL: Beltramin ms. Antonio

*Tr.: Bono ms. Giovanni, Remoletta ms. Giovanni Battista*³¹¹, fra Giulio da Parma

Anno 1591

*M.^o: Balbi fra Ludovico*³¹²

*Org.^l: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo*³¹³

*Org.^l: Formentoni fra Girolamo / Rampo fra Gasparo (Padova)*³¹⁴

*S.:-; C.: Ruberti fra Giacomo*³¹⁵, *Sole ms. Francesco*³¹⁶, *Cherubino pre. Domenico*³¹⁷, *fra Francesco da Castello della Pieve (Pesaro-Urbino)*³¹⁸; *T.: Bianco fra*

³¹⁰ La sua condotta viene rinnovata in data 7 novembre 1590. Il nuovo contratto, a beneplacito della Congregazione e con decorrenza I novembre, stabilisce che il salario del cantore passi da 36 a 48 ducati (*ACTA 9*, 1587-1591, f. 115r; GARBELOTTO 2, p. 88).

³¹¹ La Congregazione, nella seduta del 23 giugno, considerata la «molta diligenza» del musico nel «sonare à tempi suoi debiti di Trombone in capella», gli rinnova la condotta. L'accordo, a beneplacito della Congregazione e con decorrenza I novembre, prevede un salario di ducati 32, 12 in più rispetto al contratto precedente (*ACTA 9*, 1587-1591, f. 115r).

³¹² Nella seduta del 28 novembre, i presidenti concedono 'licenza' al Balbi «perché non vuole più servire», a condizione che egli continui ad operare fino a tutto dicembre o, in caso contrario, restituisca «quelli dinnari che ha havuti inanti tratto per ratta di quel mese che non haverà servito» (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 109v-114r; GARBELOTTO 2, p. 91).

³¹³ Il 30 ottobre 1591, la Congregazione approva un nuovo contratto che - a decorrere dal I settembre dello stesso anno - porta il salario dell'organista da 58 a 72 ducati (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 109v-110r; GARBELOTTO 2, p. 91).

³¹⁴ Il Formentoni, dovendo rinunciare temporaneamente al ruolo di organista, in una supplica del 29 agosto 1591, propone di assumere come sostituto il suo 'discepolo' Gasparo Rampo (l'istanza è riportata integralmente in SARTORI, p. 182). La Congregazione, nella seduta del 31 dicembre 1591, approva formalmente la sostituzione stabilendo che «il sallario gli habbi a correr dal primo di ottobre prossimo passato et la sostituzione debba finirsi ogni volta che comparirà il padre formentone» (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 116v; GARBELOTTO, p. 92).

³¹⁵ Il 3 giugno 1590, in una supplica ai presidenti, chiede che gli venga rinnovato il contratto con un aumento salariale, ricordando di avere servito «non pur per Cantare, ma anco per sustituto del [...] maestro in ogni sua absentia» (*Busta 64*, IV, n. 160; GARBELOTTO 2, p. 123; SARTORI, p. 40; LUISETTO, pp. 1344-1345). Viene ricondotto - a beneplacito della Congregazione - il 24 aprile 1591. Il nuovo contratto, con decorrenza I maggio, porta il suo salario da ducati 36 a 42 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 98r).

³¹⁶ Partito il Balbi, il 13 dicembre 1591, viene indetto un concorso per maestro sostituto. Al vincitore saranno assegnati 3 ducati al mese «oltre il suo primario salario fin tanto che servira». Si propongono tre cantori della cappella: Giacomo Ruberti, Francesco Sole e Graziano Bianco. A prevalere è Francesco Sole (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 116r; PETROBELLI, *Appunti* cit., p. 195). È interessante notare che il Sole, in un'istanza inviata ai presidenti prima del concorso, rivendica l'impegno esperito non solo nel ruolo di cantore della cappella, «ma anco in essercitar quell'ufficio che al governo di essa capella s'appartiene, così eletto et nelle occasioni adoprato da esso maestro [Balbi]» (la supplica è riportata integralmente in SARTORI, p. 9).

Graziano, Spinelli fra Felice³¹⁹, Boni ms. Girolamo, fra Aurelio da Padova³²⁰, B.: Negri fra Bartolomeo³²¹, Gentili fra Costanzo, Girardi fra Marco (Venezia)³²²

Vl.: Beltramin ms. Antonio

Tr.: Bono ms. Giovanni, Remoletta ms. Giovanni Battista, fra Giulio da Parma³²³, Marchetti (Marchesi) pre. Antonio³²⁴

³¹⁷ Dovendosi assentare, i presidenti, il 12 novembre 1591, chiamano a sostituirlo fra Lion da Moncalieri cui assegnano lo stesso salario del Cherubino (GARBELOTTO 2, p. 91). Quest'ultimo riprende servizio il 1 gennaio 1592 (*IeS*, reg. 457, ff. 101^{A-B}).

³¹⁸ I presidenti, dopo averlo «udito in cappella», decidono di assumerlo «essendo la sua voce et sufficienza di sodisfattione». Il contratto, a beneplacito della Congregazione e con decorrenza 1 luglio 1591, prevede un salario di 24 ducati e - nel contempo - l'impegno a non chiedere aumenti di stipendio prima che siano trascorsi tre anni dalla condotta (*ACTA* 9, 1587-1591, 18 giugno 1591, f. 110r; GARBELOTTO 2, p. 90).

³¹⁹ Il 13 dicembre 1591, in considerazione del lungo servizio prestato in cappella, i presidenti aumentano il salario del cantore di 6 ducati, con decorrenza 1 gennaio 1592. Lo stipendio passa quindi da 18 a 24 ducati (*ACTA* 10, 1587-1594, ff. 115v-116r; GARBELOTTO 2, p. 92).

³²⁰ Il Balbi fa presente all'Arca che in cappella mancano due tenori. I presidenti, il 1 marzo 1591, decidono di ricondurre fra Aurelio dei Servi che già era stato ingaggiato nel 1589 (cfr. nota 299). Il contratto, con decorrenza dal 1 marzo, ripropone le stesse condizioni stabilite in quello precedente (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 128r; GARBELOTTO 2, p. 90). Rimane in organico soltanto per tre mesi (*IeS*, reg. 456, ff. 100^{A-B}); di conseguenza i presidenti avvertono l'esigenza di eleggere al suo posto un altro cantore in quanto - anche con la presenza di fra Aurelio - la sezione dei tenori risultava insufficiente. «Però essendo sta riferito [...] che il R.^{do} P. fra Giacomo Filippi cantor già in Capella [nel 1588] de detto glorioso Santo al Tenore è per venir di breve in questa città [...] L'anderà parte, che [...] sij condotto alla parte predetta del Tenore con sallario de Ducati trentadai [...] La qual condotta debbi haver principio nel giorno che lui sarà gionto et comincerà servire» (*ACTA* 9, 1587-1591, f. 143v; GARBELOTTO 2, p. 90). Tuttavia la condotta del cantore non dovette andare a buon fine: il suo nome, infatti, non compare nei documenti.

³²¹ Il Negri - in organico sino al 16 maggio 1590 (cfr. nota 309) - viene ingaggiato di nuovo il 18 giugno 1591, «ritrovandosi [nella cappella] un solo cantore [Costanzo Gentili] alla parte del Basso già molti mesi». Il contratto, che ripropone le stesse condizioni di quello precedente, decorrerà dal «giorno che lui sara gionto in Padova, et servirà in capella» (*ACTA* 9, 1587-1591, ff. 143r-v; GARBELOTTO 2, p. 89). Il cantore inizia il proprio servizio il 1 agosto dello stesso anno (*IeS*, reg. 456, ff. 99^{A-B}).

³²² Prima dell'assunzione, nel 1591, si porta da Venezia a Padova per cantare in occasione della solennità del Santo (*Busta* 64, IV, n. 165; GARBELOTTO 2, p. 124; SARTORI, p. 154). Il 30 ottobre successivo viene condotto - a beneplacito della Congregazione - con un salario di 18 ducati. Il contratto decorre dal 1 novembre dello stesso anno (*ACTA* 10, 1587-1594, ff. 109v-110r; GARBELOTTO 2, p. 91). È in servizio fino a tutto gennaio 1592; nell'ultimo pagamento si legge: «et così è saldato perché parti per Venetia» (*IeS*, reg. 456, ff. 100^{A-B}).

³²³ Serve soltanto nei primi quattro mesi del 1591 (*IeS*, reg. 456, ff. 102^{A-B}).

³²⁴ «Il R.^{do} ms. pre. Antonio Marcheti da molti mesi in qua piu volte ha servito in capella per musico di Trombone si nelli concerti, come anco nelle messe et vespri ordinarij, et perche il

Anno 1592

M.^o: Colombano fra Orazio (Verona)³²⁵

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Rampo fra Gasparo³²⁶

S.: Freddi ms. Amadio (Vicenza)³²⁷; *C.*: Ruberti fra Giacomo³²⁸, Sole ms. Francesco³²⁹, Cherubino pre. Domenico, fra Francesco da Castello della Pieve, fra

R.^{do} Padre maestro di Capella ha riferito in congregatione, che lui sarà molto à proposito per la capella particolarmente à tempo de concerti. L'andarà parte, che detto ms. pre. Antonio à beneplacito della Veneranda congregatione sij condotto per musico di Trombone alli concerti, con sallarior de Ducati Dodeci». L'accordo decorre dal 1 novembre 1590 (*ACTA* 9, 1587-1591, 7 novembre 1590, ff. 116v-117r; GARBELOTTO 2, p. 89; OWENS, p. 71).

³²⁵ In una lettera inviata da Urbino il 6 gennaio 1592 ed indirizzata alla Congregazione, si offre come maestro di cappella. Per avvalorare la propria istanza, afferma: «Ch'io sia buono per regger quella capella credo di non haver bisogno d'altra iustificatione che di esser stato sei anni maestro di capella di Venetia et hora pur il loco dov'io sono è loco honoratto» (*Busta* 65, VIII, n. 193; SARTORI, p. 18; LUISETTO, p. 1345). Il 26 maggio dello stesso anno - nel concorso proposto dai reggenti - ha la meglio su Giovanni Battista Remoletta e viene eletto maestro di cappella con sei voti favorevoli ed uno contrario. La condotta, a beneplacito della Congregazione, prevede un salario di 80 ducati «con conditione che in caso di morte o de Renontia di ditto maestro ordinario di esser elletto se intendi esser sostituito in loco suo fin che si fara un ordinario ms. francesco sole» (*ACTA* 10, 1587-1594, ff. 129r-v; PETROBELLI, *Appunti* cit., p. 195; GARBELOTTO 2, pp. 93-94). In una nota dell'8 giugno inviata ai presidenti sempre da Urbino, Colombano, dopo avere ringraziato per la nomina, chiede di poter ritardare il proprio arrivo, previsto per la festa del Santo, in quanto deve recarsi a Pesaro per presentare una sua opera al duca di Urbino (GARBELOTTO 2, p. 125; SARTORI, p. 19; LUISETTO, p. 1345). Il 19 giugno, la Congregazione rimborsa al maestro le spese di viaggio (*ACTA* 10, 1587-1594, f. 130v; GARBELOTTO 2, p. 94).

³²⁶ È licenziato il 3 novembre 1592. I presidenti deliberano che venga eletto un altro musico al suo posto (*ACTA* 10, 1587-1594, f. 136v; GARBELOTTO 2, p. 95).

³²⁷ «Havendo servito gia piu di un anno intiero alla cappella del glorioso S. Antonio alla voce del soprano Amadio figliolo di ms. Hippolito spadaro senza premio o riconoscimento di sorte alcuna [...] l'andara parte che per hora sia condoto esso Amadio con sallarior de ducati desdoto all'anno [...] et che la sua condotta habbi à principiar il primo giorno instante» (*ACTA* 10, 1587-1594, 10 gennaio 1592, f. 119v; GARBELOTTO 2, p. 92; NICOLETTA BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi* cit., pp. 241-263: 259). Il 28 febbraio dello stesso anno, i presidenti leggono una supplica, presentata il 14 febbraio, nella quale il cantore chiede una gratificazione per il servizio prestato prima dell'ingaggio, «si nel cantar in Concerti, come nelli Organ» (GARBELOTTO 2, p. 125; BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi* cit., pp. 259-260).

³²⁸ Il 16 ottobre 1592, viene proposto il suo licenziamento in quanto il cantore «non essercita in capella il suo officio» (*ACTA* 10, 1587-1594, f. 133v; GARBELOTTO 2, p. 94). Nella seduta successiva del 3 novembre, la Congregazione lo licenzia poiché «già molto tempo per esser indispoto non serve ne puo servir in capella» (*ACTA* 10, 1587-1594, f. 136v; GARBELOTTO 2, p. 95). Il 20 ottobre dello stesso anno invia una supplica alla Congregazione nella quale, tra l'altro, afferma: «Quando son sano ho bisogno di poca cosa. Adesso ho bisogno di augumento e non di levarmi quel pocho che io ho» (la supplica è riportata integralmente in SARTORI, p. 40).

Leoni di Moncalieri³³⁰; T.: Bianco fra Graziano³³¹, Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo, Ratti fra Bartolomeo³³²; B.: Negri fra Bartolomeo, Gentili fra Costanzo

Ct.:³³³

VI: *Beltramin ms. Antonio, Callegaro ms. Paolo*³³⁴

Tr.: *Bono ms. Giovanni*³³⁵, Remoletta ms. Giovanni Battista³³⁶ / Di Chechi ms. Lorenzo³³⁷, *Marchetti pre. Antonio*

³²⁹ In qualità di maestro sostituto, nei primi sei mesi dell'anno, percepisce il doppio dello stipendio assegnatogli come cantore (*IeS*, Reg. 457, ff. 96^{A-B}). Il 19 giugno 1592 viene ricondotto con un salario di 50 ducati (in precedenza era di 36). L'accordo, con decorrenza 1 luglio, stabilisce che il cantore non «possa domandar mai più cresimento alcuno» (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 130v; PETROBELLI, *Appunti cit.*, p. 196; GARBELOTTO 2, p. 94).

³³⁰ Conclusa la supplenza, il 10 gennaio fra Leoni è confermato in quanto la sua voce «è molto utile et bisognosa nella capella». L'accordo - a beneplacito della Congregazione - stabilisce un salario di 30 ducati, con decorrenza 1 gennaio (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 120r; GARBELOTTO 2, p. 93).

³³¹ È pagato fino al 15 dicembre. Gli ultimi tre mandati sono agli eredi (*IeS*, reg. 458, ff. 96^{A-B}).

³³² Condotta il 30 ottobre 1591, con salario di ducati 12. Il contratto decorre dal 1 Novembre 1591 (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 109v-110r; GARBELOTTO 2, p. 91).

³³³ Dalle feste di Natale fino almeno al 28 febbraio 1592, la cappella si vale dell'apporto del cornettista Paolo dagli Orologi. Lo si evince da una supplica in cui il musicista chiede di essere assunto come provvisionato (il testo della supplica è riportato integralmente in GARBELOTTO 2, p. 125). Claudio Sartori, riassumendo l'istanza, afferma che Paolo dagli Orologi «suona in cappella il cornetto in sostituzione di Francesco Sole» (SARTORI, p. 136). In realtà quanto scrive il musicista nella lettera in questione - «havendosi rapresentato occasione dal giorno di Natale, sin al presente, di essere stato introdotto da M. Francesco sustituto, per sonare di Cornetto» - è inequivocabile. Francesco Sole, in qualità di maestro sostituto, ha invitato il musicista a suonare in cappella nel periodo indicato.

³³⁴ Dopo aver servito nei concerti, senza provvisione, per più di un anno, viene condotto - sempre per i concerti - il 10 aprile 1592. Il contratto - con decorrenza 1 aprile - stabilisce un salario di ducati 8 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 125r; GARBELOTTO 2, p. 93).

³³⁵ Viene ricondotto, sempre «per sonar il trombon in concerti», il 14 febbraio 1592. L'accordo, con decorrenza 1 marzo, stabilisce che il suo salario passi da ducati 12 a 18 (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 120v-121r; GARBELOTTO 2, p. 93).

³³⁶ L'11 marzo 1592, la Congregazione rinnova la sua condotta di trombonista «alla parte del basso», gratificandolo con un aumento salariale: il suo stipendio, con decorrenza 1 aprile, passa da ducati 32 a 40 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 124v; GARBELOTTO 2, p. 93).

³³⁷ Remoletta muore nel giugno 1592, a sostituirlo è chiamato Lorenzo di Chechi «che ha servito in questa capella per spatio de uno anno e mezzo in circa senza stipendio alcuno». La condotta inizia il 1 luglio e prevede un salario di 18 ducati (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 130r; GARBELOTTO 2, p. 94).

Anno 1593

M.^o: Colombano fra Orazio³³⁸

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Rampo fra Gasparo³³⁹

S.: Freddi ms. Amadio; *C.*: Sole ms. Francesco, Cherubino pre. Domenico, fra Francesco da Castello della Pieve, fra Leoni di Moncalieri³⁴⁰, fra Bernardino da Recanati³⁴¹; *T.*: Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo (+tb+ct)³⁴², Ratti fra

³³⁸ L'11 aprile 1593 chiede gli venga rinnovato il contratto con un aumento salariale. Nella supplica, in particolare, lamenta di percepire lo stesso stipendio (ducati 80) assegnato vent'anni prima al maestro di cappella «quando ogni cosa molto minor pretio valea di quel di hora et con pocchi denari alle necessità si provedea». In realtà vi è - nel dire del Colombano - qualche inesattezza, in quanto Bonifacio Pasquali riesce ad ottenere un compenso pari a ducati 80 soltanto nel 1579 (non erano quindi trascorsi vent'anni!). Sulla base di queste considerazioni, chiede che gli venga assegnato lo stipendio che aveva il suo predecessore Balbi: 120 ducati (*Busta 65*, VIII, n. 208; SARTORI, pp. 19-20; OWENS, p. 62; LUISETTO, p. 1346). I presidenti accontentano soltanto in parte il Colombano: la nuova condotta, infatti, porta il suo salario a 100 ducati «con conditione espressa che mai piu possa dimandar ne ottener acrescimento de sorte alcuna, et che detto sallario habbi principio il primo del mese di luglio prossimo» (*ACTA 10*, 1587-1594, 9 giugno 1593, ff. 156v-157r; GARBELOTTO 2, p. 97).

³³⁹ Dopo avere preso in considerazione l'istanza presentata dal musico l'11 dicembre 1592 (testo integrale in SARTORI, p. 182), il 27 marzo 1593 l'Arca decide di riassumerlo. Il contratto, a beneplacito della Congregazione, prevede un salario di ducati 12, con decorrenza 1 gennaio. Al Rampo vengono altresì riconosciuti gli arretrati dal 16 ottobre al 31 dicembre 1592, segno evidente che - nonostante il licenziamento del 3 novembre dello stesso anno (cfr. nota 327) - egli continuò il proprio servizio (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 146r; GARBELOTTO 2, p. 95). Il 28 luglio 1593 viene eletto "Appontatore" (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 159v-160r; GARBELOTTO 2, p. 97).

³⁴⁰ Il 25 ottobre 1593, l'Arca concede al cantore un congedo «reservandogli il suo luoco in cappella quando, egli tornerà senza pero che gli corri sallario di sorte alcuna» (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 164v; GARBELOTTO 2, p. 98). La delibera della Congregazione è posteriore alla partenza di fra Leoni. L'ultimo pagamento, infatti, è relativo al terzo trimestre del 1593 (*IeS*, reg. 458, ff. 101^{A-B}).

³⁴¹ Condotto l'11 dicembre 1592, con salario di ducati 18 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 146r; GARBELOTTO 2, p. 96). Nel 1593 serve fino a tutto settembre (*IeS*, reg. ff. 95^{A-B}).

³⁴² L'8 aprile 1592, il musico presenta all'Arca un'istanza nella quale chiede un aumento salariale di 14 ducati, in considerazione di un impegno ben superiore a quello di un semplice cantore. Egli infatti, come già nel 1588 (cfr. nota 292), afferma di avere servito «in ogni occorrenza» pure come suonatore. Tuttavia, rispetto alla supplica del 1588, ove il musico fa riferimento soltanto al trombone, in questa lettera del 1593 egli dichiara di essere intervenuto in cappella anche come cornettista e suonatore di viola, in ottemperanza alle indicazioni del maestro (la supplica è riportata integralmente in SARTORI, p. 128). A quasi un anno di distanza, il 5 marzo 1593, i presidenti rinnovano il contratto del musico, accordandogli un salario di 48 ducati. L'accordo, a beneplacito, impone al Boni di proporsi non solo come cantore, ma anche come suonatore di trombone e «de altri instrumenti» (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 143r; GARBELOTTO 2, p. 96).

Bartolomeo, Calcaneo fra Simone (+Org^{III})³⁴³, Gambuto fra Placido (Rimini)³⁴⁴; B.: Negri fra Bartolomeo³⁴⁵, Gentili fra Costanzo

Ct.: pre. Dalli Orologi Paolo³⁴⁶

Vl.: *Callegaro ms. Paolo, Tessaro pre Agostino*³⁴⁷

Tr.: *Bono ms. Giovanni*³⁴⁸, *Di Chechi ms. Lorenzo*³⁴⁹, *Marchetti pre. Antonio*³⁵⁰, *Pasqualini ms. Gasparo da Portia (Pordenone?)*³⁵¹

³⁴³ Condotta l'11 dicembre 1592, con salario di ducati 18 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 137v; GARBELOTTO 2, p. 95). Il 9 giugno 1593 viene eletto all'organo 'piccolo', dopo aver superato nel ballottaggio Bartolomeo Ratti. Al Calcaneo è affidato il compito di sonar «l'organetto nelli concerti quando ms. Bortholamio tacon fosse faticato nel grande». L'accordo prevede un salario di 6 ducati (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 155v; GARBELOTTO 2, p. 97). È interessante notare che il Ratti nell'istanza presentata il 29 giugno 1593, nel porre la propria candidatura, afferma: «Quando le V.V. SS. m.^{to} Illustri siano per condurre un' [sic] cantore di cappella per sonare nei maggior concerti l'organetto io Fra Bartolomeo Ratti Padovano m'offerisco [...] prontissimo et humilissimo à cui le V.V. SS potranno havere particular risguardo per esser di Casa, come per la cognitione del sonare accompagnata con il contraponto et anco per haver fatto piu volte questo officio in tempo di bisogno» (*Busta 66*, IX, n. 34; SARTORI, p. 37; LUISETTO, p. 1346).

³⁴⁴ Viene eletto l'11 dicembre 1592, con salario di ducati 18 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 137v; GARBELOTTO 2, p. 95).

³⁴⁵ Il 19 agosto presenta un'istanza all'Arca chiedendo «libera licenza». Dovendo partire di lì a poco, chiede altresì di 'fargli grazia' dei quattro giorni in cui dovrebbe ancora servire (SARTORI, p. 172). Il cantore è pagato fino a tutto settembre (*IeS*, reg. 458, ff. 98^{A-B}). Il 6 novembre, i presidenti deliberano di assumere al suo posto un non meglio identificato fra Luca (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 165v; GARBELOTTO 2, p. 98). Il nome di questo basso, tuttavia, non compare nei pagamenti.

³⁴⁶ Viene eletto il 27 marzo 1593, con salario di 12 ducati. Il contratto, a beneplacito della Congregazione, decorre dal 1 aprile (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 146r-v; GARBELOTTO 2, p. 96). È pagato soltanto per i tre mesi successivi alla nomina (*IeS*, reg. 458, ff. 100^{A-B}).

³⁴⁷ Morto Beltramin, il 27 marzo 1593, l'Arca assume Agostino Tessaro, preferendolo ad altri due candidati (Giovanni Ritorni e Giannetto Guainaro). Il contratto, a beneplacito e con decorrenza 1 aprile, prevede un salario di 8 ducati (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 146v).

³⁴⁸ Nei pagamenti, il musico figura presente soltanto nei primi tre trimestri dell'anno (*IeS*, reg. 458, ff. 99^{A-B}). L'assenza nel quarto trimestre è dovuta ad una 'puntatura' che gli viene condonata il 26 febbraio 1594 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 177v; *IeS*, reg. 459, ff. 46^{A-B}).

³⁴⁹ Nella seduta del 25 ottobre 1593, «viene concessa licenza à ms. lorenzo di chechi al basso da lui ricercata con riservargli il suo luogo fino al suo ritorno senza che pero gli corri salario di sorte alcuna» (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 164v; GARBELOTTO 2, p. 98). In effetti, nel 1593, il musico risulta assente negli ultimi due mesi dell'anno (*IeS*, reg. 458, ff. 97^{A-B}).

³⁵⁰ Nei registri contabili, risulta presente soltanto nei primi cinque mesi del 1593 (*IeS*, reg. 458, ff. 101^{A-B}).

³⁵¹ In GARBELOTTO 2, p. 101, la località Portia viene intesa come «Porcia, attualmente 'Porzus' in provincia di Udine». Gasparo Pasqualini è condotto il 29 dicembre 1592 con 18 ducati di salario. Il contratto inizia con il 1 gennaio 1593. Nei pagamenti, il musico figura presente soltanto nei primi tre trimestri dell'anno (*IeS*, reg. 458, ff. 99^{A-B}). Come nel caso del collega Bono (cfr.

Anno 1594³⁵²

M.^o: Colombano fra Orazio

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Rampo fra Gasparo / fra Francesco da Castello della Pieve (+C)³⁵³

S.: Freddi ms. Amadio; *C.*: Sole ms. Francesco, Cherubino pre. Domenico, {fra Francesco da Castello della Pieve}; *T.*: Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo (+tb+ct), Ratti fra Bartolomeo³⁵⁴ / Abbatio fra Arcangelo (Padova)³⁵⁵, Calcano fra Simone (+Org.^{III})³⁵⁶, Gambuto fra Placido (Rimini)³⁵⁷, Micheletti ms. Matteo³⁵⁸; *B.*: Gentili fra Costanzo, Bartolucci fra Silvestro (Assisi), Gasparini fra Vespasiano (Padova)³⁵⁹

nota 348), l'assenza è dovuta ad una 'puntatura' che gli viene condonata il 26 febbraio 1594 (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 177v; *IeS*, reg. 459, f. 46^A).

³⁵² La sospensione temporanea della cappella (gennaio-febbraio 1594) comportò il licenziamento di tutti i musici ad eccezione dei due organisti. I presidenti, dopo aver decretato la ripresa delle attività musicali, il 26 febbraio assumono, con una non irrilevante riduzione salariale, i seguenti musici: Girolamo Boni, Giovanni Bono, Simone Calcano, Paolo Callegaro, Domenico Cherubino, Orazio Colombano, Francesco da Castello, Amadio Freddi, Placido Gambuto, Costanzo Gentili, Gasparo Pasqualini, Bartolomeo Ratti, Francesco Sole, Felice Spinelli, Agostino Tessaro, Silvestro di Assisi. Felice Spinelli viene ricondotto «con libertà a lui concessa di poter cantar quando più a lui piacerà, senza alcun obbligo havendo riguardo alla sua longa servitu et che è benemerito padre di convento». L'accordo del Ratti prevede che il musico debba anche suonare l'organo piccolo nei concerti prendendo il posto del Calcano. La conferma di quest'ultimo come cantore avviene dopo un ballottaggio che vede come candidati - oltre al Calcano - fra Ottavio da Verona e ms. Matteo Micheletti. Tutti i musici iniziano il loro servizio il 1 marzo 1594 (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 176r-177v; GARBELOTTO, pp. 100-101).

³⁵³ Partito Gasparo Rampo, il 3 maggio 1594, viene eletto al suo posto Francesco da Castello. Il contratto, a beneplacito della Congregazione e con decorrenza 1 maggio, prevede un salario di 12 ducati (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 181r-v). Tenendo presente che continua a cantare, il suo salario complessivo - dopo la riduzione salariale del 26 febbraio (cfr. nota precedente) - è di 27 ducati.

³⁵⁴ Lascia il Santo pochi giorni dopo aver accettato il nuovo accordo del 26 febbraio 1594 (*IeS*, reg. 459, ff. 47^{A-B}). Il 14 marzo dello stesso anno, diviene maestro di cappella del duomo di Gemona (GIUSEPPE VALE, *La schola cantorum del Duomo di Gemona ed i suoi maestri*, Gemona, Toso, 1908, p. 15).

³⁵⁵ Partito «con bona licentia» il Ratti, la Congregazione - nella seduta del 10 maggio 1594 - e legge al suo posto fra Arcangelo Abbatio dell'ordine eremitano. Il contratto - a beneplacito della Congregazione - prevede un salario di 15 ducati (*ACTA 10*, 1587-1594, f. 182r).

³⁵⁶ Essendo partito il Ratti, Simone Calcano, in una supplica dell'11 agosto 1594, chiede di prendere il suo posto al piccolo organo «che si sona nelli concerti». Fa presente di aver «essercitato questo carico li mesi di marzo aprile maggio giugno et luglio senza salario». Il 28 ottobre viene condotto con il salario di 8 ducati. A questi 8 vanno aggiunti altri 18 ducati che il musico percepisce in qualità di cantore (*Busta 65*, VIII, n. 223; GARBELOTTO, p. 103; SARTORI, p. 37; LUISETTO, p. 1341).

³⁵⁷ Il 2 ottobre 1594 ottiene un aumento salariale «ritrovandosi [...] con sallario assai tenue, et essendo persona della quale la cappella non sollo si serve come cantor ordinario ma ancora co-

VI.: Callegaro ms. Paolo, Tessaro pre Agostino

Tr.: Bono ms. Giovanni³⁶⁰, Di Chechi ms. Lorenzo³⁶¹, Pasqualini ms. Gasparo (+ct)³⁶²

Anno 1595

M.^o: Colombano fra Orazio / Porta fra Costanzo³⁶³

Orgl.: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

OrgII.: fra Francesco da Castello della Pieve (+C)

S.: Freddi ms. Amadio³⁶⁴; *C.*³⁶⁵: Sole ms. Francesco³⁶⁶, Cherubino pre. Domenico, Ferraro ms. Antonio (Verona)³⁶⁷; *T.*: Spinelli fra Felice³⁶⁸, Boni ms. Girolamo

me maestro de cappella in deffetto del ordinario». Il suo stipendio passa da 16 a 25 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, ff. 1v-2r; GARBELOTTO 2, p. 103).

³⁵⁸ Detto «il Zotto», è eletto il 2 ottobre 1594 con salario di 15 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 1v; GARBELOTTO 2, p. 103). Viene pagato per l'ultimo trimestre dell'anno (*IeS*, reg. 459, ff. 47^{A-B}).

³⁵⁹ «Perche la cappella è bisognosa di voce al basso», il 2 ottobre 1594 viene eletto Vespasiano Gasparini, con salario di 18 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 1v; GARBELOTTO 2, p. 102). È pagato dall'inizio di ottobre (*IeS*, reg. 459, ff. 47^{A-B}).

³⁶⁰ In servizio soltanto per tre mesi: l'ultimo mandato è relativo ai mesi di aprile e maggio (*IeS*, reg. 459, ff. 46^{A-B}).

³⁶¹ Rientrato dalla 'licenza' autorizzata dalla Congregazione (cfr. nota 343), il 2 ottobre 1594 viene ricondotto con il salario assegnatogli in precedenza: 18 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 1v; GARBELOTTO 2, p. 102). È pagato dal 1 ottobre (*IeS*, reg. 459, ff. 47^{A-B}).

³⁶² Il 26 febbraio 1594 viene condotto come «trombonista al Basso» con un salario di 15 ducati (prima della sospensione della cappella ne aveva 18). Il 17 giugno dello stesso anno, presenta una supplica nella quale chiede un incremento salariale in quanto - oltre al trombone - suona spesso anche il cornetto e, conseguentemente, il suo impegno è quotidiano (*Busta 65*, VIII, n. 222; GARBELOTTO 2, p. 126; SARTORI, p. 176; OWENS, pp. 69-70). Il 20 giugno, i presidenti aumentano il suo stipendio di 5 ducati «per il suo aggravio di sonar il cornetto oltre il sonar il trombone al basso al sonar del qualle [cornetto] anco per l'avenire sia obligato ogni volta che sarà ricercato dal R. P. maestro di cappella» (*ACTA 10*, 1587-1594, ff. 184r-v). Tuttavia, nonostante questo aumento salariale, egli dopo giugno non risulta più in organico (*IeS*, reg. 459, ff. 46^{A-B}).

³⁶³ È assunto il 1 aprile 1595, con salario di 160 ducati «compreso in questo la persona del suo compagno». Il contratto prevede l'insegnamento ai 'fratini' (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 17v; GARBELOTTO 2, p. 104).

³⁶⁴ Ricondotto il 7 marzo 1595 con salario di ducati 24. Il contratto decorre dal 1 gennaio dello stesso anno (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 16r; GARBELOTTO 4, p. 380; BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi* cit., p. 260).

³⁶⁵ Costanzo Porta, in una nota del 1 novembre 1595, lamenta: «Non ho altro che tre contralti. Sogliono esser quattro. Per i concerti non si può far di meno, perché tre me ne bisogna su gl'organi et uno almeno in capella. Ms. prete Dominico Zazzaretta [Cherubino] contr'alto è una delle buone voci che sia in capella. Egli mi ha detto che fu condotto con trenta ducatti. Ma non tira la ratta se non a ragione di ventiquattro. A molti altri cantori di capella è stato accresciuta la

(+tb+ct), Abbatio fra Arcangelo, Calcaneo fra Simone (+Org^{III}), Gambuto fra Placido³⁶⁹, Micheletti ms. Matteo³⁷⁰, Cerato fra Ottavio (Verona)³⁷¹, Cornesani fra Paolo (Treviso, +trb)³⁷²; B.: Gentili fra Costanzo, Bartolucci fra Silvestro³⁷³, Gasparini fra Vespasiano³⁷⁴

provisione et a lui sminuita. Prego et supplico [...] lo vogliano favorir di qualche augumento» (*Busta 65*, VIII, n. 225; SARTORI, p. 35; LUISETTO, p. 1346). In effetti il Cherubino nel 1590 viene ingaggiato con un salario di ducati 30 (cfr. nota 161). Dopo la sospensione temporanea della cappella, egli - come tutti i provvisionati - viene ricondotto con uno stipendio ridotto: 24 ducati (cfr. nota 207). A differenza di altri musici, nei mesi successivi alla ripresa delle attività musicali, il cantore non è gratificato da alcun aumento salariale.

³⁶⁶ Il 30 maggio 1595, viene ricondotto con un aumento salariale di 10 ducati, «ita che tutta la somma sia de ducati cinquanta come haveva altre volte [contratto giugno 1592]». L'accordo, con decorrenza I luglio 1595, è a beneplacito della Congregazione (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 22r; PETROBELLI, *Appunti* cit., p. 197; GARBELOTTO 2, p. 105).

³⁶⁷ «Facendo bisogno nella cappella una voce del contralto», il 27 gennaio 1595, viene eletto Antonio Ferraro con salario di ducati 24 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 11v; GARBELOTTO 2, p. 103). In servizio soltanto per cinque mesi «perché si partì» (*IdS*, reg. 460, ff. 46^{A-B}).

³⁶⁸ Nella seduta del 29 luglio 1595, viene proposto il suo licenziamento. I presidenti, a maggioranza (4 voti contrari su 7), respingono la proposta (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 35v; GARBELOTTO 2, p. 106).

³⁶⁹ Il 7 marzo 1595, essendo indisposto il Colombano da diverso tempo, i presidenti decidono di affidare l'insegnamento del canto, previsto per i 'fratini', a fra Placido che già svolge il ruolo di vice-maestro di cappella. Come compenso «di sue fatiche» gli sono assegnati 25 ducati (in totale percepirà 50 ducati) che - con decorrenza I marzo 1595 - vengono trattenuti dallo stipendio del maestro di cappella (*ACTA 11*, 1594-1599, ff. 16r-v; GARBELOTTO 2, p. 104; SARTORI, p. 153). Con la nomina di Costanzo Porta, questa gratificazione straordinaria viene meno. Tuttavia, nella seduta del 30 maggio 1595, i presidenti, «essendo conveniente che un virtuoso sia riconosciuto» gli assegnano un aumento salariale di 15 ducati. Lo stipendio del cantore raggiunge così i 40 ducati. Il contratto, con inizio I luglio, è a beneplacito della Congregazione (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 22r; GARBELOTTO 2, p. 105; SARTORI, p. 153; OWENS, p. 62).

³⁷⁰ Viene licenziato il 29 luglio 1595 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 35v; GARBELOTTO 2, p. 104).

³⁷¹ Su indicazione del Porta («fra Ottavio da Verona è bonissimo per la parte del Tenore»), il 30 maggio 1595, è eletto - a beneplacito della Congregazione - con salario di 15 ducati. Inizia il I giugno (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 22v; GARBELOTTO 2, p. 105).

³⁷² Il 2 ottobre 1594, accertato che il musico «ha bonissima voce al tenore e [...] sona benissimo de trombone», la Congregazione lo ingaggia con salario di 20 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, ff. 2r-v; GARBELOTTO 2, p. 103). I reggenti, nella seduta del 30 maggio 1595, dopo aver riconosciuto che il musico «alla voce del tenore et trombone» rappresenta una «parte molto buona e necessaria», decidono di aumentargli lo stipendio di 10 ducati «si che il suo salario sia de ducati 30». Il contratto decorre dal I luglio (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 22v; GARBELOTTO 2, p. 105).

³⁷³ Nuova condotta il 6 giugno 1595. Il suo salario, con decorrenza I luglio, viene portato da 12 ducati a 18 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 23v; GARBELOTTO 2, p. 105).

³⁷⁴ L'11 febbraio 1595 viene eletto «apontatore» (*ACTA 11*, 1594-1599, ff. 11v-12r; GARBELOTTO 2, p. 104). In data 30 maggio, la Congregazione - in ragione dei meriti del musico («vir-

Ct.: Giulio Cesare [Celani?] (Verona)³⁷⁵

Vl.: {*Callegaro ms. Paolo*}³⁷⁶, Tessaro, pre Agostino (+vla +T)³⁷⁷

Tr.: Di Chechi ms. Lorenzo³⁷⁸, Faveretto (Fabretto) pre. Bartolomeo³⁷⁹

Anno 1596³⁸⁰

M.º: Porta fra Costanzo

Orgl.: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo³⁸¹

tuoso et di buone qualità») - approva un incremento salariale di ducati 6, in modo tale che il suo stipendio raggiunga 24 ducati. L'accordo, a beneplacito, parte dal 1º luglio 1595 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 23r; GARBELOTTO 2, p. 105).

³⁷⁵ Il 21 marzo 1595 viene ingaggiato con salario mensile di 6 ducati e «con obbligo ordinario come fa negli altri musici ordinarij, et a beneplacito con dechiaratione che la sua condotta habbi havuto pincipio il presente mese di marzo» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 17r; GARBELOTTO 2, p. 104). Per quanto attiene alla possibilità che si tratti di Giulio Cesare Celani, attivo in Santa Maria Maggiore a Bergamo a partire dal 1601, cfr. nota 433.

³⁷⁶ Il 24 febbraio 1595 presenta le sue dimissioni (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 15v; GARBELOTTO 2, p. 104).

³⁷⁷ L'8 febbraio 1595 i presidenti riconoscono nel Tessaro una «persona conosciuta da tutti per sufficiente non sollo nel sonar detto instrumento [violino] ma anco nel sonar la viola, et nel cantar la voce del tenor». Viene quindi ricondotto, con un salario di 24 ducati, «non più per concerti ma per la musica ordinaria [...] a sonar ciascuno delli due Instrumenti overo à cantare come sara a lui ordinato dal maestro di capella» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 17r; GARBELOTTO 2, p. 103).

³⁷⁸ Nella seduta del 16 giugno 1595, i presidenti ritengono che «de virtù e bontà» di Lorenzo Di Chechi, «sonator di trombon al basso», vadano riconosciute. Conseguentemente viene rinnovata la sua condotta con un aumento salariale di 7 ducati (in precedenza ne percepiva 18). L'accordo, con decorrenza 1º luglio, conferma che il musicista appartiene al ruolo «ordinario» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 23v; GARBELOTTO 2, p. 105).

³⁷⁹ La cappella «ha grandissimo bisogno de persona virtuosa che soni il trombone». Il 7 marzo 1595, la Congregazione delibera di assumere Bartolomeo Faveretto «con sallario de ducati 24 all'anno con gli obblighi, et à beneplacito» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 16v; GARBELOTTO 2, p. 104). I registri contabili indicano che il suo servizio inizia con il 1º febbraio 1595. È in organico fino a tutto aprile, «che poi si partì» (*Ies*, reg. 460, ff. 46^{A-B}). Costanzo Porta, il 1º novembre 1595, rileva l'assenza del musicista: «Mi manca un trombone ordinario in luogo del Fabretto che fu condotto in Duomo. Sogliono esser tre, hora non sono se non due. Perciò quando le pp. V.V. R.R. et S.S. V.V. illustri si contentino vedrò di trovarne uno. Ne è di bisogno assai» (*Busta 65*, VIII, n. 225 cit.). I due trombonisti in organico cui allude il Porta sono Lorenzo Di Chechi e Paolo Cornesani da Treviso.

³⁸⁰ Costanzo Porta, in una supplica del 20 giugno 1596, lamenta di trovarsi in seria difficoltà nel «far i concerti [...] per esser con sei compagni di manco che sono i sottoscritti cioè: fra Constantio Gentile basso, fra Vespasiano basso, messer Mattio [Micheletti] tenore, fra Placido Gambuto tenore, Fabretto chierico dal trombone, messer Antonio [Ferraro] veronese contr'alto» (*Busta 65*, VIII, n. 230; SARTORI, p. 36; LUISETTO, p. 1347).

Org^{II}: fra Francesco da Castello della Pieve (+C)³⁸²

S.: Freddi ms. Amadio; *C.*: Sole ms. Francesco, Cherubino pre. Domenico³⁸³; *T.*: Spinelli fra Felice, Boni ms. Girolamo (+tb+ct)³⁸⁴, Abbatio fra Arcangelo, Calca-
neo fra Simone (+Org^{III}), Gambuto fra Placido³⁸⁵, Micheletti ms. Matteo³⁸⁶, Ce-
rato fra Ottavio³⁸⁷, Cornesani fra Paolo (+trb)³⁸⁸, Filippi pre. Girolamo (Guastal-
la)³⁸⁹; *B.*: Gentili fra Costanzo³⁹⁰, Bartolucci fra Silvestro, Gasparini fra Vespasia-
no³⁹¹, Lattuada fra Tomaso (Milano)³⁹², Rossi fra Alfonso (Cremona)³⁹³

³⁸¹ Con riferimento ad un'istanza del musico, i presidenti - nella seduta del 20 marzo 1596 - decidono di aumentargli il salario di 8 ducati (in totale percepirà 80 ducati). Il nuovo contratto, con decorrenza 1 gennaio 1596, prevede che egli debba insegnare ai 'fratini' (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 41r; GARBELOTTO 2, p. 106).

³⁸² Il Porta, in data 22 giugno 1596, sollecita la Congregazione ad aumentargli lo stipendio, in quanto rappresenta una delle «principalissime parti in capella» (*Busta 65*, VIII, n. 230 cit.). Il 28 dicembre 1596, ottiene un incremento salariale di 5 ducati «si che in tutta suma debbi haver per il suo Cantare ducati vinti di salario et ciò a beneplacito» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 48v; GARBELOTTO 2, p. 108).

³⁸³ Viene ricondotto il 20 marzo 1596. Il contratto prevede che gli «sia restituito il salario che haveva prima che fosse sospesa la Capella». In altri termini, il suo stipendio passa da 24 a 30 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 41r; GARBELOTTO 2, p. 106).

³⁸⁴ «Cantore al tenore e trombonista», chiede di passare dal ruolo 'ordinario' a quello 'straordinario'. I reggenti, nella seduta del 20 marzo 1596, ritengono non fosse opportuno «privare la capella ordinaria della parte di lui ma che fosse meglio restituirgli il salario che havea per inanzi che la Capella fosse sospesa che erano Ducati quarantaotto» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 41r; GARBELOTTO 2, p. 106).

³⁸⁵ Il 9 aprile 1596, chiede ed ottiene 'licenza' in quanto eletto maestro di cappella ad Este (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 42r; GARBELOTTO 2, p. 106).

³⁸⁶ Licenziato il 29 luglio 1595, viene ingaggiato di nuovo il 22 giugno 1596, probabilmente su indicazione del Porta che, in una nota ai presidenti del 22 giugno 1596, scrive: «Non restarò di pregarli vogliano ricondurre quel huomo da bene se ben molto povero che si chiama messer Mattio Micheletti, il quale non ha tenore di ingrata voce per la capella et sempre è stato al tempo mio nel duomo» (*Busta 65*, VIII, n. 230 cit.). Il contratto - a beneplacito della Congregazione e con decorrenza 1 luglio - assegna al cantore lo stesso salario che percepiva prima del licenziamento: 15 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 46r; GARBELOTTO 2, p. 107).

³⁸⁷ Il Porta - in una lettera del 22 giugno - suggerisce di aumentare il salario al cantore in quanto una delle voci 'principalissime' della cappella (*Busta 65*, VIII, n. 230 cit.). Il suggerimento del maestro non risulta sia stato accolto e questo, forse, può avere indotto fra Ottavio a lasciare la cappella alla conclusione del terzo trimestre (*IeS*, reg. 461, ff. 49^{A-B}).

³⁸⁸ Nel 1596, serve soltanto i primi otto mesi «che poi partì» (*IeS*, reg. 461, ff. 48^{A-B}). Probabilmente i reggenti non seguirono le indicazioni di Costanzo Porta che invitavano a concedere un aumento salariale a fra Prospero, in ragione del suo alto profilo professionale (*Busta 65*, VIII, n. 230 cit.).

³⁸⁹ Condotto il 18 ottobre 1596, con salario di ducati 12. Il contratto - a beneplacito della Congregazione - parte dal 1 ottobre (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 47v; GARBELOTTO 2, p. 107).

Ct.: Giulio Cesare [Celani?], *fra Bonifacio da Bologna*³⁹⁴

Vl.: Tessaro pre Agostino (+vla +T)

Tr.: Di Chechi ms. Lorenzo, *Suliman (Sulimano) pre. Giacomo*³⁹⁵, {*Nodari ms. Angelo*}³⁹⁶

Anno 1597

M.º: Porta fra Costanzo

Orgl.: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

OrgII.: fra Francesco da Castello della Pieve (+C)³⁹⁷ / fra Crisostomo da Cremona³⁹⁸

*S.*³⁹⁹: Freddi ms. Amadio, Di Caldi ms. Domenico⁴⁰⁰; *C.*: Sole ms. Francesco, Cherubino pre. Domenico⁴⁰¹; *T.*: Spinelli fra Felice, Abbatio fra Arcangelo⁴⁰²,

³⁹⁰ Per ragioni di salute «non potendo più continuare anzi convenendoli partire per la sua patria per veder di recuperare la sua sanità», il 9 aprile 1596, ottiene 'licenza' con un donativo di 10 ducati per le spese sostenute nel curarsi (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 42r; GARBELOTTO 2, p. 107).

³⁹¹ Nel 1596, è in servizio soltanto per i primi due trimestri (*IeS*, reg. 461, ff. 47^{A-B}). Abbandona la cappella prima del 22 giugno, data in cui Costanzo Porta lamenta la sua assenza (*Busta 65*, VIII, n. 230 cit.).

³⁹² "Lattuato" in un'istanza scritta dal musico nel febbraio del 1624 (*Busta 66*, X, n. 34). Viene condotto il 18 ottobre 1596, con salario di 30 ducati. Il contratto, a beneplacito della Congregazione, inizia il 1 settembre (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 47v; GARBELOTTO 2, p. 107).

³⁹³ Nipote di Costanzo Porta (*ACTA 12*, f. 11r), è ingaggiato il 18 ottobre 1596, con salario di ducati 15. La condotta, a beneplacito della Congregazione, inizia il 1 ottobre (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 47v; GARBELOTTO 2, p. 107). Il 28 dicembre dello stesso anno, i presidenti - in considerazione delle «sue molte virtù et sufficienza» - gli concedono un aumento salariale di 3 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 48v; GARBELOTTO 2, p. 108).

³⁹⁴ Condotto il 18 ottobre 1596, con salario di ducati 25. Il suo contratto - a beneplacito della Congregazione - inizia il 1 settembre (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 47v; GARBELOTTO 2, p. 107).

³⁹⁵ Viene condotto il 18 ottobre 1596, con salario di 15 ducati. L'accordo, a beneplacito della Congregazione, decorre dal 1 ottobre (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 47v; GARBELOTTO 2, p. 107).

³⁹⁶ È assunto il 22 giugno 1596, sulla scorta di una sollecitazione del Porta (*Busta 65*, VIII, n. 230 cit.). Il contratto, con decorrenza 1 luglio e a beneplacito della Congregazione, assegna al musico un salario di 18 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 46r; GARBELOTTO 2, p. 105). In servizio soltanto per un mese (*IeS*, reg. 461, ff. 47^{A-B}; *ACTA 11*, 1594-1599, 29 dicembre 1597, f. 70v).

³⁹⁷ Nel 1597, «non servì più che cinque mesi et fu preso parte che non gli fosse pagato il mandato di Giugno sotto di 2 settembre et in suo loco fu condotto il padre Crisostomo» (*IeS*, reg. 462, f. 48^B; cfr. anche *ACTA 11*, 1594-1599, 2 settembre 1597, f. 64v; GARBELOTTO 2, p. 109).

³⁹⁸ Cfr. nota precedente. Gli viene assegnato lo stesso salario di fra Francesco da Castello: 12 ducati, con inizio 1 giugno.

³⁹⁹ Il 12 dicembre 1597, viene fatto un donativo (una cappa) al 'fratino' Taccone per avere cantato come soprano senza essere stato condotto (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 71r). Si tratta di Niccolò, figlio dell'organista Bianco dei Tacconi.

Calcaneo fra Simone (+Org^{III})⁴⁰³, Micheletti ms. Matteo, Filippi pre. Girolamo⁴⁰⁴, Boldoni fra Giacomo Filippo⁴⁰⁵; B.: Bartolucci fra Silvestro, Lattuada fra Tomaso, Rossi fra Alfonso

Cl.: Giulio Cesare [Celani?]⁴⁰⁶, fra Bonifacio da Bologna

Vl.: Tessaro pre Agostino (+vla +T)

Tr.: Di Chechi ms. Lorenzo⁴⁰⁷, *Suliman pre. Giacomo, Boni ms. Girolamo* (+ct+T)⁴⁰⁸, *Renga ms. Giovanni Antonio* (Salò)⁴⁰⁹

⁴⁰⁰ Il 6 gennaio 1597, Costanzo Porta scrive ai presidenti: «[...] nel novitiato non vi è altro che un solo soprano, et quello non basta, perciò propungo un sopranino, che è scolare di ms. Girolamo [Boni] musico in capella, il quale senti io hieri che fu il giorno della Epifania et mi piacque molto» (*Busta 65*, VIII, n. 233; SARTORI, p. 36; OWENS, pp. 69-70; LUISETTO, p. 1347). La Congregazione, facendosi carico dell'istanza del Porta, il 3 febbraio 1597, assume Domenico Di Caldi, con salario di 12 ducati. Il contratto è a beneplacito (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 50v; GARBELOTTO 2, p. 108).

⁴⁰¹ Ricondotto, con aumento salariale, il 16 giugno 1597. Il suo stipendio da 30 ducati viene portato a 36 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 64v; GARBELOTTO 2, p. 109).

⁴⁰² L'8 marzo 1597, gli viene assegnato un aumento salariale di 10 ducati «sicché in tutta suma siano ducati vinticinque, et che detto salario habbi havuto principio il Genaro prossimo passato» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 54r; GARBELOTTO 2, p. 108).

⁴⁰³ Il 15 aprile 1597 riceve un donativo di 30 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 59v; *IeS*, reg. 462, ff. 47^{A-B}; GARBELOTTO 2, p. 109).

⁴⁰⁴ Il 7 gennaio 1597 ottiene un aumento salariale che porta il suo stipendio da 12 a 30 ducati. L'accordo, a beneplacito della Congregazione, riconosce al cantore «sufficienza e bontà della voce» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 50v).

⁴⁰⁵ Condotto il 3 febbraio 1597, «havuto bonissima relatione della sufficienza et bontà della voce», con salario di 30 ducati all'anno. Il contratto è a beneplacito della Congregazione (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 50v; GARBELOTTO 2, p. 108).

⁴⁰⁶ Il 22 febbraio 1597, gli è concesso un anticipo salariale di 10 ducati «per comprarsi una Dolzagna» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 52r; GARBELOTTO 2, p. 108).

⁴⁰⁷ Il 10 aprile 1597, il suo salario è portato da 25 a 36 ducati, con decorrenza I aprile (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 60v; GARBELOTTO 2, p. 109).

⁴⁰⁸ L'istanza, con la quale il musico chiedeva di «esser condotto solamente a sonare il Trombone per li concerti offerendosi nondimeno alcuna volta cantare anche fuori del tempo et obbligo di concerti quando fosse bisogno» (cfr. nota 384), viene riconsiderata il 16 giugno 1597. I presidenti decidono di accogliere la supplica del Boni, assegnandogli un salario di 30 ducati. Il contratto, a beneplacito della Congregazione, riduce di 18 ducati lo stipendio percepito dal musico in precedenza (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 64r; GARBELOTTO 2, p. 109).

⁴⁰⁹ In una nota del I gennaio 1597, Costanzo Porta suggerisce ai reggenti l'ingaggio del musico: «Ho sentito un giovane da Salò sonar in capella domenica prossima passata et il di della Epifania, il quale, si in capella, come nei concerti mi piacque assai et è per migliorar assai più continuando alla giornata. Questo giovane sta in casa del molt'III.^{re} S.^{or}. Cancellier Lazzara» (*Busta 65*, VIII, n. 233 cit.). Il 3 febbraio 1597, il Renga viene condotto con salario di ducati 18. L'accordo è a beneplacito della Congregazione (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 50v; GARBELOTTO 2, p. 108). Rimane in servizio per cinque mesi (*IeS*, reg. 462, f. 49^A).

Anno 1598

M.º: Porta fra Costanzo

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: fra Crisostomo da Cremona⁴¹⁰ / Bottigella fra Felice (+T)⁴¹¹

*S.*⁴¹²: Di Caldi ms. Domenico; *C.*⁴¹³ Sole ms. Francesco⁴¹⁴, Cherubino pre. Domenico⁴¹⁵, Freddi ms. Amadio⁴¹⁶, Todesco fra Bartolomeo⁴¹⁷; *T.*: Spinelli fra Felice, Abbatio fra Arcangelo, Calcaneo fra Simone (+Org^{III})⁴¹⁸, Micheletti ms. Matteo, {Filippi pre. Girolamo}⁴¹⁹, Boldoni fra Giacomo Filippo⁴²⁰; *B.*: Bartolucci fra Silvestro⁴²¹, Lattuada fra Tomaso (Milano), Rossi fra Alfonso⁴²²

⁴¹⁰ In servizio soltanto nei primi tre mesi dell'anno (*IeS*, reg. 463, ff. 48^{A-B}).

⁴¹¹ Il 24 aprile 1598 «Fu posto parte che sia condotto il R. fra Felice da Milano per sonar l'organo di S.^{to} Felice di giorno et di notte, et nelli Concerti quando si soneranno li tre organi perche quando si sonano li due il carico de Concerti tocha al R. Calcaneo, et in quel caso, et in ogn'altro che gli domandasse il R. P. M.^o di Cappella debba servir alla voce del tenore perche nel sonare, et nel cantare egli e stato udito più volte esser molto sofficiente, Con salario de ducati trenta all'anno». L'accordo - a beneplacito della Congregazione - inizia il 1 maggio dello stesso anno (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 96r; GARBELOTTO 2, p. 111).

⁴¹² Il 12 dicembre 1597, viene fatto un donativo (una cappa) al 'fratino' Taccone per avere cantato come soprano senza essere stato condotto (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 71r).

⁴¹³ Il 28 agosto è ingaggiato ms. Francesco Bosello (Venezia), con salario di ducati 30 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 117r; GARBELOTTO 2, p. 112). Tuttavia non prende servizio «perché fu detto che fuggi» (*IeS*, reg. 463, f. 47^B).

⁴¹⁴ Non compare più dopo il terzo mandato trimestrale (*IeS*, Reg. 463, f. 46^A). Il 6 maggio 1599, viene effettuato un donativo di 12 ducati a favore dei suoi cinque figli, che - essendo morto il padre - si trovano in difficoltà economiche (PETROBELLI, *Appunti* cit., p. 197).

⁴¹⁵ In servizio soltanto nei primi tre mesi dell'anno (*IeS*, reg. 463, f. 48^B).

⁴¹⁶ «Havendo servito già molti anni nella capella alla voce del Contralto ms. Amadio de Freddi già condotto alla voce del soprano et per relatione del R. P. maestro di Capella et per la comune opione della sua molta sufficientia non solo nel cantare ma anco nel governar la Capella istessa di Comun consenso de tutti [...] fù posta parte che lui sia condotto alla detta voce del contralto con salario de ducati 36 correnti all'anno a beneplacito et con li carichi soliti» (*ACTA 11*, 1594-1599, 16 gennaio 1598, f. 76v; GARBELOTTO 2, p. 110; BILLIO D'ARPA, *Amadio Freddi* cit., p. 260). Mette conto notare che Freddi prima del 1598 - a dispetto di quanto afferma la delibera - nei documenti figura sempre come soprano. È possibile che negli ultimi anni egli abbia cantato sia come soprano sia come contralto.

⁴¹⁷ Viene eletto il 16 gennaio 1598, con salario di ducati 24. La condotta è a beneplacito della Congregazione (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 76v; GARBELOTTO 2, p. 109). In servizio soltanto nei primi nove mesi dell'anno (*IeS*, reg. 463, ff. 46^{A-B}).

⁴¹⁸ Per assenze ingiustificate, è licenziato il 21 agosto 1598 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 116r; GARBELOTTO 2, pp. 111-112). Il 9 febbraio 1599, riceve £. 17.14.8 «per resto di suo servitio» (*IeS*, reg. 464, ff. 47^{A-B}).

⁴¹⁹ In servizio fino al 2 marzo 1598 «che prese licenza» (*IeS*, Reg. 463, f. 46^B).

Ct.: Giulio Cesare [Celani?]⁴²³, *fra Bonifacio da Bologna*

Vl.: Tessaro pre Agostino (+vla +T)⁴²⁴

Tr.: Di Chechi ms. Lorenzo, *Suliman pre. Giacomo*⁴²⁵, *Boni ms. Girolamo* (+ct+T)

Anno 1599

M.^o: Porta fra Costanzo

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo

Org.^{II}: Bottigella fra Felice (+T)

S.: Di Caldi ms. Domenico; *C.*: Freddi ms. Amadio, Vicentino (Visentin) pre. Antonio (Vicenza)⁴²⁶, Della Cerva pre. Giovanni⁴²⁷; *T.*: Spinelli fra Felice, Abbatio fra Arcangelo, Micheletti ms. Matteo, Boldoni fra Giacomo Filippo; *B.*: Lattuada fra Tomaso, Rossi fra Alfonso

Ct.: Giulio Cesare [Celani?], *fra Bonifacio da Bologna*

Vl.: Tessaro pre Agostino (+vla +T)⁴²⁸ / Tessaro ms. Domenico Bastiano⁴²⁹

⁴²⁰ Il 2 marzo 1598, i presidenti riconoscono che il musico opera «con molta sua laude, et sodisfation di tutti», la Congregazione approva quindi un aumento salariale. Il suo stipendio, con decorrenza I aprile, passa da 30 a 36 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 84v; GARBELOTTO 2, p. 110).

⁴²¹ In servizio soltanto nei primi sei mesi dell'anno (*IeS*, Reg. 463, f. 45^A).

⁴²² Il 28 gennaio 1598 i presidenti, riconoscendo i meriti del cantore, portano il suo salario da ducati 18 a 24 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 79v; GARBELOTTO 2, p. 110).

⁴²³ Il 2 marzo 1598 ottiene un aumento salariale di sei ducati, con decorrenza I aprile. Il suo stipendio passa da 72 a 78 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 84v; GARBELOTTO 2, p. 110).

⁴²⁴ Il 31 marzo 1598, i presidenti decidono di aumentare il suo salario: con decorrenza I aprile, il suo stipendio passa da 24 a 32 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 90r; GARBELOTTO 2, p. 111).

⁴²⁵ Il 28 gennaio 1598, la Congregazione - prendendo atto dei meriti del musico - porta il suo salario da 15 a 24 ducati (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 79v; GARBELOTTO 2, p. 110).

⁴²⁶ È ingaggiato il 16 gennaio 1599, con salario di ducati 20. Il contratto decorre dal I gennaio dello stesso anno. Inoltre la Congregazione gratifica il cantore con uno scudo «per ricognizione del suo servizio le feste prossime passate» (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 129v; GARBELOTTO 2, p. 112).

⁴²⁷ È condotto il 16 gennaio 1598, con salario di ducati 15 (*ACTA 11*, 1594-1599, f. 129v; GARBELOTTO 2, p. 112).

⁴²⁸ Serve soltanto i primi tre mesi dell'anno, poi muore (*IeS*, Reg. 464, f. 48^B).

⁴²⁹ «Essendo stato sentito il ... [Bastiano Tessaro] fratello del R. dal Violino morto li giorni passati fù posto parte che esso figliolo sia condotto a detta parte del Violino con ducati dieci all'anno, et perché egli ha servito queste feste Che la sua Condotta habbi principio il p.^o del presente mese» (*ACTA 11*, 1594-1599, 17 aprile 1599, f. 133r; GARBELOTTO 2, p. 112). L'assunzione di Bastiano Tessaro avviene anche su suggerimento di Costanzo Porta che, in un'istanza scritta dopo la morte del fratello Agostino, afferma: «Prete Agostino dal violino passò ad altra vita, come si sa. Vi è un suo fratello che ha servito in queste feste di Pasqua prossima passata, et è stato commendato da molti intendenti, et a me piace assai. Perciò le vorrei pregar, et supplicar come faccio di tutto cuor per esser egli poveretto, che gli fosse donato qualche cosetta et fosse anco condotto, perché nei concerti ve n'è bisogno molto, oltra che i meriti del fra-

Tr.: Di Chechi ms. Lorenzo, *Suliman pre. Giacomo, Boni ms. Girolamo* (+ct+T)

Anno 1600⁴³⁰

M.^o: Porta fra Costanzo

Org.^I: Bianco dei Tacconi ms. Bartolomeo⁴³¹

Org.^{II}: Bottigella fra Felice (+T)

S.: Di Caldi Domenico; C.: Freddi Amadio, Vicentino pre. Antonio, Dalla Cerva pre. Giovanni; T.: Spinelli fra Felice, Abbatio fra Arcangelo, Micheletti Matteo, Boldoni fra Giacomo Filippo; B.: Lattuada fra Tomaso, fra Alfonso Rossi

Ct.: Giulio Cesare [Celani?]⁴³² fra Bonifacio da Bologna⁴³³

Vl.: Tessaro ms. Domenico Bastiano

Tr.: Di Chechi Lorenzo, *Suliman pre. Giacomo, Boni ms. Girolamo* (+ct+T), *Cornesani fra Paolo*⁴³⁴

tello per haver servito molt'anni, et bene in Capella perché era sicurissimo et nei concerti col suo stromento, che gl'era valent'huomo, sono cagionj, che lo fanno meritevole» (*Busta 72, XVIII cit. da LUNELLI, Nota sul P. Costanzo Porta cit., p. 283*).

⁴³⁰ Il 21 novembre 1600, l'attività della cappella viene sospesa per questioni disciplinari. Tutti i provvigionati sono licenziati. Il 13 dicembre i presidenti decidono di ricondurre, a beneplacito, i seguenti musicisti: Costanzo Porta, Bartolomeo Bianco dei Tacconi, Felice Bottigella, Amadio Freddi, Tomaso Lattuada e Alfonso Rossi, con lo stesso salario percepito prima del licenziamento; Filippo Boldoni (con ducati 42), Antonio Vicentino (con ducati 20), Domenico Di Caldi (con ducati 15), Lorenzo di Chechi (con ducati 36), Felice Spinelli (con ducati 12). Nella stessa seduta viene ingaggiato il cornettista Giovanni Cavallini (con ducati 30). Per i concerti sono riassunti, sempre a beneplacito, Girolamo Boni e Paolo Cornesani con lo stesso salario (30 ducati) che avevano in precedenza (*ACTA 12, 1600-1606, ff. 10v-11v*).

⁴³¹ Rinnovo condotta: 13 dicembre 1600 (*AdA, Reg. 12, f. 10v*).

⁴³² È in cappella solo nei primi sette mesi dell'anno (*IeS, reg. 466, ff. 46^{A-B}*). Il fatto che il musico termini il proprio servizio dopo il mese di luglio, potrebbe avvalorare l'ipotesi che si tratti di Giulio Cesare Celani suonatore di cornetto che, a partire dal 1601, troviamo nell'organico di Santa Maria Maggiore a Bergamo (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit. p. 181).

⁴³³ In servizio soltanto fino al 30 aprile (*IeS, reg. 465, ff. 45^{A-B}*).

⁴³⁴ Assunto l'11 novembre 1600, con ducati 24. Tuttavia è pagato per 6 mesi, segno evidente che inizia a servire molto prima della sua condotta (*IeS, reg. 465, ff. 47^{A-B}*). Vi è da notare che nella già considerata lettera scritta da Costanzo Porta - probabilmente alla fine di marzo o nei primi giorni di aprile del 1600 (cfr. nota 430) - viene caldeggiato l'ingaggio di un trombonista contralto: «In Capella vi è gran bisogno d'un trombone che suoni il contr'alto, et specialmente quando si fanno i concerti in questa Città è venuto un veronese per studiar, che suona con molta gratia, sicurissimo. Il quale è stato sentito più volte in questa prossima quaresima. Il nome suo è Brunoro Brunj da Verona. Siano sicurissime le Paternità Vostre e S. Vostre che saranno ben servite senza manco se lo condurranno con salario convenevole». L'istanza del Porta non ebbe seguito. Di questo trombonista veronese non vi è infatti traccia nei documenti contabili.

TOMASZ JEŹ

***La Biblioteca Rhedigeriana di Wrocław
(Breslavia): una collezione unica delle
stampe italiane del primo Seicento***

LA BIBLIOTECA RHEDIGERIANA DI WROCLAW
(BRESLAVIA): UNA COLLEZIONE UNICA
DELLE STAMPE ITALIANE DEL PRIMO SEICENTO¹

Studiando la dispersione del repertorio musicale è necessario consultare i diversi tipi di fonti storiche. Queste fonti si possono dividere in vari gruppi sistematici, che a vari livelli danno indicazioni sulla probabile ricezione della musica dal punto di vista storico. Tra i poli della ricezione attiva e passiva del repertorio si può distinguere qualche 'strato' del presunto passato storico, in relazione al grado di trasformazione della composizione, al modo della sua notazione e al tipo di fonte². Probabilmente più esplicative per un'effettiva conoscenza del patrimonio musicale sono le fonti che riportano un repertorio, elaborato con l'uso di soluzioni particolari quali intavolatura, contrafattura, travestimento, parodia o altro. Uno strato poco profondo – ma sempre sufficiente per poter cogliere l'*usus* musicale – è costituito dalle collezioni manoscritte del repertorio, non solo quelle in cui tale repertorio è prescelto dal copista, ma anche quelle che presentano un'elaborazione, come le antologie, nelle quali vengono ripresi brani provenienti da altre stampe, probabilmente appartenenti alla musica d'uso nei vari contesti istituzionali.

Si può presumere, che le fonti manoscritte dicano più sulla ricezione del repertorio di numerosi volumi stampati. Un implicito modello di ricezione è allora costituito dalle collezioni tratte dalle stampe, compilate intenzionalmente e raccolte per l'uso pratico di un centro musicale. Il repertorio conservato nelle raccolte di stampe collezionate dai diversi mecenati sembrerebbe quindi creare lo strato più superficiale della ricezione. Tale assunto, tuttavia, non esclude l'esigenza di studiare il suo contenuto, in particolare quando si parla delle collezioni più ricche del mondo. Naturalmente, va tenuto in considerazione il fatto che queste raccolte so-

¹ L'autore segnala che, nel 2009, era borsista della Fondazione per la Scienze Polacca.

² Questo modello volto a cogliere vari 'strati' sedimentati nella ricezione è stato impiegato con successo nel repertorio madrigalistico: TOMASZ JEŻ, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – Recepcja – Przeobrażenia gatunku*, Warszawa, Semper, 2000. L'ispirazione per l'elaborazione di tale modello viene dalle osservazioni proposte da CLEVELAND JOHNSON nel suo lavoro *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550-1650 Catalogue & Commentary*, New York & London, Garland, 1989.

no state stampate non tanto in relazione ad una effettiva richiesta del mercato editoriale, quanto per motivi che attengono alla sensibilità musicale dei suoi curatori. Proprio questo tipo di raccolte è rappresentato in una delle più ampie, ma nonostante ciò omogenee, collezioni conservate nella Biblioteca Universitaria a Breslavia. È una delle più preziose raccolte della musica italiana del primo Barocco note finora in Europa, che contiene circa 400 stampe, pubblicate nella prima metà del '600 soprattutto in Italia.

La Biblioteca Civica (*Stadtbibliothek*) a Breslavia venne fondata negli anni 1865–1867 sulla base delle collezioni vecchie provenienti dalle tre principali chiese protestanti (*Hauptkirchen*) della città (Santa Elisabetta, Santa Maria Maddalena e San Bernardino) e dai diversi monasteri della Slesia, accentrati dopo la soppressione dei singoli conventi. Prima che la Biblioteca Reale-Universitaria della città di Breslavia fosse trasformata in un istituto municipale, uno degli amministratori delegati da Berlino, Siegfried W. Dehn, compilò a metà Ottocento sette cataloghi manoscritti³, che descrivevano il contenuto di sette raccolte a stampa e di antichi libri musicali, diversi per quanto riguarda la loro provenienza. In contrasto a questi poco conosciuti cataloghi manoscritti (la loro stampa è *in corso*), il catalogo stampato dello stesso *corpus* musicale, completato alla fine dell'Ottocento da Emil Bohn⁴, riguarda la raccolta storica prescindendo dal suo passato, modificando la sua integrità originale ed anche eliminando alcune indicazioni sulla sua provenienza.

Descrivendo il reale contenuto dell'antica collezione breslaviense, è allora necessario riferirsi – sulla scorta dei cataloghi di Siegfried W. Dehn – alla fase più lontana della sua storia, che apre una prospettiva diversa rispetto sia a quanto descritto da Emil Bohn, sia a quanto riportato nell'attuale inventario della Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw⁵. Dall'analisi dei sopraindicati cataloghi risultano presupposti ricchi di possibilità d'interpretazione che permettono non solo di inquadrare *ab origine* le risorse dei diversi centri musicali dell'antica Slesia, ma anche di individuare le loro peculiarità e differenze nell'ambito del repertorio.

Il repertorio di provenienza italiana, risalente alla prima metà del '600, lo tro-

³ Conservati oggi a Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, coll. Mus. theor. Kat. 161–167.

⁴ EMIL BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und in der Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Breslau*, Berlin, A. Cohn, 1883.

⁵ La maggior parte della tedesca *Stadtbibliothek* è conservata oggi a Breslavia nel Dipartimento delle Collezioni Musicali (Oddział Zbiorów Muzycznych), Biblioteca Universitaria. Qualche volume identificato come esemplare dalla antica raccolta breslaviense si trova oggi a Berlino, alla Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, dove (durante la seconda Guerra Mondiale) è stata trasferita anche la collezione dei manoscritti musicali breslaviensi denominata „Sammlung Emil Bohn“.

viamo quasi esclusivamente in una delle sette collezioni descritte dal Dehn⁶. È l'antica biblioteca di Thomas Rhediger, chiamata *Rhedigeriana*⁷, che contiene nel suo insieme 399 stampe e quattro manoscritti. A differenza delle raccolte accumulate presso i cori delle chiese principali breslaviensi (Santa Elisabetta, Santa Maria Maddalena e San Bernardino), la collezione di Rhediger è stata pensata più per gli adepti che per un effettivo uso⁸. La raccolta deve il suo nome a un ricco patrizio della città di Breslavia – Thomas Rhediger (1541–1576), allievo di Filippo Melanchton, umanista, viaggiatore e bibliofilo, che dopo i suoi *Wanderjahre* – fra l'altro negli anni 1567–1569 per le città d'Italia (Venezia, Padova, Mantova, Verona, Bologna, Roma e Napoli) – acquisì 6.000 stampe e 300 manoscritti, poi lasciati per testamento alla sua città natia, Breslavia⁹.

Dopo la morte di Rhediger, la sua raccolta, prima di essere ufficialmente assegnata alla città, era conservata nella chiesa di Santa Elisabetta, sia pure separata dalla biblioteca del suo coro musicale. Tuttavia nell'arco della prima metà del '600, la collezione venne sistematicamente completata con nuove acquisizioni di stampe musicali, importate dall'Italia, probabilmente per iniziativa dell'organista di questa chiesa, Ambrogio Profe¹⁰, un attivo promotore del repertorio italiano più moder-

⁶ I cataloghi di S. W. Dehn si riferiscono alle sette collezioni antiche:

1. L'Istituto Accademico-Reale delle Scienze (anzitutto le raccolte provenienti dalle biblioteche dei conventi secolarizzati);

2. La Biblioteca Universitaria (contenente esclusivamente le antiche stampe dei trattati sulla teoria musicale);

3. La Biblioteca della chiesa di Santa Maria Maddalena a Breslavia;

4. La Biblioteca fondata da Thomas Rhediger (così detta *Rhedigerianum*), conservata ancora nella chiesa di Santa Elisabetta a Breslavia;

5. La Biblioteca della chiesa di Santa Elisabetta a Breslavia;

6. La Biblioteca della chiesa di San Bernardino a Breslavia;

7. La Biblioteca della chiesa di Żary (Sorau), città della Slesia occidentale.

⁷ *Catalogus der auf der Elisabeth-Bibliothek befindlichen Musicalien. Rhedigerische Bibliothek* (D-Bds Mus. Ms. theor. kat. 164).

⁸ Come ha già osservato BARBARA WIERMANN, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, p. 349.

⁹ ALBRECHT W. J. WACHLER, *Thomas Rhediger und seine Büchersammlung in Breslau: Ein biographisch-literarischer Versuch*, Breslau, 1828; JORG BAECKER, *Thomas Rhediger, der Mann und sein Werk. Auszug aus einer Schrift zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde bei der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Breslau, 1921; *Deutsche Biographische Enzyklopädie* 8 (1998), p. 190.

¹⁰ RUDOLF STARKE, *Ambrosius Profe*, «Monatshefte für Musikgeschichte» XXXIV (1902, 11), pp. 189-196; (1902, 12), pp. 199-215; ADAM ADRIO, *Ambrosius Profe (1589-1661) als Herausgeber italienischer Musik seiner Zeit*, in *Festschrift Gustav Fellerer zum Sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, ed. H. Hüschen, Regensburg, Bosse, 1962, pp. 20-27; WOLFRAM STEUDE, *Wrocławski organista*

no ed editore di alcune originali antologie della musica italiana del primo Barocco. Proprio la sua ultima stampa¹¹ non a caso chiude l'elenco di entrambi i cataloghi, essendo una specie di testamento stilistico per un uomo che era grande ammiratore della musica italiana¹².

Dopo la morte di Profe (1661), responsabile della collezione *Rhedigeriana* divenne Daniel Sartorius¹³ (1620–1671), negli anni 1647–1670 insegnante nel Ginnasio Elisabettiano. Sartorius continuò la passione collezionistica del proprio predecessore, incrementando il patrimonio con le pubblicazioni più recenti. In relazione alle numerose copie manoscritte della musica stampata da lui effettuate (nei numerosi manoscritti della collezione di Emil Bohn è conosciuto col monogramma *D. S.*), tutta la *Rhedigeriana* era spesso citata in bibliografia, in modo approssimativo, come 'la collezione di Daniel Sartorius'. Un altro motivo che spiega questa attribuzione è costituito dal fatto che proprio Sartorius fu promotore dell'inserimento di questa raccolta nella collezione della chiesa di Santa Elisabetta a Breslavia e – di conseguenza – nell'inventario di *Breslauer Stadtbibliothek*¹⁴.

Al di là del fatto che la presenza del repertorio italiano nella collezione *Rhedigeriana* risulta – per ampiezza – senza precedenti, il suo contenuto merita una breve presentazione, che esce dai dati statistici (cronologici, geografici e biografici), per considerare le possibili interpretazioni sul piano della critica stilistica. Si può supporre che la collezione, così ricca, anche se non investe lo 'strato' più attivo della ricezione del repertorio musicale, proprio grazie alle sue dimensioni assuma un indiscutibile valore rappresentativo poiché può fare luce sui processi della diffu-

Ambrosius Profius (1589-1661) jako edytor i wydawca muzyki wokalne XVII w., in *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, Vol. 6. Księga konferencji 5-7 IV 1990, Wrocław, 1992, pp. 51-60; KRISTIN MARIE SPONHEIM, *The Anthologies of Ambrosius Profe (1589-1661) and the Transmission of the Italian Music in Germany*, PhD. Dissertation, Yale University, 1995; TOMASZ JEŻ, *Kontrafaktury madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa*, «Muzyka», XLVII/3 (2002), pp. 5-38.

¹¹ *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten Aus den berühmten Italiänischen und andern Authoribus, so theils mit andern oder auch noch mehren Texten belegt, und zum Lobe Gottes in öffentlichen Kirchen-Versammlungen zu gebrauchen auch zu Gefallen allen Music-Liebhabern colligiret und publiciret von Ambrosio Profio Organist zu S. Elisabeth in Breslau*, Leipzig, T. Ritsch, 1646.

¹² TOMASZ JEŻ, *The Italian Baroque Repertoire in St Elisabeth Church in Wrocław*, in *Early Music: Context and Ideas*. 2., Kraków, Instytut Muzykologii, 2008, pp. 399-408.

¹³ HANS-ADOLF SANDER, *Italienische Meßkompositionen des 17. Jahrhunderts aus der Breslauer Sammlung des Daniel Sartorius (†1671)*, Schloß Birkenneck, St. Georgsheim, 1934; TOMASZ JEŻ, *Z przeszłości muzycznej wrocławskiego kościoła św. Elżbiety w czasach baroku*, «Muzyka», 2007, No. 4, pp. 63-111.

¹⁴ HANS-ADOLF SANDER, *Die Beiträge zur Geschichte des Lutherischen Gottesdienstes in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*, Breslau, Verlag Priebratschs Buchhandlung, 1932, p. 90; FRITZ FELDMANN, *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, Lübeck, Unser Weg, 1975, pp. 74-75; BARBARA WIERMANN, *Die Entwicklung* cit., p. 51-52.

sione europea del repertorio italiano del primo Seicento. Come una lente convessa, essa concentra in sé una vasta gamma di fenomeni musico-culturali del suo tempo, che devono essere presi in considerazione.

La collezione *Rhedigeriana* comprende stampe che si collocano negli anni 1607-1665. La maggior parte di esse appartiene al periodo 1625-1665, vale a dire ad un arco temporale ove si registrano le codificazioni stilistiche del primo Barocco, quando una generazione di compositori lombardo-veneti seguì la sintesi di Claudio Monteverdi. Forse non a caso tra le più vecchie pubblicazioni della collezione breslaviana, si trovano due stampe monteverdiane di Ricciardo Amadino: *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus...* 1610 (RISM A/I: M 3445) e *L'Orfeo favola in musica...* 1615 (M 3450), che insieme alle *Musiche...* di Ludovico Bellanda (Venezia, G. Vincenti 1607, B 1709) aprono cronologicamente tutta la collezione. Come ha dimostrato Jeffrey Kurtzman¹⁵, *Il vespro della Beata Vergine* di Monteverdi ha dato inizio alla nuova tradizione editoriale delle raccolte. Universale dal punto di vista della prassi liturgica, il modello monteverdiano venne poi imitato dai compositori fino alla metà del Seicento.

Più del 90% delle stampe esaminate proviene da Venezia, fatto che si può facilmente spiegare in ragione del domino veneziano nel mercato editoriale. Tuttavia questo dato deve essere calato nel contesto della ricezione transalpina del repertorio italiano del tempo. La scarsa presenza di altri poli tipografici non veneziani può essere giustificata con la rilevante distanza tra una città, nonostante tutto protestante (Breslavia), e gli editori attivi nel periodo post-tridentino nel territorio pontificio: Roma e Bologna. Anche se, in confronto con i vicini centri musicali della cultura cattolica (cappelle musicali di Nysa, Kroměříž, Varsavia e Graz), il repertorio di Breslavia considerato in questo studio pare privilegiare la musica stampata a Venezia a discapito di quella romana, non possiamo dire che la *Rhedigeriana* sia stata realizzata in contrasto con le scelte di indirizzo adottate in ambiente romano. Tutt'altro. Che l'interesse non si risolvesse nell'orizzonte veneziano è testimoniato non solo da alcune stampe provenienti da Roma e Bologna, ma soprattutto dall'individuazione consapevole di un repertorio tanto prevalente, quanto realizzato ed 'usato' manifestamente in ambito liturgico cattolico, come possono attestare i cicli completi dell'*ordinarium missae*, i vesperi, le litanie ed antifone dedicate alla Madonna ed ai santi. Dal punto di vista della pratica protestante di allora, la *Rhedigeriana* sembra denotare una visione decisamente confessionale.

Una spiegazione di questa particolare disposizione, viene dalle parole di Am-

¹⁵ Il *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei vesperi dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo, in: *Barocco padano* 2. Atti del X. Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como 16-18 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 6-39: 8-10 e 18.

brogio Profe – ipotetico curatore della *Rhedigeriana* ed editore di *Geistliche Concerten und Harmonien... auss den berühmten Italienischen und anderen Autoribus*, pubblicata allo scopo di ‘diffondere la musica nobile’ («Fortpflanzung der edlen Musik», ove per ‘musica nobile’ si intende la musica italiana...). Nella sua lettera del 4 gennaio 1649 a Marco Scacchi, collocata nel suo *Iudicium cribri musici*¹⁶, Profe scrive, che «...quamvis Germanici authores conentur imitari Italos, dissimillima [T. J.] tamen hac in parte est pratio...». In questa prospettiva sarebbe facile spiegare, perché la preponderante maggioranza della *Rhedigeriana* sia costituita da composizioni della *seconda pratica*. La musica policorale, la più eseguita nei centri protestanti dell’Europa del Nord, rappresenta soltanto il 10% delle composizioni proposte nella collezione oggetto di questo studio¹⁷. L’evidente sproporzione tra i due principali orizzonti stilistici sembra essere una scelta cosciente del collezionista, non influenzata da condizionamenti esterni.

La maggior parte delle stampe viene dalle officine veneziane di Alessandro Vincenti e Bartolomeo e Francesco Magni. Come si è osservato, solo alcune stampe sono state importate da Roma (Giovanni Battista Robletti, Lodovico Grignani, Paolo Masotti, Vitale Mascardi), Bologna (Antonio Pisarri, Giacomo Monti), Firenze (Cristophano Marescotti) e Napoli (Ottavio Beltrano). Dodici stampe non italiane provengono dalla Germania (Dresden – Gimel Bergen, Frankfurt – Balthasar Christoph Wust, Freiberg – Georg Hoffmann, Ingolstadt – Gregor Haelin, Leipzig – Friedrich Lanckischs, Johann Glück e Timotheus Ritsch, Ravensburg – Johann Schröter) ed Austria (Innsbruck – Johann Gäch). Notiamo che anche nell’ambiente tedesco l’interesse del curatore era aperto ai centri tipografici cattolici.

Dati più precisi sulla collocazione geografica del repertorio rhedigeriano vengono dai luoghi dove operavano i compositori al tempo della sua pubblicazione. Naturalmente un ruolo dominante va riconosciuto ai musicisti attivi a Venezia che costituiscono un elenco molto rappresentativo dal punto di vista storico. Tra le due dozzine di compositori veneziani¹⁸, figurano infatti non solo il maestro di

¹⁶ MARCO SCACCHI, *Iudicium cribri musici...*, Warszawa, P. Elert, s.d. Cit. da ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Musica moderna w ujęciu Marca Scacchiego: z dziejów teorii muzyki w XVII wieku*, Kraków, 1977, p. 190.

¹⁷ Il tema del repertorio policorale è affrontato in TOMASZ JEŻ, *La diffusione del repertorio policorale lombardo-veneto nell’ambiente protestante della Slesia nel primo Seicento*, in *La musica policorale in Italia e nell’Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, a cura di Aleksandra Patalas e Marina Toffetti, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2011, pp. 215-227.

¹⁸ Giovanni Paolo Almeri, Cherubino Busatti, Dario Castello, Francesco Cavalli, Giovanni Battista Chinelli, Benedetto Ferrari, Nicola Gibellini, Alessandro Grandi, Filiberto Laurenzi, Francesco Lucio, Benedetto Magni, Biagio Marini, Giovanni Francesco Milanta, Natale Monferato, Claudio Monteverdi, Domenico Obizzi, Massimiliano Neri, Martino Pesenti, Giovanni

cappella e l'organista della Serenissima Signoria di Venezia in San Marco, ma anche musicisti attivi nelle chiese di S. Salvatore, S. Sebastiano, S. Stefano e S. Giorgio Maggiore. Numerosi compositori provengono pure da Bologna¹⁹ e Ferrara²⁰ (11 da altre città). Ad essere rappresentate da questi musicisti sono soprattutto la famosa chiesa bolognese di San Petronio e l'Arciconfraternita ferrarese dello Spirito Santo. Ben presenti sono anche i compositori operanti a Bergamo (7, tutti in Santa Maria Maggiore)²¹, Verona (7, con qualche elemento del duomo)²², Roma (6, in varie chiese)²³ e Mantova (5, in diverse cappelle)²⁴. Altri compositori – quattro per città – provengono da Milano (attivi nel duomo, ma anche in S. Antonio, S. Radegonda e S. Simpliciano)²⁵, Modena²⁶, Padova²⁷, Udine²⁸ e Vincenza²⁹. A completare il quadro, si devono aggiungere altri compositori attivi in più di 60 città italiane, soprattutto del Nord³⁰.

Più di una dozzina dei compositori proposti nella collezione qui considerata, lavorava anche al di fuori d'Italia; il dato non riesce sorprendente se si considera il

Picchi, Giovanni Antonio Rigatti, Carlo Filago Rodigino, Giovanni Rovetta, Barbara Strozzi, Pietro Andrea Ziani.

¹⁹ Lorenzo Agnelli, Giulio Cesare Arresti, Maurizio Cazzati, Carlo Donato Cossoni, Agostino Filippucci, Francesco Maria Grassini, Tarquinio Merula, Francesco Milani, Riniero Scarselli, Ottavio Vernizzi, Lucrezia Orsina Vizzana.

²⁰ Maurizio Cazzati, Giovanni Cerasini, Paolo Cornetti, Ignazio Donati, Alessandro Grandi, Giovanni Legrenzi, Andrea Mattioli, Alfonso Mazzoni, Giacomo Manara, Biagio Marini, Francesco Milleville.

²¹ Giovanni Cavaccio, Maurizio Cazzati, Alessandro Grandi, Giovanni Legrenzi, Tarquinio Merula, Francesco Rogantini, Pietro Andrea Ziani.

²² Carlo Calzarelli, Nicolò Fontei, Biagio Gherardi, Francesco Rasi, Giovanni Giorgio Sparaciani, Simplicio Todeschi, Simone Zavaloli.

²³ Giovanni Francesco Anerio, Girolamo Frescobaldi, Stefano Landi, Giovanni Antonio Leoni, Giuseppe Tricarico, Loreto Vittori.

²⁴ Bernardino Alberghetti, Maurizio Cazzati, Salomone Rossi, Giuseppe Scarani, Francesco Todeschini.

²⁵ Serafino Cantone, Chiara Margarita Cozzolani, Ignazio Donati, Francesco Della Porta.

²⁶ Sigismondo d'India, Sisto Reina, Marco Uccellini, Giovanni Battista Vacchelli.

²⁷ Leandro Gallerano, Francesco Petrobelli, Salvatore da Santa Maria, Simone Vesi.

²⁸ Orindio Bartolini, Pietro Gamberi, Luigi Pozzi, Giovanni Antonio Rigatti.

²⁹ Gaspare Filippi, Amadio Freddi, Domenico Freschi, Carlo Grossi.

³⁰ Arezzo, Asolo, Assisi, Belluno, Bozzolo, Brescia, Capri, Casal Maggiore, Castellarano, Cremona, Fabriano, Faenza, Fiesole, Firenze, Forlì, Gorizia, Imola, Lodi, Loreto, Massa Lombarda, Massa Fiscaglia, Messina, Monte Magrè, Monselice, Montagnana, Monte dell'Olmo, Montefiascone, Monza, Murano, Noto, Novara, Osimo, Piacenza, Piave, Pistoia, Pordenone, Ravenna, Reggio Emilia, Rimini, Romanengo, Rovigo, San Marino, Salò, Siena, Tarvisio, Trieste, Urbino, Viadana.

contesto culturale dei collezionisti breslaviani. Oltre a Tomaso Cecchino, maestro di cappella di Lesina (isola dalmata Hvar), numerosi risultano i musicisti che svolgevano la loro attività nelle corti arciducali e imperiali austriache: Giovanni Giacomo Arrigoni, Giovanni Felice Sances, Vincenzo Scapitta, Bartholomeo Selma y Salaverde e Marc'Antonio Ferro. Il mecenatismo dei paesi nord-europei si avvale dell'apporto anche di altri Italiani: Giovanni Battista Aloisi, *musicae praefectus* dal cardinale Maximilian von Dietrichstein ad Olomouc; Carlo Grossi, maestro di cappella del arcivescovo di Salzburg; Biagio Marini, maestro della musica di Wolfgango Wilermo Conte Palatino del Reno; Tarquinio Merula, musicista alla corte di Varsavia di Sigismondo III Vasa negli anni 1621-1626. Nella *Rhedigeriana* si trova anche qualche stampa di compositori tedeschi³¹, a vari livelli imitatori dello stile italiano del tempo, che operavano in città vicine a Breslavia: Lipsia, Dresda e Cracovia.

Oltre ai sopranominati compositori tedeschi (in numero di otto) nella collezione si possono individuare 165 compositori italiani, presenti con un numero di opere che non risponde a criteri di omogeneità. Tra i nomi di autori che compaiono con più composizioni vanno citati Alessandro Grandi (20 stampe), Maurizio Cazzati (16), Orazio Tarditi (15), Ignazio Donati (14), Giovanni Rovetta, Giovanni Antonio Rigatti (11) e Galeazzo Sabattini (10). Non poche sono anche le pubblicazioni di Claudio Monteverdi (9), Biagio Marini, Giovanni Felice Sances, Giovanni Legrenzi e Tarquinio Merula (7). Questo quadro, rivela immediatamente e in modo chiaro, la predilezione del collezionista per i modelli stilistici elaborati a Venezia, imitati poi dai compositori attivi nelle altre città dell'Italia del Nord.

Tornando al modello 'stratificato' della ricezione, indicato nell'introduzione, si deve notare che per l'attiva diffusione del repertorio molto importanti erano le musiche pubblicate in antologie. Gli studi sul repertorio madrigalistico tramandato in queste fonti³², hanno dimostrato che le antologie avevano un ruolo decisivo per un'efficace acquisizione da parte dei destinatari di quanto proposto dai compositori e quindi erano fondamentali per una reale trasmissione di tutto un patrimonio: il repertorio delle intavolature e contraffatture è stato per la maggior parte reso noto solo attraverso le antologie. Interessante rilevare che nelle sette antologie della *Rhedigeriana* compaiono solo tre pubblicazioni attribuite a compositori

³¹ Philipp Friedrich Buchner, Caspar Endres, Caspar Kittel, Johann Rosenmüller, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Cherubino Waesich, Stephan Weich.

³² «The anthology is the sign of a flourishing musical activity», JEREMY ROCHE, *Anthologies and Dissemination of Early Baroque Italian Sacred Music*, «Soundings. A Music Journal», IV (1974), p. 6; TOMASZ JEŻ, *Significance of Madrigals Anthologies in the Reception of European Repertory in Northeastern Europe*, «Musicology Today», I (2004), pp. 49-63.

veneziani e ben quattro a quelli attivi a Roma. In queste ultime stampe³³ si ripetono i nomi di maestri di cappella operanti nelle varie chiese dell'Urbe³⁴. Mette poi conto osservare come vicino a due antologie veneziane con musiche di autori veneziani³⁵ si collochi l'antologia dello stesso Ambrogio Profe³⁶, che – come abbiamo notato in un altro nostro studio³⁷ – era una delle proposte più utilizzate del repertorio.

Con riferimento ai vari centri di produzione musicale, possiamo notare, che la maggior parte del repertorio viene offerta dalle cappelle presenti in cattedrali e centri monastici italiani. Non pochi compositori e compositrici, in particolare, appartenevano ad ordini religiosi: agostiniani (Carolo Bonetto, Stefano Filippini, Nicola Gibellini, Carlo Milanuzzi, Bartholomeo Selma y Salaverde), benedettine (Chiara Margarita Cozzolani), camaldolensi (Romualdo Onori, Lucrezia Orsina Vizzana, Orazio Tarditi), canonici regolari (Riniero Scarselli, Pietro Andrea Ziani), carmelitani (Tomaso Fosconi, Alberto Lazari, Giuseppe Scarani), cassinesi (Damiano Nembri, Salvatore de Santa Maria, Gregorio Urbano), olivetani (Lorenzo Agnelli, Pietro Marcellino Orafi), fratri minori osservanti (Girolamo da Monte dell'Olmo, Attanasio da Pisticci) e fratri minori conventuali (Giovanni Battista Aloisi, Giovanni Antonio Colombi, Leandro Gallerano, Lodovico Manfredi,

³³ *Scelta di motetti de diversi eccellentissimi autori a 2, 3, 4, e 5 voci raccolti da potersi cantare in diverse feste dell'Anno sì per monache, come anco per voci ordinarie. Raccolti da Antonio Poggioli*. Roma, Lodovico Grignani 1647 – RISM B/I 1647¹; R. *Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano, cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suarissimis modulibus binis, ternis, quaternisque vocibus*. Venezia, Alessandro Vincenti, 1649 – RISM B/I 1649³; R. *Floridus canonicus de sylvestris a Barbarano, Florida Verba a celeberrimis musicis auctoribus, binis, ternis quaternisque, vocibus suarissimis modulibus concinata*. Venezia, Alessandro Vincenti – RISM B/I 1649⁴; R. *Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano, has alias Sacras Cantiones, ab excellentissimis Musicis Auctoribus modulibus binis, 3. 4. vocibus concinatas*. Roma, Ludovico Grignano, 1650 – RISM B/I 1650¹.

³⁴ S. Pietro in Vaticano (Orazio Benevoli, Virgilio Mazzocchi), S. Maria Maggiore (Antonio Maria Abbatini, Carlo Cecchelli), S. Giovanni (Francesco Foggia), S. Apollinare (Giacomo Carissimi, Ottaviano Catalani), Il Gesù (Bonifacio Graziani), S.S. Lorenzo e Damaso (Abondio Antonelli, Vincenzo Giovannoni), S. Luigi de Francesi (Stefano Fabri), Chiesa Nuova (Giovanni Francesco Marcorelli, Giovanni Bicilli), Madonna de Monti (Paolo Tarditi), S. Spirito in Sassia (Antonio Carpani, Nicola Corradi, Florido Vasso), S. Maria in Trastevere (Silvestro Durante), Trinità di Ponte Sisto (Ignazio Olivati), S. Tommaso dell'Inglese (Francesco Margarini).

³⁵ *Ghirlanda sacra scelta da diversi eccellentissimi compositori de varij motetti à voce sola. Libro I. Opera Seconda. Per Leonardo Simonetti musico nella Cappella del Serenissimo Principe di Venetia in S. Marco*. Venezia 1636 – RISM B/I 1636²; *Raccolta di motetti a 1. 2. 3. voci di Gasparo Casati et de diversi altri eccellentissimi autori novamente stampata*. Venezia, Francesco Magni, 1651 – RISM B/I 1651².

³⁶ *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten aus den berühmtesten Italiänischen und andern authoribus, so theils mit andern oder auch noch mehren Texten beleet, und zum Lobe Gottes ...publiciret von Ambrosio Proffio*. Leipzig, Timotheus Ritsch, 1646 – RISM 1646⁴.

³⁷ JEZ, *Kontrafakturey madrygalów* cit., p. 38; IDEM, *The Italian Baroque Repertoire*, cit., p. 405.

Francesco Maria Melvi, Angelo Prosperi, Antonio Maria Riccio, Sisto Reina, Giacomo Ganassi, Giovanni Battista Vacchelli, Francesco Zanotto).

Una parte minima delle raccolte è dedicata ai rappresentanti del potere secolare: principi, baroni e marchesi (*La Danza delle voci* di Sisto Reina, *Messa e salmi* di Nicolò Fontei, *Il secondo libro di motetti* di Giovanni Battista da Gagliano), consigli municipali (*Salmi concertanti* di Oratio Filiberi), accademie artistiche, attive presso questi consigli (*Salmi boscarecci* di Donati). Il fatto che i destinatari secolari fossero una minoranza non deve stupire se si considera che la parte prevalente del repertorio apparteneva all'ambito liturgico. Le stampe della *Rbedigeriana* dedicate a nobili secolari comprendono spesso delle composizioni profane³⁸. Tuttavia, il numero di queste edizioni (32) non è significativo se confrontato con quello delle opere sacre, ancorché includa composizioni rilevanti, quali madrigali e canzonette, di Galeazzo Sabbatini (in totale 6 libri di madrigali), Claudio Monteverdi (5), Giovanni Rovetta (3), Alessandro Grandi, Francesco Turini e Pietro Andrea Ziani (ognuno con 2).

Nella stessa prospettiva si collocano pure le pubblicazioni con musica strumentale, soprattutto sonate e canzoni (in totale 32 stampe), composte dagli autori più importanti della loro generazione: tra gli altri, Giulio Cesare Arresti, Giovanni Battista Buonamente, Dario Castello, Maurizio Cazzati, Giovanni Legrenzi, Biagio Marini, Tarquinio Merula, Salomone Rossi e Marco Uccellini. Il repertorio strumentale è formato anche dai quattro libri di danze composte da Giovanni Battista Buonamente³⁹, Salomone Rossi e Francesco Todeschini. È tuttavia opportuno rilevare che nel numero delle raccolte strumentali della *Rbedigeriana* vanno incluse anche tre collezioni manoscritte: *Selva di varii Passaggi* di Francesco Rognoni (copia della stampa di Filippo Lomazzo, Milano 1620 – RISM A/I: R 1942), *Canzoni e Concerti a 2. 3. e 4 voci con basso continuo* di Adam Jarzębski 1627 e *Fantasie per il violino* di autore anonimo⁴⁰.

³⁸ Come: *Madrigali concertati a 2. 3 e 4 voci con alcune canzonette concertate con istromenti di Galeazzo Sabbatini maestro di cappella di camera dell'Eccellentissimo Sig. Duca della Mirandola etc. Opera Sesta de madrigali Libro Quinto. Nuovamente composti, e dati in luce, et a sua Eccellemtza Illustrissima dedicati con privilegio.* Venezia, Alessandro Vincenti, 1636 – RISM A/I (da qui in avanti tutte le sigle si riferiscono a questo catalogo) S 21; *Concerti di camera a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 di Giacomo Arrigoni. Organista della Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II. Imperatore.* Venezia, Bartolomeo Magni, 1635 – A 2490.

³⁹ *Il quarto libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e brandi per sonar con due violini, et un basso di viola...* Venenzia, Alessandro Vincenti, 1626 – B 4941; *Il settimo libro di sonate, sinfonie, gagliarde, corrente et brandi a 3, 2 violini, & basso di viola, ò da brazzo...* Venenzia, Alessandro Vincenti, 1637 – B 4944.

⁴⁰ Ora conservate a Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. Sammlung Bohn – rispettivamente collocazioni 113, 111 e probabilmente 114. EMIL BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau,

La stragrande maggioranza delle stampe (ca. 100) presenta un repertorio con i vari generi liturgici: cicli vespertini, elaborazioni dell'*ordinarium missae*, inni, antiphone, mottetti e litanie. Nei titoli delle stampe spesso si ripete il termine 'motetto'; il che deve essere inteso, naturalmente, come una formulazione consueta nel primo Barocco. Similmente numerose sono le collezioni di cicli liturgici, che propongono soprattutto 'messe e salmi', ma anche altri generi della liturgia solenne utili per le cappelle musicali. Molte delle pubblicazioni qui considerate esemplificano diverse possibilità che gravitano attorno ai due poli stilistici della *prima e seconda pratica*. La rassegna dei tipi di struttura non è invero così svariata come nella *Selva morale* di Monteverdi, ma si può supporre che tanti di questi compositori aspirassero ad uguagliare 'il divino Claudio' e, ad un tempo, a dimostrare l'universalità del loro comporre. Questo genere di raccolte di solito mette assieme un ampio ventaglio di soluzioni compositive: non solo brani monodici a voci sole con basso continuo, o virtuosistici duetti, ma anche 'pezzi' per organici più estesi quali tricini concertanti, composizioni in trio anche concertanti, motetti a 4 voci in stile declamatorio, falsobordoni, composizioni a 5-6 voci con una tessitura imitativa di fattura rinascimentale, concerti a poche o a più voci, e varie composizioni poliorali.

Un gruppo abbastanza rimarchevole (40 stampe) è formato da edizioni con concerti ecclesiastici, ad un numero molto vario di voci, con strumenti e/o basso continuo obbligato. Proprio in questo tipo di composizioni (a volte indicate 'per uso di chiesa') possiamo osservare *in statu nascendi* il processo dell'attiva ricezione stilistica, che esce dai modelli esemplati dai concerti di Alessandro Grandi, Carlo Grossi, Giovanni Legrenzi ed Orazio Tarditi, e raggiunge, con apporti creativi e trasformazione del genere, gli esiti che osserviamo nelle *Symphoniae sacrae* di Heinrich Schütz⁴¹, nei *Concerti ecclesiastici* di Philipp Friedrich Buchner⁴² e Johann Rosenmüller⁴³; la stessa evoluzione è esemplificata dalla più sopra citata antologia

1890, pp. 121-123.

⁴¹ *Symphoniarum sacrarum secunda pars, worinen zubefinden sind Deutsche Concerten mit 3, 4, 5. nemlich einer, zwo, dreyen Vocal, und zweyen Instrumental- Stimmen alß Violinen, oder dergleichen sambt beygefügt gedoppelten Basso Continuo den einen für den Organisten, den andern für den Violon, in die Musik versetzt durch: Heinrich Schützzen Churfürstl. Sächs. Capelmeister ... 1647 Op. X. Dresden, Gimel Bergen – S 2292.*

⁴² *Concerti ecclesiastici di Filippo Federico Bucnero Musico dell'Illustrissimo, & Excellentissimo Signor Palatino e Generale di Cracovia concertati a 2. 3. 4. 5. voci. Op. Seconda dedicata alla Sacra Real Maestà di Polonia, e Suetia Vladislao IV. Venetia, Alessandro Vincenti, 1644 – B 4863.*

⁴³ *Kern=Sprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift Alten und Neues Testaments, theils auch aus etlichen alten Kirchenlehrern genommen, und in die Music mit 3. 4. 5. 6. und 7. Stimmen samt ihrem Basso Continuo, auff unterschiedliche Arten, mit und ohne Violon gesetzt von Johann Rosenmüller, Leipzig, Friedrich Lanckisch, 1648 – R 2548.*

Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten... elaborata da Profe. La particolare inclinazione dei collezionisti della *Rhedigeriana* verso il repertorio più moderno è attestata anche dalle numerose stampe, che riportano come titolo ‘cantate et arie’⁴⁴ e ‘musiche a voce sola’⁴⁵. Nell’ambito del repertorio monodico si iscrivono anche i *Dialoghi rappresentativi* di Francesco Rasi⁴⁶, la favola in musica *Orfeo* di Monteverdi⁴⁷ e i vari altri tipi di musica nuova, per la quale le tradizionali denominazioni sembravano ai loro autori piuttosto limitate. Perciò, nei titoli delle raccolte con musica nuova sono sempre più spesso usate espressioni del tutto originali quali affetti⁴⁸, gemme⁴⁹, vaghezze⁵⁰, scherzi⁵¹ o capricci⁵².

È necessario presentare brevemente, la parte della *Rhedigeriana* che include alcune stampe uniche, non conosciute in nessun’altra biblioteca del mondo. Il loro elenco conta 117 stampe, quindi quasi il 30% dell’intera collezione⁵³. Inoltre, sette pubblicazioni⁵⁴ non sono neanche riportate nel *RISM*. Questa sezione non si

⁴⁴ Maurizio Cazzati, Alessandro Grandi, Caspar Kittel, Stefano Landi, Filiberto Laurenzi, Giovanni Felice Sances, Loreto Vittori.

⁴⁵ Lodovico Bellanda, Pietro Benedetti, Giovanni Cavaccio, Francesco Cavalli, Benedetto Ferrari, Gaspare Filippi, Giovanni Battista da Gagliano, Pietro Marcellino Orafi, Giovanni Antonio Rigatti.

⁴⁶ Venezia, Alessandro Vincenti 1620.

⁴⁷ Venezia, Ricciardo Amadino, 1615 – M 3450.

⁴⁸ *Affetti musicali di Biagio Marini musico della Serenissima Signoria di Venetia. Opera Prima nella quale si contiene, Symfonie, Canzon, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Correnti à 1. 2. 3. Accomodate da potersi Suonar con Violini Cornetti & con ogni sorte de Strumenti Musicali.* Venezia, Bartolomeo Magni, 1617 – M 657.

⁴⁹ *Sacre Gemme legate nell’oro della musica a voce sola del Francesco Milleville maestro di Cappella et Organista in S. Giorgio di Ferrara, Op. X.* Venezia, Alessandro Vincenti, 1622.

⁵⁰ *Curioso misto di vaghezze musicali composto da Leandro Gallerano da Brescia, Accademico Occulto detto L’Involato Maestro di Cappella della Veneranda Arca del Glorioso S. Antonio da Padoa. Voce sola. Op. XV.* Venezia, Alessandro Vincenti, 1628.

⁵¹ *Scherzi di sacra melodia a voce sola di donna Chiara Margarita Cozzolani monaca in Santa Radegonda di Milano. Op. III.*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1648 – C 3461.

⁵² *Capricci poetici di Gioan Felice Sances, Musico della Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando III. a 1, 2 e 3 voci.* Venezia, Francesco Magni, 1649 – S 776.

⁵³ L’elenco alfabetico di queste stampe si trova alla fine del saggio.

⁵⁴ *Dialoghi rappresentativi...* di Francesco Rasi, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620; *Cantate et arie a voce sola...* di Alessandro Grandi, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620; *Sacre gemme ... a voce sola...* di Francesco Milleville, Venezia, Alessandro Vincenti, 1622; *Curioso misto di vaghezze musicali ... a voce sola...* di Leandro Gallerano, Venezia, Alessandro Vincenti, 1628; *Cantate et arie a voce sola ... lib. 4...* di Alessandro Grandi, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629; *Messa e salmi concertati...* di Girolamo Bettini, Venezia, Bartolomeo Magni, 1647; *Clio sacra Davidicos psalmos...* di Francesco Zannotto, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635.

distingue dall'intero repertorio dal punto di vista delle categorie tipologiche già descritte. Possiamo perciò concentrare la nostra attenzione sulle sue differenze specifiche, che possano caratterizzare di più questa parte della collezione. Il gruppo più rappresentato è formato anche qui dai compositori veneziani: oltre a Claudio Monteverdi, compaiono pure Biagio Marini, musicista della Signoria, Massimiliano Neri, organista della Serenissima Repubblica, Cherubino Busatti, Dario Castello, Giovanni Battista Chinelli, Benedetto Ferrari, Carlo Filago Rodigino, organista in S. Marco, l'agostiniano Nicola Gibellini da Norcia, maestro di cappella a San Stefano, Filiberto Laurenzi, Nadal Monferrato, Alessandro Grandi, Martino Pesenti, Giuseppe Scarani e Pietro Andrea Ziani, organista in San Salvatore a Venezia.

Oltre a Venezia, in questa parte della collezione, vi sono altre città ben rappresentate: Bologna, Faenza, Ferrara, Firenze, Noto, Pesaro, Padova, Ravenna, Rimini, Rovigo, Udine, Verona e Vicenza. Un gruppo abbastanza rilevante è formato anche da compositori attivi in ambiente lombardo: Serafino Cantone, organista nella Chiesa di S. Simpliciano di Milano, Chiara Margarita Cozzolani, monaca in Santa Radegonda a Milano, Ignazio Donati, maestro di cappella a Milano e Casalmaggiore, Giovanni Legrenzi, maestro di cappella in S. Maria Maggiore a Bergamo, Salomone Rossi, musicista alla corte dei Gonzaga a Mantova e Francesco Turini, organista del duomo da Brescia.

La migrazione in direzione Est è inoltre rivelata dalle stampe di Matteo Melissa, maestro di cappella nel duomo di Gorizia ed organista del Venerando Collegio della Compagnia di Gesù sempre di Gorizia e Martino Naimon, maestro di cappella della cattedrale di Trieste. La più importante corrente della diffusione transalpina della musica lombardo-veneta è costituita dai compositori italiani attivi come musicisti alle corti degli Asburgo austriaci⁵⁵ o da coloro che aspiravano ad essere ingaggiati attraverso le dediche delle loro opere musicali⁵⁶. In questo ultimo gruppo vi è anche, l'agostiniano spagnolo Bartholomeo Selma y Salaverde, musicista dell'arciduca Leopoldo d'Austria che offre le sue *Canzoni, fantasie et correnti* al vescovo di Breslavia, Principe Carlo Ferdinando di Vasa, noto mecenate della musica italiana stilisticamente più innovativa in questa area.

Concludendo la ricognizione sulla raccolta, ci si deve domandare, quale ruolo

⁵⁵ Giovanni Giacomo Arrigoni, Giovanni Battista Buonamente, Marco Antonio Ferro, Giovanni Felice Sances.

⁵⁶ Giovanni Battista Aloisi da Bologna, *Vellus aureum sacrae Deiparae Virginis litanis...* op. 6, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640 – A 878, dedicato al Principe Maximiliano à Dietrichstain; Domenico Minucci, maestro di cappella nella Cattedrale di Asolo a Treviso – *Il primo libro de salmi à 5*, Venezia, Francesco Magni, 1659 – M 2862, dedicato a Ferdinando Carlo Arciduca d'Austria; *Il secondo libro de salmi à 5*, Venezia, Francesco Magni, 1662 – M 2863, dedicato alla Cesarea Maestà di Leopoldo Primo Imperatore; Barbara Strozzi, *Sacri musicali affetti ... lib. 1, op. 5*, Venezia, Francesco Magni, 1655 – S 6986, dedicato ad Anna Austriaca Arciduchessa d'Innsbruck.

abbia svolto effettivamente questa ricchissima collezione. Tornando di nuovo al modello metodologico della ricezione più volte richiamato, sarebbe interessante sapere in quale grado questo straordinario repertorio sia stato esplorato nella ‘viva’ ricezione della musica italiana a Breslavia. Testimoni di questo processo sono i numerosi manoscritti, dalla provenienza breslaviense, che conservano le copie delle composizioni musicali della *Rhedigeriana*, soprattutto quelle della *seconda pratica*, in quel periodo (i primi decenni del ‘600) ancora poco conosciuta nell’ambiente protestante di Breslavia. Sugerendo, per ora, la necessità di proporre delle indagini più ampie e dettagliate sulle opere che sembrano assumere tale repertorio come un modello di riferimento, possiamo già avanzare l’ipotesi, che la collezione *Rhedigeriana* di Breslavia abbia avuto non solo una particolare importanza per una ricezione circoscritta all’ambito locale, ma anche si sia imposta come un contributo unico per la tradizione musicale europea.

Quadro 1. Stampe uniche della *Biblioteca Rhedigeriana* di Wrocław / Breslavia – elenco alfabetico

	titolo	nome	edizione	anno	RISM	Bohn ¹
1.	Concerti a 2. 3. 4. e 5	Romano Angelini	Venezia, Alessandro Vincenti	1650	A 1216	47
2.	Salmi a 3 voci concertati ... op. 9	Giovanni Giacomo Arigoni	Venezia, Francesco Magni	1663	A 2491	50
3.	Motetti a voce sola	Giovanni Paolo Almeri	Venezia, Francesco Magni	1655	A 869	42
4.	Vellus aureum sacrae Deiparae Virginis litanij... op. 6	Giovanni Battista Aloysi	Venezia, Bartolomeo Magni	1640	A 878	43
5.	Messe concertate a otto voci ... con il bc ... op. 4	Orindio Bartolini	Venezia, Francesco Magni	1633	B 1144	53
6.	Musiche... per cantare sopra il chitarone	Ludovico Bellanda	Venezia, Giacomo Vincenti	1607	B 1709	54-55
7.	Musiche a voce sola e b.c.	Pietro Benedetti	Firenze, eredi di Cristophano Marescotti	1611	B 1915	56
8.	Il primo libro de madrigaletti à 1. 2 e 3 voci ... op. 1	Giovanni Pietro Blandrà	Venezia, Bartolomeo Magni	1626	B 2609	69-70
9.	Madrigali a 4 e 5 voci con basso continuo ... op. 2	Giovanni Pietro Blandrà	Venezia, Bartolomeo Magni	1626	B 2610	70
10.	Messa e salmi concertati	Girolamo Bettini	Venezia, Bartolomeo Magni	1647	manca	68
11.	Il quarto libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e brandi	Giovanni Battista Buonamente	Venezia, Giacomo Vincenti	1626	B 4941	77-78
12.	Il settimo libro di sonate, sinfonie, gagliarde, corrente et brandi	Giovanni Battista Buonamente	Venezia, Alessandro Vincenti	1637	B 4944	78-79
13.	Settimo libro d'ariette a voce sola	Cherubino Busatti	Venezia, Alessandro Vincenti	1644	B 5101	82
14.	Sacre lodi del SS. ^{mo} Sacramento concertate ... op. 2	Giuseppe Caruso	Napoli, Ottavio Beltrano	1634	C 1388	87
15.	Sonate concertate in stil moderno ... libro primo	Dario Castello	Venezia, Bartolomeo Magni	1629	C 1459	90
16.	Arie e cantate a voce sola ... lib. 1, op. 11	Maurizio Cazzati	Venezia, Alessandro Vincenti	1649	C 1591	94-95
17.	Suonate à due violini col suo bc. ... op. 18	Maurizio Cazzati	Venezia, Francesco Magni	1656	C 1602	95-96

¹ Il numero nell'ultima colonna si riferisce alla pagina del catalogo stampato da Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke...*, cit.

18.	Cinque messe a 2 voci con il b.c.	Tommaso Cecchino	Venezia, Alessandro Vincenti	1628	C 1677	97
19.	Madrigali concertati a 2, 3 e 4 voci con il bc ... op. 4	Giovanni Ceresini	Venezia, Alessandro Vincenti	1627	C 1699	97-98
20.	Sacrae cantiones... lib. 1	Nicolò Cherubino	Venezia, Bartolomeo Magni	1629	C 2029	98-99
21.	Il primo libro di motetti a voce sola ... op. 5	Giovanni Battista Chinelli	Venezia, Alessandro Vincenti	1637	C 2060	99
22.	Il primo libro de motetti à voce sola	Carlo Calzarei	Venezia, Francesco Magni	1653	C 270	83
23.	Syntaxis armoniaca ... 2, 3, 4 vocibus ... op. 4	Giovanni Antonio Colombi	Venezia, Bartolomeo Magni	1643	C 3431	103
24.	Concerti sacri a 1. 2. 3 e 4 voci ... op. 2	Chiara Margarita Cozzolani	Venezia, Alessandro Vincenti	1642	C 4360	106
25.	Motetti concertati alla moderna con il bc, lib. 4	Serafino Cantone	Venezia, Bartolomeo Magni	1625	C 887	83-84
26.	Missa octo vocibus ... ad organum modulanda	Mario Capuana	Venezia, Alessandro Vincenti	1645	C 950	85
27.	Messa e motetti a 4 e 5 voci ... op. 5	Mario Capuana	Venezia, Alessandro Vincenti	1650	C 954	86
28.	Salmi vespertini concertati à 3 voci	Giovanni Giuseppe Delaforgia	Venezia, Bartolomeo Magni	1643	D 1361	109-110
29.	Lamentatione sagre, e motetti ad una voce	Alessandro della Ciaia	Venezia, Alessandro Vincenti	1650	D 1395	101
30.	Messe à 4. 5. et sei voci	Ignazio Donati	Venezia, Alessandro Vincenti	1645	D 3395	118
31.	Li vecchiarelli, et perregnini concerti à 2, 3 e 4... op. 13	Ignazio Donati	Venezia, Alessandro Vincenti	1636	D 3402	117
32.	Il secondo libro de motetti a voce sola... op. 14	Ignazio Donati	Venezia, Alessandro Vincenti	1636	D 3403	117-118
33.	Musiche varie a voce sola	Benedetto Ferrari	Venezia, Bartolomeo Magni	1633	F 265	128
34.	Musiche varie a voce sola ... lib. 2	Benedetto Ferrari	Venezia, Bartolomeo Magni	1637	F 266	128
35.	Sonate à 2, 3, & 4	Marco Antonio Ferro	Venezia, Francesco Magni	1649	F 543	128
36.	Sacri concerti a voce sola... op. 4	Carlo Filago Rodigino	Venezia, Bartolomeo Magni	1642	F 730	130
37.	Musiche...	Gasparo Filippi	Venezia, Francesco Magni	1649	F 734	131
38.	Sacrae Laudes	Gasparo Filippi	Venezia, Francesco Magni	1651	F 735	131

39.	Salmi vespertini a doi chori	Gasparo Filippi	Venezia, Francesco Magni	1653	F 736	131-132
40.	Salmi a 3. 4. 5 voci ... op. 3	Stefano Filippini	Venezia, Francesco Magni	1655	F 739	132
41.	Salmi a 3 voci con due violini ... op. 4	Stefano Filippini	Venezia, Francesco Magni	1655	F 740	132
42.	Curioso misto di vaghezze musicali ... a voce sola	Leandro Gallerano	Venezia, Alessandro Vincenti	1628	manca	143
43.	Il primo libro de motetti concertati a 2, 3 e 5... op. 1	Biagio Gherardi	Venezia, Alessandro Vincenti	1635	G 1754	154
44.	Motetti a 2. 3. e 4 voci ... lib. 1 op. 2	Nicola Gibellini	Venezia, Francesco Magni	1655	G 2008	155
45.	Motetti concertati a 2, 3 e quattro voci ... lib. 1	Michelangelo Gamberini	Venezia, Francesco Magni	1655	G 316	144
46.	Vespertina psalmodia in totius anni solemnitates	Giacomo Ganassi	Venezia, Alessandro Vincenti	1637	G 324	144-145
47.	Madrigali concertati a 1, 2 et 3 voci ... op. 8	Antonio Gualtieri	Venezia, Alessandro Vincenti	1625	G 4796	165
48.	Cantate et arie a voce sola ... lib. 4	Alessandro Grandi	Venezia, Alessandro Vincenti	1629	manca	manca
49.	Cantade et arie à voce sola	Alessandro Grandi	Venezia, Alessandro Vincenti	1620	manca	158
50.	Il primo libro di messe concertate a 5 et a 6... op. 4	Romualdo Onori	Venezia, Alessandro Vincenti	1642	H 6451	182
51.	Concerti et arie a 1, 2 e 3 voci	Filiberto Laurenzi	Venezia, Alessandro Vincenti	1641	L 1114	241-242
52.	Arie à una voce per cantarsi nel clavicembalo	Filiberto Laurenzi	Venezia, Bartolomeo Magni	1643	L 1115	manca
53.	Amonia spirituale a 1. 2. 3. 4. voci... lib. 2, op. 1	Alberto Lazari	Venezia, Alessandro Vincenti	1635	L 1181	242
54.	Sonate à 2 e tre ... lib. 1, op. 2	Giovanni Legrenzi	Venezia, Francesco Magni	1655	L 1610	254
55.	Suonate e motetti à 3 e 4 voci	Giacomo Medico	Venezia, Francesco Magni	1665	M 1736	277
56.	Salmi concertati a 2. 3. 4. 5 voci... op. 5, lib. 1	Matthaeus Melissa	Venezia, Francesco Magni	1652	M 2226	278
57.	Messa e salmi brevi & ariosi	Matthaeus Melissa	Venezia, Francesco Magni	1665	M 2227	278
58.	Compieta intiera concertata op. 23	Carlo Milanuzzi	Venezia, Alessandro Vincenti	1647	M 2757	285
59.	Sacre gemme ... a voce sola	Francesco Milleville	Venezia, Alessandro Vincenti	1622	manca	285
60.	Il primo libro de salmi à 5	Domenico Minucci	Venezia, Francesco Magni	1659	M 2862	285-86
61.	Il secondo libro de salmi à 5	Domenico Minucci	Venezia, Francesco Magni	1662	M 2863	286
62.	Salmi concertati a 5, 6 & 8 voci ... op. 1	Nadal Monferrato	Venezia, Francesco Magni	1647	M 3034	287

63.	Dulcisona cantica... unica voce ... op. 2	Ludovico Manfredi	Venezia, Alessandro Vincenti	1633	M 336	270
64.	Concerti ecclasiastici a 1, 2, 3, 4, 5 voci ... lib. 2, op. 3	Ludovico Manfredi	Venezia, Alessandro Vincenti	1638	M 337	270
65.	Salve Regina a 3 voci	Claudio Monteverdi	s.l.	s.d.	M 3448	290
66.	Affetti musicali... op. 1	Biagio Marini	Venezia, Bartolomeo Magni	1617	M 657	272
67.	Sonate, symphonic, canzoni... op. 8	Biagio Marini	Venezia, Bartolomeo Magni	1629	M 663	272-73
68.	Compositioni varie ... di camera a 2, 3, 4 e 5 voci... op. 13	Biagio Marini	Venezia, Alessandro Vincenti	1641	M 665	273
69.	Vespri ... a 4 voci da cantarsi nell'organo... lib. 2, op. 20	Biagio Marini	Venezia, Francesco Magni	1654	M 669	273
70.	Lacime di Davide ... op. 21	Biagio Marini	Venezia, Francesco Magni	1655	M 670	273-74
71.	Il primo libro delle canzoni da sonare a 2 voci ... op. 5	Giulio Muzzi	Venezia, Alessandro Vincenti	1625	M 8226	292
72.	Sonate e canzone a quattro ... op. 1	Massimiliano Neri	Venezia, Bartolomeo Magni	1644	N 402	294
73.	Sonate da sonarsi con varj stromenti ... op. 2	Massimiliano Neri	Venezia, Francesco Magni	1651	N 403	294
74.	Motetti a 2 e 3 voci	Massimiliano Neri	Venezia, Francesco Magni	1664	N 404	294
75.	Messe a 5 voci concertate col basso per l'organo	Martino Naimon	Venezia, Bartolomeo Magni	1642	N 9	293
76.	Concerti da chiesa a 1, 2, 3, 4 e 5 voci ... op. 1	Pietro Marcellino Orafi	Venezia, Bartolomeo Magni	1640	O 98	297
77.	Missae tribus vocibus cum sacris cantionibus	Martini Pesenti	Venezia, Alessandro Vincenti	1643	P 1553	304
78.	Motetti a voce sola	Francesco Petrobelli	Venezia, Bartolomeo Magni	1643	P 1641	309
79.	Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci	Francesco Petrobelli	Venezia, Francesco Magni	1651	P 1642	309
80.	Zodiaco celeste	Luigi Pozzi	Venezia, Francesco Magni	1650	P 5308	313-14
81.	Primo libro motetti sacri à voce sola da cantarsi nel organo ...	Angelo Prosperi	Venezia, Bartolomeo Magni	1640	P 5515	322
82.	Il secondo libro de motetti sacri à voce sola .. op. 2	Angelo Prosperi	Venezia, Bartolomeo Magni	1640	P 5516	323

83.	Messa e salmi concertati a 5 voci ... op. 2	Nicodemo Parisi, Filippo Parisi	Venezia, Bartolomeo Magni	1642	P 914 =1642 ¹¹	302
84.	Motetti a 2. 3. 4. concertati ... op. 6	Stephano Pasino	Venezia, Francesco Magni	1651	P 968	302
85.	Motecta quae 2. 3. 4. quinque vocibus concinuntur	Antonio Maria Riccio	Roma, Lodovico Grignano	1644	R 1282	332
86.	Musiche concertate madrigali a 2, 3, 4 voci... lib. 1, op. 2	Giovanni Antonio Rigatti	Venezia, Bartolomeo Magni	1636	R 1421	334
87.	Dialoghi rappresentativi	Francesco Rasi	Venezia, Alessandro Vincenti	1620	manca	324
88.	Madrigaletti a 2 voci	Salomone Rossi	Venezia, Alessandro Vincenti	1628	R 2762	341
89.	Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente	Salomone Rossi	Venezia, Alessandro Vincenti	1623	R 2767	340-41
90.	Sonate concertate a 2 e 3 voci... lib. 1, op. 1	Giuseppe Scarani	Venezia, Bartolomeo Magni	1630	S 1167	380
91.	Sacrae modulationum quae 2, 3, 4 vocibus ... lib. 1	Raniero Scarselli	Venezia, Alessandro Vincenti	1637	S 1220	380-81
92.	Il primo libro de madrigali concertati	Galeazzo Sabbatini	Venezia, Alessandro Vincenti	1639	S 13	348
93.	Canzoni, fantasie et correnti	Bartholomeo Selma y Salavertde	Venezia, Bartolomeo Magni	1638	S 2770	53
94.	Sacri musicali affetti ... lib. 1, op. 5	Barbara Strozzi	Venezia, Francesco Magni	1655	S 6986	404
95.	Antiphonae sacrae BMV... una voce decantandae	Giovanni Felice Sances	Venezia, Francesco Magni	1648	S 775	375
96.	Capricci poetici ... a 1. 2. e 3 voci	Giovanni Felice Sances	Venezia, Bartolomeo Magni	1649	S 776	375-76
97.	Sacrorum concentuum qui 1, 2, 3, 4 voc. ... lib. 2	Salvator de Santa Maria	Venezia, Alessandro Vincenti	1628	S 890	351
98.	Concerti sacri a 2. 3. 4 et sei voci ... lib. 5, op. 8	Giovanni Vincenzo Sarti	Venezia, Bartolomeo Magni	1643	S 921	377
99.	Salmi a 3 voci concertati... op. 10	Giovanni Vincenzo Sarti	Venezia, Francesco Magni	1648	S 923	377
100.	Motetti a voce sola... lib. 2	Francesco Turini	Venezia, Alessandro Vincenti	1640	T 1393	412
101.	Celesti fiori ... a voce sola ... lib. 2, op. 8	Orazio Tarditi	Venezia, Alessandro Vincenti	1640	T 187	405
102.	Motetti a voce sola ... lib. 3, op. 23	Orazio Tarditi	Venezia, Alessandro Vincenti	1646	T 198	406

103.	Motetti a voce sola... lib. 3, op. 23	Orazio Tarditi	Venezia, Alessandro Vincenti	1646	T 198	406
104.	Sacri concerti a due voci ... op. 4	Simplicio Todeschi	Venezia, Alessandro Vincenti	1637	T 851	409
105.	Sacri armonici concentus	Gregorio Urbano	Venezia, Bartolomeo Magni	1645	U 102	415
106.	Sonate, sinfonie et correnti à 2. 3 & à 4 ... lib. 2	Marco Uccellini	Venezia, Alessandro Vincenti	1639	U 13	413
107.	Motetti e salmi a voce sola concertati	Simone Vesi	Venezia, Alessandro Vincenti	1648	V 1312	420-21
108.	Motetti a voce sola ... op. 3	Simone Vesi	Venezia, Francesco Magni	1652	V 1313	manca
109.	Le mascherate ... a 2. 3. 4.	Simone Vesi	Venezia, Francesco Magni	1660	V 1316	421
110.	Brevi concerti ecclesiastici alla romana ... op. 3	Lazaro Valvasensi	Venezia, Bartolomeo Magni	1620	V 182	418
111.	Canzoni a 5... op. 2	Cherubino Waesich	Roma, Paolo Masotti	1632	W 4	427-28
112.	Motetti a una et due voci con il basso per l'organo	Stephan Weich	Ingolstadt, Gregor Haenlin	1631	W 498	430-431
113.	Clio sacra Davidicos psalmos	Francesco Zanofto	Venezia, Alessandro Vincenti	1635	manca	57
114.	Selva spirituale armonica lib. 2 ... a 1, 2, 3 & 4 voci	Paulo Zasa	Venezia, Bartolomeo Magni	1640	Z 101	435
115.	Selva spirituale armonica lib. 3	Paulo Zasa	Venezia, Francesco Magni	1645	Z 102	435-436
116.	Selva spirituale armonica lib. 4	Paulo Zasa	Venezia, Alessandro Vincenti	1651	Z 103	436
117.	Primo libro di canzonette a voce sola	Pietro Andrea Ziani	Venezia, Alessandro Vincenti	1641	ZZ.174a	manca

STANISLAV TUKSAR

***Music, Reformation
and Catholic Renewal
in Early 17th-Century Dalmatia***

MUSIC, REFORMATION AND CATHOLIC RENEWAL IN EARLY 17TH-CENTURY DALMATIA

The topic – as formulated in the title of this paper – has never been articulated in its totality up to now within Croatian musicology. This will be the first attempt to offer a sketch of its scope as known nowadays, although individual studies and insights on several aspects of this issue have been effectuated previously¹. However, before entering the main discourse let us present a brief overview of the early history of Protestantism and Catholic Renewal, or the Counter-Reformation, in Croatia.

Protestantism and Croatia from the 1530s to the mid-17th Century

The earliest Croatian contacts with Protestant ideas and the movement occurred as early as during the 1530s. However,

Luther's and Calvin's appeal for a return to the Evangelic ideals of community and their advocating the vernacular in the Church coincided with centuries-long efforts of the Church among Croats, which undoubtedly gave a certain impetus to the spreading of Reformist doctrines in the Croatian national area»² [What is referred to in this assertion is the complex of Glagolitic singing in the old Church-Slavonic language all over Dalmatia, unique among all Slavs of the Roman rite.]

¹ Cf. DRAGAN PLAMENAC, *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća. Bio-bibliografska studija (Toma Cecchini, Maestro di Cappella of the Cathedrals in Split and Hvar in the First Half of the 17th Century. A Bio-Bibliographical Study)*, «Rad JAZU», 1938, Zagreb, pp. 77-125; STANISLAV TUKSAR, *Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik (1520-1575) i problem glazbe i Interimima iz 1548. godine (The Croato-German Protestant Theologian Matthias Flacius Illyricus [1520-1575] and the Question of Music in the 1548 Interims)*, in: *Glazba, ideje i društvo / Music, Ideas and Society*, ed. by S. Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, 1993, pp. 249-255; ENNIO STIPČEVIĆ, *Musica incognita. Ivan Lukačić i njegovo doba (Musica incognita. Ivan Lukačić and His Time)*, Šibenik, Gradska knjižnica 'Juraj Šižgorić', 1998.

² FRANJO ŠANJEK, *Kršćanstvo na hrvatskom prostoru. Pregled religiozne povijesti Hrvata (7.-20. stoljeće) (Christianity in Croatian Area. A Review of the Religious History of Croats, 7th – 20th Century)*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1996, p. 350.

Luther's influence was largely penetrating from Germany via the provinces of Crain and Carynthia, and Calvin's from Hungary into the whole of the northern territory, mostly eastern Slavonia and the Zagreb region. For example, until the mid-16th century, 120 or so Protestant church communities were founded, and the first Croatian Protestant synod was held already on May 17, 1551, in the Slavonian township of Tordinci³. In Zagreb, as early as in 1535, a Catholic synod was organised in order to suppress Lutheranism, because – as the Bishop Šimun Erdödy put it in his letter of March 11, 1534, to Pope Clement VIII – otherwise «the greater part of the Zagreb bishopric clergy would be infected by this highly dangerous sect» (*ibid.*). Further, two 16th-century Humanists – **Paulus Scalichius** (**Pavao Skalić**; 1534-70) and **Mathias Flacius Illyricus** (**Matija Vlačić**; 1520-75), originating respectively from Zagreb and Labin in Istria – were the first outstanding intellectuals who came into contact with the doctrine and practice of the Lutheran movement *in situ*, that is, in Germany. Flacius even became one of the leading theological figures within the circle around Luther, helped to establish the University of Jena in 1557, becoming its first professor of Greek and Hebrew; however, he later fell into disgrace and was forced into exile. Scalichius climbed up the social ladder to become a confessor of the Habsburg court and even the Prime Minister of Prussia before converting both twice, to Protestantism and then back to Catholicism, eventually falling into disgrace himself, too, and ending his run-away life in the city of Danzig (today Polish Gdańsk). They both also wrote in an elementary way on music issues, widely publishing their works in Germany⁴.

However, the most interesting and important seem to have been the activities of a group of Croatian Humanists, who published a series of Protestant books in an especially equipped printing-office in the German city of Urach near Tübingen during the 1550s and 1560s. These writers, translators and printers were: **Petrus Paulus Vergerius Jr** (1498-1565) and **Stephanus Consul** (?-?), both from Istria, **Anton Dalmatin** (?-1579) and **Anton from Senj** (Segnianin; ?-?). Their activities met less success than expected among the wider population for which their books were intended, probably because the threat to their very existence during the peak of the mid-16th-century anti-Ottoman wars was the main preoccupation for the people of Croatia in general, and not the inclination towards either of the two rival Western

³ *Ibid.*, p. 352.

⁴ For Vlačić's activities concerning music, cf. STANISLAV TUKSAR, *Croatian Renaissance Music Theorists*, Music Information Centre, Zagreb, 1980; ID., *Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik (1520-1575) i problem glazbe i Interimima iz 1548. godine (The Croato-German Protestant Theologian Matthias Flacius Illyricus [1520-1575] and the Question of Music in the 1548 Interims)*, in: *Glazba, ideje i društvo / Music, Ideas and Society*, ed. by S. Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, 1993, pp. 249-255.

Christian doctrines. However, the language and literary achievements of these writers are still held in high esteem by literary historians in Croatia and abroad. On the other hand, the most ardent among them, Flacius (called «the Achillaeus of pure Protestantism»!) was dreaming in the first place of converting to Lutheranism such Catholic strongholds as the republics of Venice (i.e. the whole of its Dalmatian territory as well), and Dubrovnik.

Concerning the issue of Protestantism, the first half of the 17th century was marked by two important events, both also connected with music, although in different ways: the publication of two Protestant song-books (without notes), in 1609 and 1611 respectively, by **Grgur Mekinić Pythiraeus** in the north of Croatia, that is, the broader border territory reaching as far as the Austrian province of Burgenland⁵, and the case of the Split Archbishop Markantun de Dominis (1560-1624), encompassing the whole complex of the Split Metropolitan Church of St Doimus (*sv. Dujam*). However, for the whole period under consideration relevant documentation (such as Inquisition archives, canonic visitations, bishops' reports, Vatican envoys' reports, missionary reports, etc.) has not yet been investigated in detail, so reliable final conclusions on this issue still cannot be drawn. Be that as it may, I will talk about them more in detail later, when dealing with music issues.

Catholic Renewal and Croatia from the 1560s to the mid-17th Century

After almost three decades of individual resistance to the temptations of Lutheranism and Calvinism in their respective territories, the campaigns of the two greatest Catholic Church organisations active in the Croatian historical provinces – the Zagreb Bishopric and the Dalmatian Metropolitan province in Split – were given a decisive positive stimulus by the conclusions of the Council of Trent. Numerous synods were organised in various bishopric seats all around the «reliquiae reliquiarum» of the Croatian Kingdom in the interior of the country, in Venetian Dalmatia and in the Republic of Dubrovnik: in Zagreb (1570, 1574), Zadar/Zara (1563, 1566, 1579), Šibenik/Sebenico (1564, 1574), Trogir/Trau (1565, 1579), Dubrovnik/Ragusa (1565, 1574-75), Pula/Pola (1576), Krk/Veglia (1579), Split/Spalato (1579), Rab/Arba (1579), Poreč/Parenzo (1580), Hvar/Lessina (1586), etc.⁶ Their great number, which, however, fell during the 17th century, witnesses that the attraction of the new doctrine was not to be underestimated in a country

⁵ Cf. KORALJKA KOS, 1 *Style and Sociological Background of Croatian Renaissance Music*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 13/1 (1982), pp. 55-82.

⁶ Cf. ŠANJEK, *Kršćanstvo na hrvatskom prostoru* cit., p. 353.

torn apart by wars, misery, several different foreign administrations, and social upheavals among the oppressed serfs in the interior and the disenheartened town citizens along the Adriatic coast.

The impetus given to intellectual and educational life seems to have been especially important and far-reaching.

For the renewal of church and religious life in the spirit of the Reform's conclusions of the Council of Trent (1563) a much more solid intellectual and theological education of the clergy was required⁷, (than the existing one).

Old learning establishments were renewed (for example, the Pauline high school in Lepoglava), *collegii* for Latin and Glagolitic priests, especially in Dalmatia (Priko near Omiš, Zadar), new schools in territories conquered by Ottoman Turks – formerly belonging either to the Kingdom of Croatia, Dalmatia and Slavonia, or to the Kingdom of Bosnia itself – were opened, and, most importantly, so were the Jesuit establishments.

Already at the beginning of the 1580s, the social establishment of Dubrovnik invited the Jesuit Order to the eastern coast of the Adriatic and its hinterland, in order to found Jesuit *collegii* and seminaries, and to write grammars and dictionaries of the Illyrian, that is, of the Croatian language ... The Jesuits responded to this appeal and the first results of their corresponding activities could have been seen at the very beginning of the 17th century in the foundation of the secondary schools in the towns of Zagreb (in 1607), Varaždin (in 1634) and Dubrovnik (1604-12; permanently from 1620), and later in some other towns (such as Rijeka, etc.); all this was crowned by the establishment of the Jesuit University in Zagreb (in 1669) ... Taking into account the regional, national and linguistic background of the great majority of their pupils and students, these educational activities necessarily needed to be accompanied by the appropriate tools in the field of communication, both written and oral⁸.

Their efforts resulted in the foundation of several *Collegii Illyrici* (for example, in Loreto and Bologna), the compiling of the first grammar of the Croatian

⁷ *Ibid.*

⁸ STANISLAV TUKSAR, *General Dictionaries of Croatian Language Compiled by Jesuit Scholars and Published between 1649 and 1742: Codification of a Language with a Case Study in Music Terminology*, in *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert*, ed. by Ladislav Kačić i Svorad Zavaršký, Slavistický ústav Jána Stanislava, Bratislava, SAV – Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, pp. 71-79: 75.

language in 1604 by Bartol Kašić, and in the first major dictionary of the Croatian language, *Blago jezika slovinskoga* by Jakov Mikalja/Giacomo Micaglia in 1651 (Loreto), as well as by compiling and publishing three more dictionaries (its authors being Juraj Habdelić, Ardelio Della Bella, and Andrija Jambrešić) later, up until the end of the Baroque era⁹.

Music and Protestantism in Dalmatia

There are few data concerning the direct connection of music with Protestantism in Croatia, such as were, for example, the already mentioned publications of two Protestant song-books in northern Croatia. Even less has been known, as yet, for Dalmatia. However, this issue – «music and Protestantism» – might have made up part of the most notorious 17th-century Dalmatian scandal concerning this complex question. In this scandal, a series of various social events had involved the Split Archbishop Markantun de Dominis, his nephew and successor as Archbishop, Sforza Ponzoni, two members of the local Split aristocratic family of Capogrosso, and, presumably, musicians such as Tomaso Cecchini, Ivan Lukačić and Giorgio Alberti.

Markantun de Dominis (Marcus Antonius de Dominis; Croatian family name versions: **Gospodnetić, Domnijančić**) (Rab, 1560 – Rome, September 8/9, 1624) was a prominent scholar (a physicist, who wrote on field-glasses, the rainbow, and ebb and flow/flux and reflux). He studied in Loreto and Padua, and was first active as a Jesuit teacher in Brescia and Rome. In 1600 he became Bishop of Senj, a town on the Croatian Littoral in the northern Adriatic area, but soon left to become Archbishop of Split in 1602. From 1606, his relationship with the Holy See gradually started to deteriorate owing to his ideas on Papal primacy and the need of establishing a Collegium, which would lead the whole Church *in solidum*, and especially after 1612, when rumours spread that he was preparing an extensive critical volume on the Pope and the Roman Catholic Church. Open hostility broke out in 1615/1616, when De Dominis was forced to resign as Archbishop, all his writings were listed on the *Index librorum prohibitorum*, and he emigrated to England. He stayed there for six years, until 1622, where he published his main life's work, *De republica ecclesiastica* (→1617), and received, as

⁹ For the topic on Jesuit and other 17th- and 18th-century dictionaries of Croatian language cf. STANISLAV TUKSAR, *Hrvatski isusovački barokni rječnici kao izvor glazbene terminologije* (Croatian Jesuit Baroque Dictionaries as a Source for Music Terminology), u *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba / Baroque Music in Slovenia and European Music*, Ljubljana, SAZU, 1997, pp. 171-177. ID., *General Dictionaries of Croatian Language*, cit.

the first Croat, a doctorate in theology at Cambridge University. However, after reconciliation with Pope Alessandro Ludovisi (Gregory XV), he left England, only to fall into disfavour with the next Pope, Urban VIII; he died in the prison of Castel Sant'Angelo, and was posthumously burnt at the stake as a heretic. In general, it is considered today that he was falsely accused as a secret Lutheran, being only a would-be reformer within the Roman Church and a partisan of the unity of Western Christian churches¹⁰.

De Dominis' musical connection was **Tomaso Cecchini** (Verona, 1580 – Hvar 1644)¹¹. As a young, accomplished professional musician and composer he came to Split and Dalmatia at De Dominis' explicit invitation in 1603. Apart from the 1607-13 period, when his whereabouts are uncertain, he was active as a musician in the Split Cathedral as its *maestro di cappella* in the 1603-07 and 1613-14 periods. In 1614, when De Dominis' position was already seriously in question, he left for the neighbouring island of Hvar, where he was to remain until his death in 1644. While still an employee of De Dominis, Cecchini published in Venice the *Amorosi concetti. Madrigali voce sola facili per cantare et sonare nel clavicembalo chitarone o liuto...Libro primo* and *Canti spirituali* collections, in 1612 and 1613, respectively. The first collection was dedicated to the great friends of De Dominis, the Capogrosso brothers, «his protectors and patrons», as he named them in the dedication. The second collection bears a certain influence of the «theme of Passio Christi, reminding one of the tradition of sung Passions in central Dalmatia»¹². Obviously, Cecchini – himself certainly not a secret Protestant musician, but being undoubtedly «a De Dominis man» – left his position almost simultaneously as his Church patron, making a change for the worse: from a *Chiesa Metropolitana di Spalato* to a provincial island bishopric. Was it a degradation caused out of ideological reasons? Had his destiny suffered collateral damage in connection with the main disaster which cost the life of his patron? Did his musical inclination towards local music (anti-Roman Glagolitic?) traditions, as manifested in his 1613 *Canti spirituali* collection, contribute to him being accused of being a musician inclined to Protestantism? All these questions still remain open.

Along with De Dominis, another Split family was investigated from 1618 on and charged with having Protestant/Lutheran inclinations: the brothers **Agostin(o) Capogrosso** (Split, ? – Venice, 8. 4. 1620) and **Giovanni Capo-**

¹⁰ On De Dominis, cf. Marko Antun De Dominis, *splitski nadbiskup, teolog i fizičar* (Marcus Antonius De Dominis, the Split Archbishop, Theologian and Physicist), Proceedings of the international conference on De Dominis held in Split in 2002, ed. Vesna Tudić, Split, Književni krug, 2006.

¹¹ On Cecchini see: PLAMENAC, *Toma Cecchini* cit., , TUksAR, *Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik* cit.; STIPČEVIĆ, *Musica incognita* cit.

¹² ENNIO STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba* (Croatian Music), Zagreb, Školska knjiga, 1997, p. 90.

grosso. They were close friends with De Dominis and, at the same time, Cecchini's dedicatees, and they were submitted to twofold investigation: by the Santo Ufficio and the Split Archbishop Sforza Ponzoni, De Dominis' successor. Agostino suddenly died under mysterious circumstances in a Venetian prison in 1620 before the investigation ended, which is exactly what happened to De Dominis in Rome four years later.

Music and Catholic Renewal in Dalmatia

After the would-be Protestant group of Split was forced out of function and position, it seems that a new group led by the new Archbishop **Sforza Ponzoni** harnessed new music forces. (Here a legitimate question arises: could the members of the new group be considered as a kind of Counter-Reformatory wave in Split music culture during the first half of the 17th century?) These musicians were: **Ivan Lukačić** (Šibenik, 1585 – Split, 1648) and **Giorgio (Juraj) Alberti** (Split, 1604? – ?). The Šibenik-born Lukačić went for schooling to Italy, probably in Venice and Rome, and stayed there for 18 years: from 1600 to 1618. Upon his return to Dalmatia, he stayed firstly in Šibenik (1618-20), and was then transferred (by an official decree?) to Split in 1620. His previously composed music was gathered by his teacher Giacomo Finetti – the *maestro di cappella* in the Venetian church of S. Maria dei Frari – and presented to the new above-mentioned Split Archbishop, **Sforza Ponzoni**. He was obviously impressed by Lukačić's music, and thus his collection of 27 motets, *Sacrae Cantiones*, was published in the same year of 1620 in Venice by Gardani, and his name was mentioned as Lukačić's «patrono colendissimo» (= onorabilissimo; «very esteemed patron»). The impressum proves that Lukačić was already acting as «Metropolitana Spalatensi Ecclesia Musices Praefectus», i.e. its *maestro di cappella*, at the moment of publication. The collection consists of 27 motets «Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinendae», in a then fashionable mixed *prima prattica* – *seconda prattica* style. Lukačić stayed in Split for the rest of his life until his death in 1648, acting as the Franciscan monastery guardian, *maestro di cappella* and organiser of music life in the *Chiesa Metropolitana*, and he did not ever publish any music of his own¹³. Questions which arise in this context are: Was Lukačić the composer, a man of

¹³ On Lukačić there exists an abundant bibliography, mostly within Croatian musicology. Cf., for example, DRAGAN PLAMENAC, *Tragom Ivana Lukačića I nekih njegovih suvremenika (On the Trail of Ivan Lukačić and Some of His Contemporaries)*, «Rad JAZU», 351 (1969), Zagreb, pp. 63-90; JOSIP ANDREIS, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta (Ivan Lukačić. Sixteen Motets)*, Zagreb, Institute of Musicology, 1970, STIPČEVIĆ, *Musica incognita*, cit.

the Church, called to Split to replace Cecchini, a worldly musician, because he was considered to be more reliable both as regards the question of Church Doctrine and in the music style followed in his compositions? How should we interpret the fact that the Split Metropolitan Church employed Lukačić as its main musician, i.e. the man who composed only one collection of just one type of music almost at random as a young man, and did not take advantage by using the services of a professional composer at hand, such as Cecchini, who produced very diversified music over at least 23 years (1612-35)?

Another relevant factor in the whole game is that four of Lukačić's motets were reprinted in 1627 in the *Promptuarium musicum* collection, compiled by Johannes Donfrid in Strasbourg, as part of the greater selection of Italian and German church music pieces in the service of the south-German Catholic Renewal movement. At almost the same time, Cecchini's music was also reprinted by Pierre Phalèse in 1626 in Antwerp (*Corona sacra* collection), and earlier, in 1621, by Johann Reiningger in Ingolstadt (*Deliciae Sacrae Musicae* collection). His music was also distributed by a dealer in Utrecht (Low Countries) as part of an offer of contemporary Italian music repertory¹⁴. Wasn't Cecchini thus desperately trying to prove that he was no Protestant-inclined composer? However that may have been, it seems that Lukačić – himself as a person and in his music activities – had strong backing (his teacher Finetti was probably once again the person who recommended his music) and should very probably be treated as part of the Church Counter-Reformation activities both in Split and Dalmatia, and further afield, in Central Europe. However, this was not the case with Cecchini. Was ideology and politics to be blamed for such a situation, which influenced to a considerable extent the careers and destinies of both musicians, Lukačić and Cecchini, as well as the music production in Split and the whole of central Dalmatia?

Another brief issue should be added to everything that has been said above. The 15-year old **Giorgio (Juraj) Alberti** (Split, 1604? - ?) published in Venice in 1619 (apresso Antonio Turrino) a short theoretical work entitled *Dialogo per imparare con brevità à cantar canto figurato*¹⁵. The whole noble Split family of Alberti (Giorgio's father Matija Alberti called Matulić, and his uncles Ivan and Nikola) were opponents to De Dominis, and Matija even acted as a witness against De

¹⁴ Cf. STANISLAV TUKSAR, *Prema identifikaciji četiriju dosad nepoznatih kasnijih opusa Tomasa Cecchinija iz 1623, 1627, 1630. i 1634. godine* (Towards the Identification of Four Hitherto Unknown Later Works by Tomaso Cecchini from 1623, 1627, 1630 and 1634), «Arti musices», 24/1 (1993), pp. 91-97.

¹⁵ For Alberti and its treatise cf. JOSIP ANDREIS, *Albertijev 'Dijalog'. O 350-godišnjici objavljivanja (Albert's 'Dialogo'. On the 350th Anniversary of its Publication)*, «Arti musices», 1 (1969), pp. 91-104.

Dominis' heresy. Today, there are just few of Giorgio's traces left: at the time of publishing his treatise he was learning music in Venice with Romano Micheli¹⁶ and Martio Valinea; in 1627 he was trying to sell to the *Congregatio de Propaganda Fide* his father's manuscripts written partly «nel carattere Ilirico» (i.e. in Glagolitic script) and partly «col carattere lattino», in order to trade them for a place at the Illyrian *Colegio* in Loreto¹⁷. Both Lukačić's collection of motets and Alberti's booklet seem to have been published (within a short one-year period) in haste and under certain pressure. Is it plausible to think that these events were somehow pushed forward into the public eye as proof that the Ponzoni-Lukačić-Alberti music team could successfully replace the De Dominis-Cecchini team? It is left to future investigation to confirm or disprove these hypotheses.

There is no time and space here left for treating the whole complex of Jesuit activities within the framework of the Catholic Renewal movement¹⁸. In addition, their musical activities have been investigated mostly in relation to the northern Croatian territory, and less for Dalmatia. So, let us try now to summarize what has been more extensively elaborated above, and add some more general insights.

Conclusions

1) Protestantism gained some ground in its early periods during the 16th century in Croatia, more in the northern continental territories and Istria than in Dalmatia; by the mid-17th century it was no longer an important social issue in Croatian society at large.

2) Consequently, the Counter-Reformation in the Croatian lands was in reality much more a Catholic Renewal movement, aimed at improving the existing ecclesiastical and cultural circumstances, and less at the issue of rivalry against the Lutheran and Calvin doctrines. The main force which generated it in Croatia seems to have been the Roman Church's efforts for the unification with Christian churches of the Eastern rites, and the 'Reconquista' of the territories lost to the Islamic Ottomans in Bosnia and Herzegovina in the 15-16th centuries, using Croatian territories as a stronghold for these endeavours.

3) In this, music played no decisive role *en general*, but its psychological and

¹⁶ Cf. on Micheli in Aquileia in 1618-21: CHARLES M. ATKINSON – NOEL O'REGAN, *Micheli, Romano*, in *The New Grove*, ed. by S. Sadie, Macmillan, London etc., 2001, Vol. 16, pp. 597-598.

¹⁷ Cf. NIKICA KOLUMBIĆ, *Alberti, Matija (Matulić)*, in *Hrvatski biografski leksikon (Croatian Bibliographical Lexicon)*, Vol. 1, Zagreb, 1983, pp. 62-63: 63.

¹⁸ For more information see: TUKSAR, *Hrvatski isusovački barokni rječnici kao izvor glazbene terminologije* cit.; ID., *General Dictionaries of Croatian Language*, cit.

social importance should not be underestimated. For example, let us recollect, citing the French original, that

L'Eglise militante s'en sert [de la musique] pour tempérer un peu les mécontentements de cette vie et pour donner un avant-goust de la future...¹⁹ (*The militant Church is using [music] to ease somehow the discontents of this life and to give a kind of pre-taste of the future.*)

This sentence stated by Pater Antoine Parran from the *Societas Jesu*, dated 1639, fully displays the intentionality of the Jesuit persuasion in religious practice through the beauty of music and the use of music as a miraculous means of achieving propagation aims. There is no doubt that this strategy was used in Croatia too, especially if taking into account the difficult and complex existential situation in the whole country at large.

4) The possible construct within the episode of replacing the De Dominis-Cecchini team with the Ponzoni-Lukačić-Alberti music team in the Split Archbishopric during the 1614-1620 period, shows – as a case study – that music and politics, of both State and Church, can never escape, especially during times of social crisis, a kind of *liasons dangereuses*. In this, they always influence not only the individual destinies of musicians, but can also promote or hinder the quality of musicianship and even the stylistic orientation of a certain area.

5) And finally, let us offer a provocative hypothesis: with the Protestant movement far from being a truly dangerous adversary in 16-17th century Dalmatia, wasn't the Roman Church aiming at the Glagolitic ecclesiastical and cultural dimension of Croatian and Slavic society to be put aside in those great strategic moves towards the East, as mentioned above? Was the music of Cecchini what really mattered, or was it in fact the deeply-rooted Glagolitic chant, a kind of Croatian Hussite chorale? Had not the Croats had (since the 10th century) a kind of their own successful «Protestantism» called Glagolism – at least, concerning the use of non-Latin language and non-Gregorian music repertory in the liturgy – long before German and Swiss Protestantism?

¹⁹ DOMINIQUE PATIER, *L'influence de la musique des Jésuites de Bohême sur la formation et le style de Jan Václav Stamic*, in *The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of the European Cultural Communion*, ed. by Stanislav Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, 1993, pp. 101-123: 101.

BIBLIOGRAPHY

- ANDREIS, JOSIP. 1969. *Albertijev 'Dijalog'. O 350-godišnjici objavljivanja (Albert's 'Dialog'. On the 350th Anniversary of its Publication)*, «Arti musices», 1, pp. 91-104.
- ANDREIS, JOSIP. 1970. *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta (Ivan Lukačić. Sixteen Motets)*, Zagreb, Institute of Musicology.
- ANDREIS, JOSIP. 1982. *Music in Croatia*, 2nd ed., Institute of Musicology, Zagreb.
- ATKINSON, CHARLES M. – NOEL O'REGAN. 2001. *Micheli, Romano*, in *The New Grove*, ed. by S. Sadie, Macmillan, London etc., Vol. 16, pp. 597-598.
- KOLUMBIĆ, NIKICA. 1983. *Alberti, Matija (Matulić)*, in *Hrvatski biografski leksikon (Croatian Bibliographical Lexicon)*, Vol. 1, Zagreb, pp. 62-63.
- KOS, KORALJKA. 1982. *Style and Sociological Background of Croatian Renaissance Music*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 13/1, pp. 55-82.
- PATIER, DOMINIQUE. 1993. *L'influence de la musique des Jésuites de Bohême sur la formation et le style de Jan Václav Stamc*, in *The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of the European Cultural Communion*, ed. by Stanislav Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, pp. 101-123.
- PLAMENAC, DRAGAN. 1969. *Tragom Ivana Lukačića i nekih njegovih suvremenika (On the Trail of Ivan Lukačić and Some of His Contemporaries)*, «Rad JAZU», 351, Zagreb, pp. 63-90.
- PLAMENAC, DRAGAN. 1938. *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća. Bio-bibliografska studija (Toma Cecchini, Maestro di Cappella of the Cathedrals in Split and Hvar in the First Half of the 17th Century. A Bio-Bibliographical Study)*, «Rad JAZU», Zagreb, 77-125.
- STIPČEVIĆ, ENNIO. 1997. *Hrvatska glazba (Croatian Music)*, Zagreb, Školska knjiga.
- STIPČEVIĆ, ENNIO. 1998. *Musica incognita. Ivan Lukačić i njegovo doba (Musica incognita. Ivan Lukačić and His Time)*, Šibenik, Gradska knjižnica 'Juraj Šižgorić'.
- ŠANJEK, FRANJO. 1996. *Kršćanstvo na hrvatskom prostoru. Pregled religiozne povijesti Hrvata (7.-20. stoljeće) (Christianity in Croatian Area. A Review of the Religious History of Croats, 7th – 20th Century)*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost.
- ŠKAFAR IVAN. 1969. *Grgur Mekinić Pythiraeus, hrvatski protestantski pisatelj in začetki slovstva pri Gradišćanskim Hrvatib (Grgur Mekinić Pythiraeus, Croatian Protestant Writer and the Beginnings of Literature at Burgenland Croats)*, «Časopis za zgodovino in narodopisje» (nova vrsta), Maribor, 5 (XI), pp. 273-296.
- TUDJINA, VESNA (ed.). 2006. *Marko Antun De Dominis, splitski nadbiskup, teolog i fizičar (Marcus Antonius De Dominis, the Split Archbishop, Theologian and Physicist)*, Split, Književni krug.
- TUKSAR, STANISLAV. 1980. *Croatian Renaissance Music Theorists*, Music Information Centre, Zagreb.
- TUKSAR, STANISLAV. 1993. *Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik (1520-1575) i problem glazbe i Interimima iz 1548. godine (The Croato-German Protestant Theologian Matthias Flacius Illyricus [1520-1575] and the Question of Music in the 1548 Interims)*, in *Glazba, ideje i društvo / Music, Ideas and Society*, ed. by S. Tuksar, Zagreb, Croatian Musicological Society, pp. 249-255.
- TUKSAR, STANISLAV. 1993. *Prema identifikaciji četiriju dosad nepoznatih kasnijih opusa Tomasa Cecchinija iz 1623, 1627, 1630. i 1634. godine (Towards the Identification of Four Hitherto Unknown Later Works by Tomaso Cecchini from 1623, 1627, 1630 and 1634)*, «Arti musices», 24/1, pp. 91-97.
- TUKSAR, STANISLAV. 1997. *Hrvatski isusovački barokni rječnici kao izvor glazbene terminologije (Croatian Jesuit Baroque Dictionaries as a Source for Music Terminology)*, u *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba / Baroque Music in Slovenia and European Music*, Ljubljana, SAZU, pp. 171-177.

- TUKSAR, STANISLAV. 2008. *General Dictionaries of Croatian Language Compiled by Jesuit Scholars and Published between 1649 and 1742: Codification of a Language with a Case Study in Music Terminology*, in *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert*, ed. by Ladislav Kačič i Svorad Zavarský, Slavistický ústav Jána Stanislava, Bratislava, SAV – Teologická fakulta Trnavskej univerzity, pp. 71-79.

METODA KOKOLE

***Who was Antonio Tarsia
and from Whom did He Learn how to
Compose?***

WHO WAS ANTONIO TARSIA AND FROM WHOM DID HE LEARN HOW TO COMPOSE?

On 19 June 1660 the town of Koper organised a specially festive yearly celebration of the town patron's name-day, the so called *festa di San Nazario*, celebrated in the Cathedral according to tradition by a solemn mass and vespers¹. Among the hired musicians for that year were Giorgio da Pirano and Padre Filippo Parisi da Pistoia, as well as some local singers engaged especially for the occasion – apart from some unnamed Minorite friars and two off-spring of the town's famous noble families: Balsamin Manzuoli and the seventeen-year old Antonio Tarsia².

¹ A detailed description of the festivities, including the texts of the specific local hymns sung on this day for vespers and the solemn mass, is given in: ANDREA TOMMASICH, *S. Nazario protovesco di Capo d'Istria: Memorie storiche con note e cronologie*, Capodistria, Gedeone Pusterla, 1888, pp. 11–12 and 14–16. The celebration started on the eve of the feast day with solemn vespers in the cathedral where all social layers of inhabitants of the town as well as numerous visitors from the province and foreigners gathered to honour San Nazario. Especially popular was the hymn *Iste Confessor*, many examples of which are still preserved in the musical archives of the Cathedral now collection of the Diocesan Archives of Koper. The church remained lighted up by a multitude of candles and open to everybody until two o'clock in the morning (i.e., two hours after sunset). The next morning was crowded with people on the main roads to Koper and busy with preparations for later processions. At 9.30 everybody gathered again at the Cathedral for a pontifical mass, followed by the procession through the main public places, during which the hymn *Iste Confessor* was again sung. Apart from sacred processions, all kinds of competitions, dances and a fair were held on that day. On this secular aspect of the feast we are informed by an eye witness, the Bishop (1641–1655) of Novigrad (It. Cittanova), in his *Historical Commentaries on Istria*, Book I, chapters 26–27; see GIACOMO FILIPPO TOMMASINI, *De' commentari storici-geografici della provincia dell'Istria (1641–1654)*, «Archeografo triestino», IV (1837), pp. 74–81. The day concluded with solemn vespers. Leaving the church it was a custom to say «a year from today, San Nazario again».

² Records in the cathedral's account books are the source of information on musicians active there (*Spesari* or *Libri delle spese*, especially those labelled under letters [E] (1610–1645), F (1646–1680) and G (1680–1760) preserved in the Diocesan Archives in Koper. Information referring to the year 1660 is to be found in book (F) containing data for the period between 1646 and 1680. Selected information from these books was published by Antonio Alisi in 1934 (ANTONIO ALISI, *Il Duomo di Capodistria*, Roma, A. Alisi, 1934, pp. 53–55), and later by Janez Höfler in 1968 (JANEZ HÖFLER, *Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju* [Musicians at the Cathedral of Koper in the 17th and 18th Centuries], «Kronika» XVII (1968), pp. 140–144), and especially by Giuseppe Radole (GIUSEPPE RADOLE, *La Musica a Capodistria*, Trieste, Centro studi

The latter, considered now the foremost local composer at the turn of the seventeenth century, was at the time already known to the *maestro di capella*, Padre Gianfrancesco Landi and to the organist Christoforo Rexais from Venice, as he had already sung at a similar event in 1658.

Koper, in Italian Capodistria, also called Justinopolis, was in the seventeenth century the capital town of all Venetian Istria³. However, after the devastating plague of 1631 and repercussions of the second Venetian war that fatally affected the local economy, especially the salt and oil trade with neighbouring Habsburg lands, the town lost its former splendour as well as about one third of its population. Cultural life in town reflected these external factors, and it was only around the middle of the century that musical life once again became active enough to be noticeable from historical documents. More musicians than in previous years were on the pay-list of the Cathedral's *fabbrica* and new music literature was acquired in larger quantities than before and was copied for practical use⁴. Nevertheless, the quality of cultural life never again reached the same standards as in the sixteenth and early decades of the seventeenth century, when local humanists competed even with their Venetian colleagues⁵. Nearly everything we know today of music

storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 1990, pp. 41–42 and 46). Radole's monograph is still the most comprehensive referential literature on music in Koper in general.

³ For a general overview on the historical importance of this town and its musical history in the seventeenth century in English, see my contribution to the A.M.I.S series from 2006 where further sources and literature are provided. METODA KOKOLE, *Sacred Music in «Capo d'Istria» in the 17th Century*, in: *Barocco Padano 4*, eds. Alberto Colzani, Andrea Luppi, and Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2006, pp. 225–261: 225–228.

⁴ I have briefly discussed this collection in my above-mentioned article on pp. 227–228 and 240–256. Data on all manuscripts, including fragments, from this collection are now available in the online RISM A/II database <http://opac.rism.info/>. The list of extant prints in the Diocesan Archives of Koper published within that article needs correction in one detail: namely, the Canto part-book of Legrenzi's *Concerti musicali* of 1654 has been found and is now kept in SI-Kš (RISM siglum) under signature ŠAK GA XXII/10. In subsequent years I have studied in detail one special case, the printed and manuscript sources of Giovanni Antonio Rigatti's music from this collection. Within this project I made an attempt to identify the printed sources of the manuscripts as well as identify their at least 6 different local scribes. This case study was published in 2009. See METODA KOKOLE, *Sacred Works by G. A. Rigatti and other Venetian Composers in the Context of Musical Life in Koper in the 17th Century*, in: *Early Music: Context and Ideas II*, Cracow, Institute of Musicology, Jagiellonian University, 2008, pp. 198–227.

⁵ Some of the names of outstanding composers active in Koper are Francesco Bonardo, Silao Casentini and Nicolò Toscano in the sixteenth century and Gabriello Puliti in the first decades of the seventeenth century. Also important are the activities of two literary and possibly partly musical academies (Accademia dei Desiosi and from 1567 to 1630 Accademia Palladia). See for example IVANO CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Olschki, 1990, especially pp. 75–135 (chapters: *Fortuna del madrigale in Istria* and *L'Accademia Palladia tra musica, filosofia e teatro*).

in the later part of the seventeenth century is connected with sacred, mostly liturgical, music still extant in a collection of 16 music prints and more than 150 music manuscripts⁶. By contrast, only a few documents regarding secular music making, mostly consisting of second-hand hints, have survived until the present day⁷.

We thus have hardly any direct evidence about musical life in the early forties, when on 28 July 1643 Antonio was born to «Fabritius, et Antonius Tarsia» and his wife «Bianca, et Cattarina», herself born into the noble family of Pola⁸. Bianca, Antonio's mother, was born on 27 November 1610 to Giacomo Pola and his wife Andriana, and she married, on 20 November 1631, Fabrizio Tarsia, their father, himself born on 23 October 1596 to Giacomo. They had seven children; Antonio was their third out of four sons, and the only male descendent who later had his own children, holders of the family line⁹. Antonio's godfather was the knight Pietro Pola, whose house was about two decades earlier referred to as «una Accademia di musica» and he himself was labelled as «una persona intenditissima

⁶ See footnote 4, above.

⁷ Apart of a small fascicle of arias and duets (ŠAK GA XI/73), dated in the late seventeenth century, no secular music seems to survive in Koper. The only other source known to me is a fragment of printed instrumental music, discussed below and preserved within Antonio Tarsia's legal documents (microfilms consulted in Trieste; see footnote 18) that I discuss below. It is also interesting that opera did not reach the town until much later. The first public theatre was opened in 1664 and renovated in 1675 (BACCIO ZILLOTTO, *Capodistria*, Trieste, Libreria Giuseppe Mayländer, 1910, pp. 70–71). However, the first documented operatic production took place only in 1729 (the opera *L'amante ravveduto* with music by Zuane Reali, is cited in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vol. A–B, Cuneo, Bertola et Locatelli Musica, 1990, p. 112).

⁸ This information from the *Book of Baptisms*, no. VIII, now preserved at the Diocesan Archives of Koper, was unearthed in 1993 by a local historian Edvilijo Gardina, who also published for the first time other data from birth and death records concerning the composer's father and mother. EDVILJO GARDINA, *Koprška družina Tarsia / La famiglia Capodistriana dei Tarsia*, in: *Antonio Tarsia: 1643–1722: 350 let / anni*, ed. Salvator Žitko, Koper / Capodistria, Izvršni svet Skupščine občine Koper / Consiglio esecutivo dell'Assemblea comunale Capodistria, 1993, pp. 11–24 (bilingual article), and a shortened version, containing however, some new facts: EDVILJO GARDINA, *Plemiška družina Tarsia* [The Patrician Family of Tarsia], «Muzikološki zbornik», XXX (1994), pp. 11–15. The dates of births or baptisms, deaths and marriages will refer to Gardina's articles unless cited differently.

⁹ This information is found in an anonymous genealogy of the family Tarisa from the late eighteenth century preserved in the Regional Archives of Koper (SI PAK), 312, collection Tarsia. The seven children's names were Giacomo, Francesco, ANTONIO, Agostino, Laura, Chiara and Andriana. Giacomo and Francesco apparently died early, but all three girls were married and so was Agostino (with Zoja Zarotti), but he had no children of his own.

di musica»¹⁰. In 1646 Cavaliere Pietro Pola was – if we can believe the words of Michiel Priuli who in that same year visited his brother-in-law, the *podestà* in Koper, Marc'Antonio Grimani – the first president of the revived Accademia in Koper, called dei Risorti¹¹. Antonio Tarsia's godmother was Isabella Fini, married to Raimondo Fini, a man of letters and later together with Pola and other family friends, a member of the Accademia dei Risorti¹².

The family of Tarsia, named after a *flumen Tarsia* (now Rječina) near Rijeka in Eastern Istria, can be traced back to the thirteenth century. The earliest document from Koper regarding the family bears the date 17 February 1229. In 1478 Giacomo Tarsia was elevated by the Holy Roman Empire to «Conte Palatino», a hereditary title given also to all of his male descendants. The privilege of nobles titled with such a predicate gave its holder the right to a regular rent from lands under his control and the right to nominate notaries, juridical administrators¹³. The family crest or coat-of arms that is documented in many versions, from drawings and paintings to stone reliefs¹⁴, was described by a notary Giovanni Manzini, who certified a printed family-tree in 1792. According to his description the field of the shield was of golden tincture, halved horizontally by a *purpure* (i.e. purple) ribbon

¹⁰ Pietro Pola, in 1618 freshly nominated Cavaliere di San Marco, was a dedicatee of Gabriello Puliti's fourth book of monodic motets titled *Sacri accenti* and printed in Venice by A. Vincenti in 1618. See KOKOLE, *Sacred Music in «Capo d'Istria»* cit., 2006, pp. 236–238, and GARDINA, *Koprška družina Tarsia* cit., pp. 18–19. There were, in fact, two persons with the same name and title «Cavaliere Pietro Pola», both connected with the academies in Koper, which caused some confusion in the secondary literature (in my own texts on Puliti as well as in Gardina's contributions on the Tarsia family). The older Pietro Pola died in 1630 and was member of the Accademia Palladia. The younger man by the same name became Cavaliere in 1618 and was among the founders of the new Accademia dei Risorti in 1646; he was the one referred to by Puliti and associated with Antonio Tarsia's family.

¹¹ The relevant passage from the *Itinerario fatto da me Michiel Priuli l'anno 1646 nella Città di Capo d'Istria, et Provincia d'Istria* (Ms. preserved in the Biblioteca Marciana in Venice) is quoted in GARDINA, *Koprška družina Tarsia* cit., p. 17.

¹² Raimondo Fini was the author of a printed *Raccolta d'applausi* in honour of the *podestà* of Koper, Andrea Morosini (1643).

¹³ EDVILJO GARDINA, *Koprška družina Tarsia v službi beneške republike* [The Family Tarsia of Koper in the Service of the Venetian Republic], «Slovensko morje in zaledje», IV–V (1981), pp. 108–111.

¹⁴ For a detailed recent description of many heraldic sources see GIOVANNI RADOSSI (con la collaborazione di Salvator Žitko), *Monumenta Heraldica Iustinopolitana: Stemmi di rettori, di famiglie notabili, di vescovi e della città di Capodistria*, Rovigno and Trieste, Centro di Ricerche Storiche, 2003, pp. 384–389.

with a *cerulean* (i.e. blue) rose in the upper field¹⁵. This ancient family had by the seventeenth century many branches that coexisted in Koper but have not yet been systematically studied.



Figures 1 a and b

Antonio Tarsia's home in Koper and the fragment of a fresco depicting the family crest in the entrance hall of *palazzo* Tarsia (photo M. Vogrin, 2011; with permission).

Most of the Tarsia family research has been the work of Edvilijo Gardina, who, however, has not paid attention to details concerning the composer's relatives apart from his closest family¹⁶. He was also unaware of the documents relating to the composer's function as a public notary that put some of his

¹⁵ GARDINA, *Koprška družina Tarsia* cit., p. 13; EDVILJO GARDINA, «Alla Turca»: *The Tarsia Family of Koper in Service for the Serenissima*, in: *Image of the Turks in the 17th Century Europe*, Istanbul, Sabanci University, Sakip Sabanci Museum, 2005, pp. 56–61: 61.

¹⁶ Gardina's most comprehensive study of the family Tarsia (not including the discussion of the composer Antonio Tarsia, discovered only later) is GARDINA, *Koprška družina Tarsia v službi beneške republike* cit., pp. 107–136. For data on Antonio Tarsia's closest family, see footnotes 8 and 9, above.

assumptions into question. It is indeed the fact that Antonio Tarsia, the composer, was to some extent related to the more famous brothers Marco, Ruggero and Cristoforo Tarsia who were in the seventeenth century famous interpreters (it. *dragomani*) and Venetian representatives at the Turkish Court in Constantinople. Two of the four sons of Cristoforo, Tomaso and Giacomo, were equally, if not better, known Venetian officials¹⁷.

Antonio Tarsia, on the other hand, was distantly enough related to the above-mentioned branch that he could officially compile a wedding contract on 3 December 1698 between the above-mentioned *dragomao* Ruggiero's granddaughter Appolonia (daughter of his son Agostino) and Andrea Fini, the son of Orazio¹⁸. The composer was, however, closely related to Andrea Tarsia, who was brother to Fabrizio and Antonio's uncle. Andrea, son of Giacomo, born around 1630, graduated in law in 1653 at the University of Padua, Sacro Collegio (he was latter called «dottore» or was labelled as «I.U.D.»), and immediately inscribed himself in artistic studies¹⁹. In 1658 we find him as the *podestà* of Docastelli (today Dvigrad in Istria)²⁰.

Between 1662 and 1680, Andrea's wife Nicolosa bore him eight children, all of them boys (Giovanni, Lodovico, Cristoforo, Giuseppe, Antonio and Girolamo)²¹. In 1669 he finished restoration of a palace he bought in the «Orti Grandi» district of central Koper²², the same house as our Antonio Tarsia in 1684 and again in 1689 named as his own house («nella casa di me posta in

¹⁷ For details see GARDINA, *Koprška družina Tasia* cit., p. 16.

¹⁸ Trieste, Archivio di Stato, fondo Mayer (Microfilms of the documents from the old municipal archives of Koper, as they were catalogued by Francesco Mayer in 1904 in his *Inventario dell'Antico Archivio Municipale di Capodistria*. The documents were transported in 1944 from Koper to Venice, where at the Venetian Archivio di Stato the documents were photographed. The originals are in the Biblioteca Marciana and are not open to the public; the microfilms can, however, be consulted in Trieste within the microfilmed «fondo Mayer». The quality of the films is very low so it is difficult to decipher the meaning of the scriptures), b.[obina] 198, fot.[ogramma] 235-right side, and b. 198, fot. 122-right side).

¹⁹ *Studenti istriani e fiumani all'Università di Padova dal 1601 al 1974*, in: *Contributi alla storia dell'Università di Padova*, ed. Luciana Sitran Rea, vol. 38, Treviso and Padova, Antilia and Università degli studi, 2004, p. 16

²⁰ RADOSI, *Monumenta Heraldica Iustopolitana* cit., p. 387.

²¹ All data on Andrea Tarsia's family were gathered from the baptismal and death records of Koper, kindly provided to me by father Marjan Vogrin, archivist of the Diocesan Archives of Koper, to whom I am greatly indebted and to whom I would like to express my warmest thanks for his constant support of my research and all possible help with materials kept in different Archives of the Diocese of Koper.

²² GARDINA, *Koprška družina Tasia* cit., p. 21; now Ulica OF 12 in Koper.

contrada di Santa Maria Nova sive Horti grandi»²³. It seems that Antonio, after his father's death in 1671, moved in with his uncle, or his uncle – with his quickly growing family – moved to a bigger home and left Antonio Tarsia in the house of the «big gardens» (see Figure 1). Antonio was perhaps especially close to his uncle Andrea as the latter named one of his own sons Antonio, who was born on 26 June 1679 and died in his teens in 1695. The same Andrea was in 1675 among the twenty members of one of the foremost noble families from Koper paying tribute to the newly elected Doge Nicolò Sagredo in Venice²⁴. It is interesting that *dottore* Andrea Tarsia was in 1680 the so called *proveditor* of the Cathedral in Koper, the person who, in fact, registered and paid to Antonio his regular salary as the Cathedral's organist²⁵. Andrea Tarsia died in Koper at the age of 85 in 1714.

It also might be of some importance for our attempt to reconstruct Antonio Tarsia's life, that members of different branches of the Tarsia family, like the Count Cristoforo Tarsia²⁶, who at the turn of the seventeenth century recited his own poetry at academic meetings, were known as active members of the already-mentioned Accademia dei Risorti²⁷. The Count of Tarsia from Koper was apparently also musical, as he had been given at some point in the later decades of the seventeenth century a printed collection Giovanni Legrenzi's *Concerti musicali* of 1654 as a present²⁸. The print found its way into the collection of the Cathedral where it at least partially survived until now. The music from this print was copied for practical purposes by Antonio Tarsia, whose manuscript of *Beatus*

²³ Trieste, Archivio di Stato, fondo Mayer, b. 197, fot. 241-right side–242-left and right sides.

²⁴ One of the five pages in their entourage was also Andrea's son Giovanni. To be a member of such a delegation was a sign of especially high honour. See ANTONIO TRAMPUS, *L'Accademia, l'Arcadia e la figura di Antonio Tarsia*, «Muzikološki zbornik», XXX (1994), pp. 29–33: 33.

²⁵ *Libro delle spese* G, fol. 1.

²⁶ Probably Cristoforo Ruggiero, born on 29 October 1678 to Andrea Tarsia and his wife Nicolosa, therefore Antonio Tarsia's cousin. On the basis of the older right to the title of «Count» awarded to all male descendents of Giacomo Tarsia in 1478, he probably also won the same right from the Venetian authorities in 1726 or 1727, like his brother Giovanni, and his cousins Comodo (and his son Cristoforo) and Giacomo (the son of our composer Antonio Tarsia). GARDINA, *Koprška družina Tarsia v službi beneške republike* cit., pp. 110–111; and GARDINA, *Koprška družina Tarsia* cit., pp. 23–24.

²⁷ On the academy, see BACCIO ZILLOTTO, *Accademie ed accademici di Capodistria (1478–1807)*, Trieste, [offprint of the «Archeografo triestino, n.s.» VIII], 1944, pp. 149–152; and TRAMPUS *L'Accademia* cit., pp. 29–33.

²⁸ The handwritten dedication is written on the page containing a dedicatory letter to the Bishop of Parma, Carlo Nembrini. The handwritten note appears between the title and the text of the dedication «All Illustrissimo Signor Conte [illegible] Tarsia Capodistriano» (ŠAK GA XXII/10). See also footnote 4, above.

à 3 Voci et due Violini and Credo from the *Messa a 4^o con doi Violini* also survives in the music collection of the Cathedral²⁹.

The archival documents pertaining to the first decades of the revived Accademia dei Risorti are so scarce that they hardly allow any reliable discussion. The only contemporary sources that offer some information are the already-mentioned itinerary written in the year of its foundation by Michiel Priuli³⁰ and sometime not long after the comments on Istria written by Giacomo Filippo Tommasini³¹. The latter mentions that a new house was bought for the academy where a public school with regular financing was then housed. We know from another source that regular income for the Accademia dei Risorti came from compulsory taxes on all official acts introduced by the *podestà* Marc'Antonio Grimani in 1646 and approved by the Venetian senate a year later³². It seems that this school was run by the members of the academy, some of whom were not only literary but also musically well versed³³, as, for example, Antonio Tarsia's relatives or his godfather. It seems therefore valid to assume that Antonio Tarsia was indeed schooled in this institution.

Antonio Tarsia's early inclination and talent for music do not come as a surprise, considering that he grew up among amateur musicians and music lovers who were also members of academic circles, in an environment that was musically stimulating. As a child of a noble family he undoubtedly received his first music instruction from some private tutor, possibly a professional musician attached to the musical chapel of the Cathedral, and at the school run by the Accademia dei Risorti, if my assumption that he was one of its pupils is correct. In any case, we find him in July 1658, at the age of fifteen, among the singers (professionals like Giorgio Opradai «musicò di San Marco») engaged by the Cathedral for the festivities on the feast of San Nazario. He was again invited to participate at the solemn church services at the feast of San Nazario in 1659 and in 1660, to be finally permanently engaged as organist from 1662. In his contract he promised to

²⁹ Giovanni Legrenzi, *Beatus vir* (ŠAK GA V/19) and *Credo* (ŠAK GA V/20).

³⁰ See footnote 11, above.

³¹ TOMMASINI, *De' commentari storici-geografici* cit. [book 1, chapter 25], p. 73.

³² ZILLOTTO *Accademie ed accademici di Capodistria* cit., p. 149, and also DARKO DAROVEC, *Notarjeva javna vera. Notarji in vicedomini v Kopru, Izoli in Piranu v obdobju Beneške republike* [A Notary's Public Confidence. The Notaries and Vicedomini in Koper, Izola and Piran in the Time of the Republic of Venice], in *Knjižnica Annales*, vol. 7, Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 1994, pp. 189–190. Darovec points out that the taxes for the Accademia dei Risorti in Koper were contributed also by notaries from Izola.

³³ The abbot Gavardo Gavardi (1701–1736) was later active in theatre life in London, and Giacomo de Belli was later known in Venice as author of musical *divertimenti*. TRAMPUS, *L'Accademia* cit., p. 32.

play organ at the Cathedral of Koper on all major feasts for the salary of 30 *ducati* a year³⁴. In 1660 the professional organist had earned 60 *ducati* per year³⁵.

Antonio renewed his contract with the Cathedral in May 1664, taking upon himself the additional duty to instruct in music two young citizens and generally take care of music at the Cathedral; all for 40 *ducati* yearly³⁶. His salary was raised to 77 *lire* and 10 *scudi* for each completed trimester from 1669 and remained stable until he finally resigned from this job in May 1710. The last payment was issued on 18 April 1710³⁷. Even though Antonio Tarsia was for decades the only musician to receive a regular salary (his payment came every three months for a completed trimester), he was never recorded as *maestro di capella*, even though there was apparently no one else officially holding this position during the years of his service at the Cathedral. The only other position recorded in the expense books of the Cathedral from 1660 to 1710 was occasionally that of a *maestro di canto*, who, however, earned only 15 *lire* for a completed trimester³⁸. Hired singers and violinists were also paid for their participation at especially solemn occasions: at Christmas time, or for the feasts of San Nazario and Santa Orsola³⁹.

³⁴ 1 *ducato* was then 6 *lire* and 4 *soldi*.

³⁵ These and the following facts were already gathered by Höfler and Radole. See footnote 2, above.

³⁶ «[...] col salario di ducati quaranta annui impartendoli obligatione, oltre l'ordinaria di suonar l'Organo nelle feste, et assister alle musiche, d'insegnar la Musica a due giovani cittadini [...]. HÖFLER, *Glasbeniki* cit. (1968), p. 142, and RADOLE, *La Musica a Capodistria* cit., 1990, p. 49.

³⁷ *Libro delle spese* G, fol. 99r. It seems that already by 1709 he was not well or fit for the regular job any more, as on 19 May 1709 the salary was actually given for him to his son Fabrizio (*Libro delle spese* G, fol. 93r).

³⁸ From August 1686 to June 1687 the *maestro di canto* was Padre Filippo Campagna Servita (*Libro delle spese* G, fols 16r and 19r), who was also the first owner of the music print still extant in Koper, the *Sacri concentus duarum vocum cum basso continuo* of 1654 by Gasparo Casati (ŠAK GA/XXIII/1). Later, in 1691 the same job (*maestro di canto*) was paid only 62 *lire* «per annum» (*Libro delle spese* G, fol. 24r) or 40 *lire* for eight months (*Libro delle spese* G, fol. 32r) in 1688.

³⁹ The violinists were paid one gold piece on October and December 1687 and in June 1689 (i.e. 6 *lire* and 10 *scudi*; *Libro delle spese* G, fols 20r and 25r) for one evening, and the payment of singers depended on their fame. «Gerardini Castrato» earned 20 *lire* in December 1684 and 12 *lire* on October 1685, and one «Prete Francescano Musico» also received 20 *lire* for singing at the «giorno della traslatione» on February 1687 (*Libro delle spese* G, fol. 18r), but on 21 October 1689 one Milanese «frate Francescano» was paid only one *ducaton* (8 *lire* and 10 *soldi* for singing on the day of Santa Orsola (*Libro delle spese* G, fol. 26r), and a musician from Trieste earned only 6 *lire* and 4 *soldi* on 21 October 1691 for singing at vespers and the solemn mass on the similar occasion (*Libro delle spese* G, fol. 33r).

Included in Antonio Tarsia's duties at the musical chapel of the Cathedral was apparently also the care of church violinists⁴⁰, or even the whole instrumental ensemble, that according to the preserved copies of music included a violone, trumpets and other *ad libitum* instruments in addition to the compulsory organ and the two violins. It seems that he was indeed more interested or better versed in instrumental music than *canto fermo*, which was apparently the responsibility of a chapel master or hired teachers. From 1665 to at least 1672 one Alvise Latisani was hired to teach *canto figurato* to four young citizens of Koper. On the whole, instruction in singing appertained more to church institutions, and gaining skill in instrumental music was part of a gentleman's education. Antonio Tarsia's case seems only to confirm this fact.

We know scarcely anything about his activities as an instrumentalist, apart from his being the church organist, but small hints have been found about his also being a string player. He not only bought strings for the church violinists but also owned music prints of secular instrumental music, a fragment of which was found, but not commented on, by Claudia Salata in 1990⁴¹ among Antonio Tarsia's notarial documents of the year 1689⁴². This fragment is a *basso continuo* part from a printed collection of strongly French-influenced Italian dances. The fragment consists of pages 21–22 and 27–28⁴³ of a yet unidentified print⁴⁴. Above the music on page 21 there is handwritten name (Antonio Tarsia Nodaro), and written in in another hand the date 1678, which, according to the shape of the numerals could well have been added by the composer himself. The two sequences of movements, i.e. dances, as far as they can be deduced from these few pages, are: N. 2. Borè. *VV. All'Unisono.*, [N. 3.] Corrente. *Largo à Battuta.*, N. 4. Minuet, N. 5. Tempo di Gagliarda piccola; overo Ballo Figurato. *Largo.*, N. 6. Minuet. à Ruggiero. (on pages 21–22) and N. 9. Minuet, N. 10. Borè., N. 1. Gagliarda Francese. *Largo.*,

⁴⁰ He was from time to time recompensed for the acquisition of new strings. HÖFLER, *Glasbeniki* cit., p. 142.

⁴¹ CLAUDIA SALATA, *Antonio Tarsia (1643–1722) musicista e notaio in Capodistria*, in *Tre musicisti istriani: Francesco e Gabriele Spongia da Rovigno al tempo di Claudio Monteverdi, Antonio Tarsia da Capodistria a 350 anni dalla morte*, ed. Marco Sofianopulo, Trieste, Istituto Regionale per la Cultura Istriana, 1993, pp. 35–40. In her contribution she provides a reproduction on p. 39 of one side of the music fragment.

⁴² See also footnote 18, above.

⁴³ Like other notarial documents of Antonio Tarsia, the music fragment is at present only available on a microfilm copy in Trieste, Archivio di Stato, fondo Mayer, b. 198, fot. 120, and fot. 121.

⁴⁴ It is not to be found in the Sartori catalogue of pre-1700 prints, nor apparently in existing publishers' catalogues of the time.

Festino Terzo. *VV. all'Vnis.*, N. 2. Minuet. *a due.*, N. 3. Minuet. *All'Vnis.*, N. 4. Borè (on pages 28–29).

The presence of a minuet and a bourree, both reaching Italy relatively late in the seventeenth century, speak in favour of the handwritten date on the fragment as a possible date of publication, although the use of gagliardas by this time had become rather rare⁴⁵. At least some of the dances were apparently written for two violins and a *basso continuo*, very popular in chamber music of the time. To call *Festino* (on page 22) a suite of dances is also rather curious and suggests perhaps that the music was intended for a special feast with dancing. In the absence of any other proof we can at this point only speculate on Antonio Tarsia's authorship or on a «special occasion», perhaps a dance at the Accademia dei Risorti in Koper in honour of the late Ruggiero Tarsia, one of his famous relatives, hence perhaps the name «Minuet à Ruggiero». However, these ideas must remain only inviting speculations.

Salata is indeed right in assuming that the notary Antonio Tarsia is identical to the organist of the Koper Cathedral and composer. Not only was there no other contemporary Antonio in the larger family of Tarsia in Koper at the time, as she asserts, but also the handwriting of his notarial documents and that of his music preserved in Koper are so close that there could hardly be any doubt about the identity of the hand (compare Figures 2 a and b). She is, however, mistaken in assuming that it was a necessary for a notary of Koper to have studied at the University of Padua⁴⁶. Membership in the Association of Public Administrators (*Collegio dei notai* founded in 1598) in Koper did not require a university degree but rather the status of a town patrician⁴⁷. The future *nodari* were trained at the local Collegio dei nodari and after their training they received a special licence approved by the Venetian authorities.

Antonio Tarsia was entitled to the title of Count (*Conte Palatino*), given to his ancestor Giacomo for all of his male descendents. Like most of his contemporary relatives of the name Tarsia, Antonio did not use the title. However, among his extant legal acts⁴⁸, consisting of drafts as well as fair copies, some of the latter display his name accompanied by his personal emblem that was, in fact, the

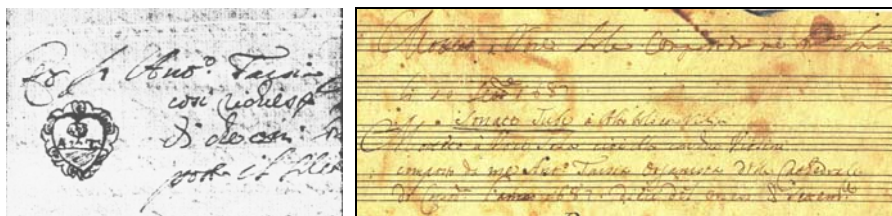
⁴⁵ Gregory Barnett, to whom I am greatly indebted for his suggestions about this fragment, pointed out to me Giovanni Battista Vitali's op. 12 of 1685 as possibly the closest known example of such sequences of dances of older and newer types.

⁴⁶ SALATA, *Antonio Tarsia* cit., p. 36.

⁴⁷ DARKO DAROVEC, *Inventar notarskih spisov v Pokrajinskem arhivu Koper (1558–1850)* [The Inventory of Notarial Documents in the Regional Archives of Koper (1558–1850)], Koper, Pokrajinski arhiv, 1996, p. 14.

⁴⁸ Contracts, legacies, wills, various protocols and other juridical records.

emblem of the Tarsia family with his initials (compare Figure 2 a and Figure 1 b)⁴⁹. The graduated law students of the University of Padua as a rule occupied higher administrative positions in Koper, such as the *vicedomino*, *podestà* or high ecclesiastical functions. Antonio's uncle Andrea Tarsia, for instance, graduated in Padua⁵⁰. Agostino Tarsia, Antonio's younger brother, had been inscribed in 1658 in artistic studies, as was Andrea's son Giuseppe in 1692⁵¹. Antonio Tarsia's own son Fabrizio commenced his juridical studies on 27 November 1700, to become a *dottore* in 1706⁵².



Figures 2 a and b

Antonio Tarsia's signatures on his notarial document dated 1788 and on his *manupropria* composition dated 1687 (ŠAK GA XII/20; with permission of the Diocesan Archives of Koper)⁵³.

Antonio Tarsia's notarial legacy, surviving in several fascicles⁵⁴, covers years from 1675 to 1698. Among his earliest acts was a document in connection with

⁴⁹ The emblem figures on several documents, for example: Trieste, Archivio di Stato, fondo Mayer, b. 198, fot. 148 left side (the document of the year 1688) and fot. 235-right side (the document of the year 1684).

⁵⁰ LUCIANA SITRAN REA, *Presenze istriane e fiumane nello Studio patavino nel secolo XVII*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XXIV (1991), pp. 277–319: p. 298 (Andreas).

⁵¹ *Ibid.*, p. 301 (Augustinus Tarsius Iustinopolitanus), and p. 315 (Ioseph Tarsia Iustinopolitanus, f. Andreae). The latter passed his exam in philosophy and medicine in June 1696.

⁵² *Ibid.*, p. 319 (Fabrizio Tarsia di Capodistria, f. di Antonio). See also *Studenti istriani e fiumani all'Università di Padova* cit., p. 42. He finished juridical studies in 1706.

⁵³ See footnote 49, above for Figure 2 a. Figure 2 b is a section of the title-page of the motet *Sonate tube* (ŠAK GA XII/20).

⁵⁴ According to a special law of 1651 all legal papers left by deceased notaries had to be bound into books and kept in special *armadii* (*armaro de protocolli de nodari morti*) in the palace of the *vicedomini*. DAROVEC *Notarjeva javna vera* cit., pp. 202–203. The three fascicles or books registered in 1904 by Francesco Mayer under nos. 138 and 241, are available now on microfilm in Trieste on spools 197–190 and 332. See also footnote 18, above.

the *dragomano* Ruggier Tarsia dated 1676⁵⁵. It seems inviting to imagine a connection between his acts for Ruggiero Tarsia and the music fragment discussed above, containing a dance defined as «à Ruggiero» and the date 1678. Of some importance for the composer's biography is also the address of his home, given in some of the documents as a house in the district of Santa Maria Nuova⁵⁶. It is interesting, though perhaps coincidental, that there are no documents with the date 1680, the year when he composed at least two pieces of music for the needs of the Cathedral, the psalms *Confitebor tibi Domine* and *Beatus vir*, both for three voices, *basso continuo* and two violins. There are more documents dated in the years 1685 and 1686, and many carrying the year 1691. In the other years he apparently took on fewer cases. He may have worked according to the needs of his purse; more when he needed more money than he was regularly earning at the Cathedral. Through careful study of his legal papers it should be possible to form an idea of how much money he earned with his notarial work, since an official list of tariffs dating from 1651 is still extant⁵⁷. The prices range from 1 *lira* 4 *scudi* for a simple document to 18 *lire* 12 *scudi* for documents on business valued over 1.000 *ducats*. His salary of 77 *lire* 10 *scudi* for a trimester at the Cathedral was apparently very good, indeed⁵⁸.

Other newly unearthed facts about Tarsia's life outside the Cathedral include some details of his family life. Edvilijo Gardina has already provided us with dates and other details concerning Antonio Tarsia's marriage on 13 October 1667 to the noble Ottavia, born of Fabio Fini in 1639, by 1667 a widow of Iseppo Almerigotti⁵⁹. According to the anonymous genealogy preserved in the Regional Archives of Koper, she bore him four children, Giacomo, Fabrizio, Francesco and Bianca⁶⁰. Bianca Maria was born on 25 February 1669, Giacomo Pantaleon on 30 August 1670, and Fabrizio Santo on 19 November 1672⁶¹. Records of Francesco, however, could not be found. Tarsia's oldest son Giacomo was

⁵⁵ Trieste, Archivio di Stato, fondo Mayer, b. 332, fot. 59.

⁵⁶ See footnote 23, above.

⁵⁷ DAROVEC, *Notarjerna javna vera* cit., p. 183 (he provides a short table).

⁵⁸ The prices of everyday goods in the period in question were, for example: c. 0.5 kg of meat for 50 to 70 *denari* (1 *soldo* = 12 *denari*), and 1 kg of wheat for 10 *denari*. The monetary system and prices in Koper and Piran are discussed in an online research report (in the Slovenian language) by DARKO DAROVEC, *Charity and Poverty: «Monte di Pietà» loan societies at Koper and Piran and their impact on the economic structure of Northwestern Istra (16th to 18th centuries)*, Koper, author, 2000, pp. 129–144. Available on: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001092/01/104.pdf>.

⁵⁹ GARDINA, *Plemiška družina Tarsia* cit., p. 14.

⁶⁰ See footnote 9, above.

⁶¹ Parochial Archives of Koper *Book of Baptisms*, no. X (1661–1675).

himself married in 1710 to Chiara Contesini and together with his relatives, sons of Andrea and Ludovico Tarsia, applied for the Venetian noble title of *Conte*, which was approved in Venice on 6 September 1727⁶².

From his marriage through the 1670s Antonio Tarsia had many family obligations; apart from becoming a father himself, he also lost his own father Fabrizio on 11 April 1671, and that was, perhaps, why he had less time for composing music in this decade. His output was indeed very irregular, but more intensive as he became older. Up to 1680 he appears to have composed only two compositions, both at present unavailable. From the final two decades of the seventeenth century there are twelve pieces, for the most part smaller ones, such as motets and psalms, while fifteen of his larger compositions date from his mature years (1707–1718). See Table 1, below.

Antonio Tarsia died in his house in Koper at the advanced age of 80 on 20 October 1722. The death records state that he was buried on the following day at the church of Santa Chiara⁶³. The extant records of burials in this church, however, do not contain his name⁶⁴; neither, it seems, was there a family tomb there, since the tomb is documented on the premises of the Convent of San Francesco (in the cloister), belonging to the twin male order of the Franciscans Conventuals built within the same complex of monastic buildings⁶⁵. So, perhaps he was buried in the latter, after all.

Antonio Tarsia's compositions were only discovered in the late 1950s or 1960s, and the first to briefly mention this composer and his music was Giuseppe Radole from Trieste in his pioneering article on *Music and Musicians in Istria in the Sixteenth and the Seventeenth Century* published in 1965 in the *Atti* of the Istrian archaeological and homeland society⁶⁶. In the late 1960s Janez Höfler from Ljubljana searched through the oldest music collections of the Cathedral's archives and compiled a manuscript catalogue of *musicalia* including Tarsia's compositions. He also consulted the Cathedral's books of expenses and some other local documents and compiled the first draft of Antonio Tarsia's then very meagre biography,

⁶² GARDINA, *Koprška družina Tasia* cit., pp. 23–24.

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴ ZDENKA BONIN, *Koprski samostan Sv Klare* [The Convent of St. Claire in Koper], «Kronika», VI/2 (2003), pp. 121–150.

⁶⁵ ZDENKA BONIN, *Pokopavanje v samostanski cerkvi manjših bratov konventualcev sv. Frančiška v Kopru med leti 1719 in 1806 ter razpustitev samostana* [Burials in the Convent Church of the Order of Friars Minor Conventual in Koper from 1719 to 1806 and the Dissolution of the Convent], «Arhiv» 27/1 (2004), pp. 109–120: 114.

⁶⁶ GIUSEPPE RAOLE, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», LXV (1965), pp. 147–214: 195.

which he published in 1968 within an article on *Musicians in Koper's Cathedral in the Seventeenth and the Eighteenth Century*⁶⁷. In the same year and three years later he also published a first analytical survey of Tarsia's preserved compositions⁶⁸.

After that Tarsia's name fell into oblivion for nearly two decades. In the early 1990s, approaching 350th anniversary of the composer's birth a renewed interest in his music was awakened. Radole hurried to publish information that he had collected in the past, including a transcription of the *dialogo* from 1660, the manuscript of which nobody but himself has ever seen⁶⁹. A number of studies on Tarsia and his time resulted from the conference devoted to the composer in 1993, which were subsequently published in the conference report and in *Muzikološki zbornik*⁷⁰. An important detail on the composer's life, namely his notarial activity, was published in 1993 by Claudia Salata⁷¹, but most importantly Milko Bizjak systematically transcribed, published and recorded the majority of Antonio Tarsia's compositions⁷². In 1999 a revised article on Tarsia's compositional legacy was published by Tomaž Faganel in the report of the Novigrad conference⁷³.

⁶⁷ HÖFLER, *Glasbeniki* cit., pp. 142–143.

⁶⁸ JANEZ HÖFLER, *Motetske kompozicije Antonia Tarsie* [Motet Compositions by Antonio Tarsia], «Zvuk» LXXXII (1968), pp. 163–168; ID., *Antonio Tarsia – nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine* [Antonio Tarsia – Some Additions to his Music Heritage], «Zvuk» CXV–CXVI (1971), pp. 305–313.

⁶⁹ RAOLE, *La Musica a Capodistria* cit., pp. 49–55.

⁷⁰ *Antonio Tarsia: 1643–1722: 350 let / anni* cit., see footnote 8, above; JANEZ HÖFLER, *La vita e l'opera di Antonio Tarsia*, MILKO BIZJAK, *Il linguaggio musicale di Antonio Tarsia*, IVANO CAVALLINI, *Un compositore barocco a Capodistria: Antonio Tarsia*, and TOMAŽ FAGANEL, *L'eredità musicale di Antonio Tarsia*. The same articles were reproduced in Slovenian in «Muzikološki zbornik», XXX (1993), together with articles by SALVATOR ŽITKO, *Kulturni utrip Kopra v času Antonia Tarsie* [The Cultural Pulse of Koper at the Time of Antonio Tarsia], ANTONIO TRAMPUS, *L'Accademia, l'Arcadia e la figura di Antonio Tarsia*, and ENNIO STIPČEVIČ, *Antonio Tarsia: analiza stila i funkcija skladateljskoga opusa* [Antonio Tarsia: An Analysis of Style and Function in His Work].

⁷¹ SALATA, *Antonio Tarsia* cit.

⁷² *Musica sacra slovenica*, vols 4–11, 13–15, 17, 31–36, ed. Milko Bizjak, Ljubljana, Edition Bizjak, 1992–1993 (with introduction by Janez Höfler in vol. 4 (1992), pp. 2–3). Three of the scores (*De profundis* of 1687, *Magnificat* of 1688 and *Gloria in D* of 1714) are now freely available on the internet: <http://www.free-scores.com>.

⁷³ TOMAŽ FAGANEL, *Skladateljska zapuščina glasbenika iz Kopra Antonia Tarsie* [The Compositional Legacy of a Musician from Koper Antonio Tarsia], in: *Zbornik radova s Prvog međunarodnog muzikološkog skupa U znaknu Carlote Grisi*, ed. Ivana Paula Gortan–Carlin, Novigrad, Pučko otvoreno učilište, 1999, pp. 45–58.

and finally in 2006 the name Antonio Tarsia was for the first time included in one of the large international encyclopaedias⁷⁴.

Antonio Tarsia's musical opus is at least in Slovenia relatively well known, published and researched. All Tarsia's preserved compositions – 26 out of 31 known to be composed by him – are now kept in the Diocesan Archives of Koper with shelf marks ŠAK GA XII/1 to 26. A fragment of his *Miserere* for five voices *a capella* survives in the music collection of the Cathedral of Krk (It. Veglia, now in Croatia) and a further three compositions were recorded, one even transcribed, but later disappeared from their original location in Koper (among them the two earliest from 1660 and 1674). Among his compositions we find six separate mass movements, eleven psalms, three responses, one Magnificat and nine motets, all composed between 1660 and 1718.

Table 1 - Antonio Tarsia's compositions.

COMPOSITION	TON.	YEAR AND DATE	SHELF MARK	HÖFLER	RISM A/II SI-Kš
MASS MOVEMENTS					
<i>Credo</i> a 4 con VV	?	1674	not found	113	/
<i>Chirie</i> a 4 con VV	F	c. 1700	GA XII/2	112	540200018
<i>Gloria</i> a 3 con VV	D	1714, 26 Aug.	GA XII/5	121a	540200022
<i>Credo</i> a 3 con VV	D	1714, 30 Aug.	GA XII/6	121b	540200023
<i>Chirie</i> a 4 con VV	D	1717, 6 Sept.	GA XII/4	/	540200021
<i>Gloria</i> a 4 con VV	G	1717, 12 Sept.	GA XII/3	114	540200020
PSALMS & RESPONSES					
<i>Confitebor tibi Domine</i> a 3 con VV	F	1680, 22 May	GA XII/12	57	540200030
<i>Beatus vir</i> a 3 con VV	F	1680, 24 Aug.	GA XII/11	58	540200028
<i>Beatus vir</i> a 4	C	1688, 8 May	not found	59	/
<i>Laudate Dominum</i> a 2 con VV	D	1700, 16 Sept.	GA XII/25	66	540200044
<i>Beatus vir</i> a 3 con VV	C	1709, 23 July	GA XII/10	60	540200027
<i>Nisi Dominus</i> a 3 con VV	C	1711, 14 Aug.	GA XII/23	68	540200042
<i>Laudate pueri</i> a 3 con VV	C	1711, 10 Nov.	GA XII/26	64 & 65	540200045
<i>Si quæres miracula</i> a 4 con VV	a	1715, 16 May	GA XII/9	61	540200026
<i>Si quæres miracula</i> a 3	e	1715, 22 May	GA XII/8	62	540200025
<i>Si quæres miracula</i> a 3	G	1715, 25 May	GA XII/7	63	540200024
<i>Confitebor tibi Domine</i> a 2 con VV	C	1718, 15 July	GA XII/14	56	540200033
<i>In exitu Israel</i> a 2	G	1718, 24 July	GA XII/15	55	540200034
<i>Dixit Dominus</i> a 4 con VV	A	[?]	GA XII/24	67	540200043
<i>Miserere detto di S. Tomaso</i> a 5 (a	a	undated copy	HR-Zha	/	/

⁷⁴ METODA KOKOLE, Tarsia, Antonio, Nazario, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, vol. 16, Kassel [...], Bärenreiter, 2006, coll. 519–520.

<i>capella</i> – C, A, T1, T2, B; fragment)		(from Krk)	(Algarotti coll.)		
MOTETS & ANTIPHONS					
<i>Peccatore ammaliato a 2 (Dialogo)</i>	g	1660	Radole ?	/	/
<i>Salve Regina</i> a 2 con VV	C	1687, 4 June	GA XII/19	72	540200038
<i>Sonate tube</i> a c. sola con VV	D	1687, 10 Sept.	GA XII/20	71	540200039
<i>De profundis</i> a v. sola con VV	D	1687, 23 Aug.	GA XII/21	69	540200040
<i>De profundis</i> a v. sola con VV	c	– " – (transp.)	GA XII/22	70	540200041
<i>Regina coeli</i> a 2 con VV	D	1697, 20 Mar.	GA XII/13	73	540200032
<i>Angelus autem Domine</i> a 2	F	[1697 ?]	GA XII/12	57	540200031
<i>Salve Regina</i> a v. sola	C	1707	GA XII/18	74	540200037
<i>Salve Regina</i> a v. sola	D	1712, 12 July	GA XII/17	77	540200036
<i>Salve Regina</i> a v. sola	a	1712, 31 Aug.	GA XII/16	75 & 76	540200035
MAGNIFICAT					
<i>Magnificat</i> a 4 con VV	C	1688, 11 May	GA XII/1	111	540200018

All musicologists who have studied this composer have agreed that the least researched aspect of Antonio Tarsia's life comprises his formative years. Nothing definite is known on where and how he learned music and composition. In the absence of corroborative evidence, it is only possible to put forward a hypothesis, as discussed above, of his schooling at the Accademia dei Risorti and/or receiving private instruction at home as befitted any youth of a noble family, but especially one connected with the Pola family of Koper. Where exactly he learned composition must unfortunately remain a mystery; however, the sheer number of extant compositions by others copied in his own handwriting – all together 126, apart from his own compositions – and his fifty years of service at the Cathedral of Koper speak in favour of his self-education in composition through studying and performing music available to him in Koper – among which were music prints by the foremost Venetian composers of the mid-seventeenth century⁷⁵.

Close to 90 percent of preserved seventeenth-century music manuscript compositions in Koper bear at least traces of Antonio Tarsia's handwriting. They are for the most part very neat and clear, but in his later years his hand was not so precise anymore and his handwriting is less legible, exactly as in his *manupropria* compositions. He prepared complete performing materials (scores and/or all parts) for 101 compositions, 51 of them motets, 25 psalm settings and 25 mass movements. He copied full scores but not parts for 4 compositions and separate parts only for 21 other pieces (or perhaps only separate parts survive). He was the principal scribe of his time, although there was another scribe active at the turn of

⁷⁵ See the list of these prints in Appendix 1 of my article: KOKOLE, *Sacred Music in «Capo d'Istria»* cit., p. 258. See also footnote 4, above.

the century, probably an instrumentalist. The latter's parts are in most of cases complementary to those by Antonio Tarsia. Most of the copied pieces are yet unidentified and varied in style. In other cases the composers are indicated.

From the earlier prints, probably already existing in the collection of the Cathedral when Antonio Tarsia was engaged there, he copied complete sets of parts and the scores of five mass movements by Giovanni Antonio Rigatti, some from the still extant print of *Messa e Salmi* of 1640, as well as three of Rigatti's motets and two psalms from other of the composer's prints⁷⁶. He also copied Giovanni Legrenzi's *Beatus vir* and *Credo* from his *Concerti musicali per uso di chiesa* of 1654, partly surviving in Koper⁷⁷. It seems that from these earlier Venetian masters he gained most of the knowledge that he used in his own compositions.

In Tarsia's handwriting there are also copies of four psalm settings by Natale Monferrato from the composer's prints that have not survived in Koper⁷⁸, a complete and still unidentified *Chirie a 4*, possibly a unique copy, by Tarsia's contemporary Teofilo Orgiani⁷⁹, and the motet *Christus vincit* by an unidentified composer «Graconia»⁸⁰. These seem to have been copied in the last decades of the seventeenth century. Tarsia also copied as many as eight compositions by Giovanni Battista Bassani; his five mass movements in Tarsia's hand were all copied from Bassani's Bolognese 1698 *Messe concertate*, ordered to be bought for the Cathedral's collection by Antonio Tarsia himself⁸¹ and still preserved in Koper⁸². The copies are all written in a very neat and clear handwriting on the

⁷⁶ For details see KOKOLE, *Sacred Works by G. A. Rigatti* cit.

⁷⁷ See footnotes 28 and 29, above. Of Legrenzi's music exist only Tarsia's copies the fact that might be explained by the original ownership (Count Tarsia) of the print from which the two pieces were copied.

⁷⁸ The manuscript pieces were identified with the printed compositions by Luigi Collarile who kindly passed on the information to me. Apart from the complete materials of Monferrato's *Beatus vir a 8* and *Magnificat a 8 con due violini* (ŠAK GA IV/ 6 and 7), Tarsia also copied some parts of the composer's *Laudate Pueri* in a manuscript dated in Koper 17 June 1670 (ŠAK GA V/4), and an incomplete *Canto secondo* for Monferrato's *Dixit Dominus a 8* (ŠAK GA V/5). For Monferrato's *Laudate Pueri* Tarsia produced a reduced score, which probably means that he performed the basso continuo at the organ. Among the Magnificat materials there is also one reduced score.

⁷⁹ ŠAK GA V/13. Tarsia copied all extant materials except one part of the *Basso*.

⁸⁰ ŠAK GA II/11.

⁸¹ *Libro delle spese* G, fol. 52r. The very high sum of 29 *lire* for «libri di musica» was paid on 26 August 1698 to Iseppo Bonzi who brought the prints from Venice. A remark is added that such expenses must not become the law.

⁸² *Credo a 4 e 6 con violini* (ŠAK GA I/1), *Gloria* and *Credo a 5* (ŠAK GA I/2, 3), *Chirie* and *Gloria a 4* (ŠAK GA I/5, 6) all from the 1798 print (ŠAK GA XXIII/6), and *Laetare filia a 2*

same type of paper, probably soon after the print was acquired. The set of three other compositions by Bassani was copied at some other time in Tarsia's later handwriting. Another Bassani's piece, *Ad arma volate angelici cori* for soprano, two violins and *basso continuo*, was copied by Tarsia but without indication of the composer⁸³. Also preserved is Tarsia's copy of a single part (*Alto concertato*) of Maurizio Cazzatti's *Magnificat a 5*⁸⁴; the other parts were notated by an earlier scribe, who also copied music by Gasparo Casati, Bonifatio Gratiani, and Giovanni Antonio Rigatti, all mid-century masters.

From composers whose music Antonio Tarsia copied and performed he could learn all known styles of music for liturgical use, from pieces in the *stile antico* to large-, and above all, small-scale *concertato* settings of the mid-seventeenth-century. He encountered all genres represented in the liturgy, from vespers and compline (psalms, responses, canticles, antiphons and hymns), to motets and masses, especially short masses *more Veneto* (with only the Chiric, Gloria and Credo). The great majority of the compositions that he copied were – as has been already pointed out above – motets, many of them for solo voice with two *obbligato* violins and *basso continuo*, such as the soprano motet *Care armoniae*⁸⁵; but sometimes with added wind instruments, such as the solo motet for soprano, violins and oboe *O nox cara, nox amata* (see Figure 3)⁸⁶. Tarsia even made up to three copies of the same motet, as he did with *Eia mecum per ardores* for soprano and *basso continuo*⁸⁷. Some of the transcribed pieces are written in a style that he never achieved himself. These shorter pieces were suitable for church services as well as other non-liturgical devotions so popular in Koper.

(ŠAK GA X/11), *Iam exulta a 4 con violini* (ŠAK GA X/12), and *Iesu, chare, aspiro ad te a 2* (ŠAK GA X/13).

⁸³ ŠAK GA II/29.

⁸⁴ ŠAK GA I/8.

⁸⁵ ŠAK GA VIII/3.

⁸⁶ ŠAK GA II/21.

⁸⁷ ŠAK GA II/30. He also made two copies (the second is a transposition for alto) of *Rorate nubes*, originally for soprano and *basso continuo* (ŠAK GA II/3).



Figure 3

The beginning of Tarsia's copy of a motet *O nox cara, nox amata* (ŠAK GA II/21; with permission of the Diocesan Archives of Koper).

In general, Tarsia's known compositions belong nearly exclusively to the practical church repertoire of the Cathedral and reflect perfectly the other repertoire he copied and performed in Koper. He composed for one to four voices and instrumental bass, sometimes with the reinforcement of another continuo instrument – he calls it *violone*, *viola* and *violoncello*. Approximately two thirds of his compositions from all periods include two *obbligato* violins. Motets and psalms prevail over mass movements. All compositions are preserved in score and most of them with additional separate parts for each voice and instrument. Like his model composers whose works he diligently copied throughout his active life, he sometimes used instrumental *sinfonie* and *ritornelli*, as in the introductions to his *Chirie* movement composed around 1700 and his *Beatus vir à 3 con Violini ad libitum* of 1709⁸⁸. Occasionally Tarsia provided tempo markings, such as «Adasio quanto si può» for the Crucifixus movement of his *Credo* composed in 1674⁸⁹. The term *Adasio* had also been used by Rigatti in his printed collection of *Salmi diversi di Compietà* of 1646 in his *Ecce nunc*, where the composer went into even more detailed explanation: «Adasio et affetuoso più che si può»⁹⁰, as well as in another

⁸⁸ ŠAK GA XII/10. See also the edition by Milko Bizjak: BIZJAK, *Musica sacra slovenica* cit. (EB 8788), vol. 15, 1993.

⁸⁹ This movement, which is no longer found in Koper, is discussed by Janez Höfler. HÖFLER, *Antonio Tarsia* cit. (1971), p. 306.

⁹⁰ In the manuscript copy extant in Koper (ŠAK GA III/12) only «Adasio» is written above the Canto part.

composition from a still unidentified source, his *Dixit Dominus a 4*⁹¹. I believe that Tarsia was particularly inspired by Rigatti's collections of the above-mentioned *Salmi diversi* of 1646 and the *Messa e salmi*, printed in Venice in 1640, of which some well worn parts survive in Koper, many of them transcribed by Antonio Tarsia (Figures 4 and 5).



Figures 4 and 5

G. A. Rigatti's *Chirie* with an introductory *Sinfonia* from his 1640 print of *Messa e salmi* in a reduced score (ŠAK GA III/7) and the first page of the *Chirie à 4 Voci con V.V.* (ŠAK GA XII/2) by Antonio Tarsia (reproduced with permission of the Diocesan Archives of Koper)⁹².

The fourteen psalms and responses by Antonio Tarsia dating from 1680 to 1718 are especially representative for the study of his compositional development over the long span of 40 years. Unfortunately his growth did not go hand in hand with the general development of sacred music in to the first decades of the eighteenth century. He remained faithful to the style he learned much earlier and never came even close to the then fashionable «operatic» style. Perhaps this was due to his interests in exclusively liturgical music with well defined texts not allowing much freedom to the composer, or else with more and more advanced age, he lost contact with contemporary developments working isolated in Koper that had lost its former importance and glory long before this time and was at the time reduced to a more or less local centre.

⁹¹ In the manuscript (ŠAK GA III/20) copied by Antonio Tarsia, «Adasio» appears on the first page of the organ part.

⁹² For Tarsia's *Chirie* see also the edition by M. Bizjak: BIZJAK, *Musica sacra slovenica* cit. (EB 8813), vol. 34, 1993.

Let us, as an example, briefly examine Antonio Tarsia's setting of *Laudate pueri à 3 Voci con V.V. cioè due Soprani ed Basso*, composed according to the author's note on the title-page of the *Partitura* on 10 November 1711⁹³. This work belongs to Tarsia's mature or even late compositions, the ones composed after he had copied and performed five mass movements from the above mentioned Bassani's 1698 print. The piece, however, reflects a rather traditional seventeenth-century musical style. The psalm exists in two complete sets of parts and two slightly different versions of the same score. The second has Tarsia's own annotation: «Partitura con piccole differenze». This probably means that it was performed on two different occasions and was revised for the second one. It is set for two sopranos and one bass voice, two violins, a bass string instrument (in one version defined as *violone* and in the other as *viola*) and *basso continuo*. The parts for the *basso continuo* and a bass string instrument are, apart from the figures, identical. Also the bass vocal part departs very little from the instrumental bass.

The piece is constructed in three unequal parts: *Laudate* of 182 bars, *Gloria* of only 31 bars, and a concluding *Sicut erat* of 37 bars. The piece is a succession of *concertato* solo sections and more or less chordal *tutti* sections. It is basically constructed upon the interplay between one or two sopranos and the two violins. Short melodic phrases are either introduced in a vocal part and repeated by the two violins (the beginning), or else they are introduced first in the violins and are taken over by a human voice (bars 67–68). Such motives are then repeated on different pitches. The piece is written in 2/4 time, with no changes of metre, not even in the *Gloria* section. The use of musical figures to describe obvious words such as «in altis», «in celo», «in terra» is rather primitive and consists of short rhythmic figures in ascending or descending motion. The soprano voices, especially the first soprano, have on the other hand, some virtuoso passages in smaller note values on the words «laudate», «nomen (Domini)» and «Gloria».

⁹³ ŠAK GA XII/26. The transcription of the score was published by BIZJAK, *Musica sacra slovenica* cit. (EB 8766), vol. 13, 1993.



Figure 6

The beginning of A. Tarsia's *Canto primo* of *Laudate Pueri*, dated 10 November 1711 (ŠAK GA XII/26; with permission of the Diocesan Archives of Koper).

Apart from his musical training, another aspect of Antonio Tarsia's musical activities has remained untouched by researchers because of the scarcity of available data, namely his secular musical engagements upon which I have already put forward some hints in the above discussion. From the fragment of instrumental dances we learned that he was indeed proficient on other continuo instruments besides organ, probably harpsichord or virginal, instruments that were undoubtedly to be found in noble palaces in Koper. Therefore he was – as a musician – active in secular music making within private circles such as the homes of nobility or at meetings of the *Accademia dei Risorti*.

On such occasions perhaps some of Tarsia's own sacred works on non-liturgical texts were also performed by the musically proficient members. Among these may have been the «lost» *dialogo*, his allegedly very first composition of 1660, but also perhaps his motet *Sonate tube* bearing the date 10 September 1687.

Antonio Tarsia's *dialogo* has already been amply discussed by Ivano Cavallini and Giuseppe Radole, who also published a transcription of this piece which is

now the only available source for its study⁹⁴. They both stressed the local importance of this dramatic genre, but have not discussed possible musical models. It may well be that the author of its text was one of the members of the Accademia dei Risorti, known for its quality literary productions. Ivano Cavallini finds the text written in an ornate language close to Marinism.

Table 2 - The text of Antonio Tarsia's *dialogo* composed in 1660⁹⁵.

voice	metre	TEXT
Canto = <i>Angelo</i>	C	Peccatore ammaliato, che alla mensa di vita sonnifero d'inferno hai trangoggiato, d'angelici consigli il
	3	tuono ammonitore hoggi ti svegli. D'ispiration celesti la luce imperiosa homai ti desti.
	C	Io del Signor degl'astri luminoso ministro, raggio del sol eterno, con flagello di luce
	3	sferzo i lethargi rei, che solo pono dissipar raggi d'oro un ferreo sonno.
	3/4	Su, misero, su, non più sono di colpe, notte d'iniquità, non più.
Tenore = <i>uomo, peccatore</i>	C	Ah, qual possente man per via segreta al cor mi giunge, e dolcemente scuote l'anima mia sonnacchiosa? Qual voce prodigiosa sgrida i letarghi miei? Chi mi sveglia? Chi sei? Ah, che ben m'avveggo, un fulmine di Dio l'alma percuote, un tremuoto celeste il sen mi scuote . Tu dello spirto mio, spirto custode, alta sentinella, della rocca del cor ronda volante dimmi che far deggio? Che brama il Sol dal fango? Che vol dal verme Dio?
Canto	3	Altro appunto non vole ch'il Dio mutar il verme, e 'l fango il Sole.
Tenore	C	Oh dall'humane menti transiti non capiti, metamorfosi eccelse e trascendenti e come farsi può?
Canto		Quel sagra Pane, quel cibo sustantial che là s'adora, l'ambrosia è quel che divinizza il verme, quell'anima di Dio che il fango indora.

⁹⁴ CAVALLINI, *Un compositore barocco a Capodistria* cit., pp. 40–41; and also ID., *Musica, cultura e spettacolo in Istria* cit., pp. 25–26; and RADOLE cit., 1990, pp. 50–52 and Appendice on pp. [145–151],

⁹⁵ Cited after RADOLE, *La Musica a Capodistria* cit., pp. 51–52. The music is published in the Appendix as a facsimile of his manuscript transcription.

Tenore		O Pane immarcesibile, succo d' onnipotenza .
Canto		D'un nume commestibile beata quint'essenza ,
Tenore		O Pane immarcesibile, succo d' onnipotenza .
Canto		D'un nume commestibile beata quint'essenza ,
C + T	3	scrigno che tutte serra le ricchezze del cielo. Dei segreti di Dio cortina e velo.
	C	O cibo soavissimo, luce del paradiso, dov'in giro angustissimo l'immensità ravviso.
	3	A te picciolo cielo, breve sfera d' amore , centro di Deità, tende il mio core.

The dialogo is a piece for two voices: soprano, performing the role of an angel, and tenor in the role of the sinning man, with the accompaniment of the *basso continuo*. It is a rather well constructed succession of twelve musical sections of various lengths in interchanging duple and triple metre and an unstable G tonality. The first eight sections comprise solo parts by soprano and tenor, while the last four are a duet culminating in the syllabic *tutti* conclusions on the words «centro di Deità, tende il mio core». The piece demonstrates effective use of madrigalisms on obvious words, such as «raggio» or «fulmine», and stresses the words «onnipotenza», «paradiso» and «amore» with melismas. Initially the Angel has a rather long narrative solo in declamatory style. Tarsia achieved the necessary dramatic tension especially by unusually frequent and abrupt metrical changes. In five musical sections he proceeds from simple duple metre to two different triple meters, 3 and $\frac{3}{4}$, producing an increase in the speed of the declamation. The Sinner's response is also reflective and set in recitative style with inserted madrigalisms on «fulmine», «tremuoto», «scuote» and especially «volante». Tarsia's music is progressively animated until it reaches the final bars and a figure on «volante» in extremely small note values, a passage in semidemiquavers that I have not noticed in any of the consulted volumes containing sacred dialogues of his time.

The Angel's answer is short, in triple time. Then, in section 8, there follows a rapid exchange of the excited Sinner's questions and the Angel's answers with a fast passage on «transiti» (see Music example 1). Section 9 is a sequence of repetitions of short phrases by both characters ending in a three-bar duet. Section 10 is a duet in triple metre that opens with an imitative introduction followed by a chordal *tutti* repeated twice. The penultimate section in duple metre is structured as a rapid exchange of sequences of three-bar animated melodic phrase repeated on different levels with different text underlay. The final short section is again in triple metre and proceeds from imitative beginning to final chordal conclusion.

Ex. 1. Anotnio Tarsia's *dialogo*. The first eight bars of the section 8.

92

C

T

bc

Huomo

Oh, dall' hu-ma-ne menti tran - si-ti non ca - pi - ti, me-ta-morfo-si ec - cel - se e trascen-

96

Angelo

Quel sa - gro Pa-ne, quel ci - bo su-stan - tial che là s'a-do - ra,

den - ti e co-me far - si puô?

As Antonio Tarsia was only 17 when he wrote this *dialogo*, according to Giuseppe Radole, it should be considered a juvenile work, an imitation of what he knew of this genre from other composers, discussed below. It is indeed constructed similarly to Latin models Antonio Tarsia most probably knew from available prints of some the foremost examples of the genre of moralizing role dialogues⁹⁶.

⁹⁶ In the early nineteen-nineties Fritz Noske made an attempt to systemize a mostly unknown repertoire of sacred compositions set for two or more voices representing specific characters, and sometimes defined by the composers or editors as *dialoghi*. Such pieces are primarily included in collections of motets, but also in collections of spiritual laude and spiritual madrigals. FRITZ NOSKE, *Saints and Sinners: the Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Of present concern are collections from the sixth decade of the seventeenth century, those containing the so-called «role dialogues» where characters exchange statements or questions and answers, so their roles are distinguished verbally and musically, and the subjects are of a moralizing or reflective character. All these dialogues were set to free – non scriptural texts, mostly anonymous. The composers used free declamation, but also allowed florid passages, as well as more-or-less frequent changes of metre. These dialogues have no specific formal layout, as music sections most often follow the text itself.

In the period from 1640 to 1660 such dialogues – according to Fritz Noske – were particularly popular in some north Italian towns. Preserved examples stem from composers in Novara, Piacenza, Milan and Venice, but further insight into printed collections leads us also to Ferrara, Vicenza, Padua and even, as argued here, Venetian towns on the eastern shores of the Adriatic, especially Koper. The list of composers reveals, apart from some minor composers of both sexes⁹⁷ some of the better known names, such as Gasparo Casati of Novara, Giovanni Legrenzi from Venice and Carlo Grossi, then active in Vicenza.

Noske's list, however, is deficient in at least two collections, the posthumous 1654 Venetian print of Gasparo Casati's *Sacri concentus duarum vocum* that contains even more dialogues than his 1640 original edition, and especially Carlo Grossi's *Libro secondo de concerti ecclesiastici* printed in Venice in 1659⁹⁸. The latter contains at least four dialogues of the type discussed above. Both of these prints survived in Koper where their many handwritten annotations testify to much practical use. All of Casati's part-books have a manuscript note on the cover reading: «Ad usum fratris Philippi Campagna. A Patavio»⁹⁹. I have lately discovered that Filippo Campagna was indeed a member of the monastic order of Servites (Friars Servites of Mary or Lat. *Ordo Servorum Mariae*), apparently sent sometime after 1654 to the local Servite convent in Koper. He had to have good skill in music, since in the mid-1680s «Padre Filippo Campagna Servita» was appointed «maestro di canto fermo» at the Cathedral of Koper¹⁰⁰. In the collection of seventeenth-century prints from the Cathedral there are four prints containing altogether about twenty

⁹⁷ Authors such as Francesco Bagatti from Milan, Giuseppe Allevi from Piacenza, or Antonio Cossandi, a Franciscan friar, whose print was issued in Milan. On the list we see also the names of two women-composers, both nuns: Isabella Leonarda from Novara and Chiara Margherita Cozzolani from Milan. See ROBERT L. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 323–328; and also his edition: CHIARA MARGARITA COZZOLANI, *Motets*, ed. R. Kendrick, Madison, A-R Editions, 1998.

⁹⁸ Grossi's collection is listed, together with incipits of all its pieces, and marginally discussed in the thematic catalogue of his music. LICIA SIRCH, *L'Anfione dell'Adria. Catalogo tematico di Carlo Grossi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1999, pp. VII–VIII, and 170–175.

⁹⁹ Two of the part-books (*VOX SECUNDA* and *BASSUS CONTINUUS*) are preserved in Koper (ŠAK GA XXIII/1) and the third (*VOX PRIMA*) at the British Library in London (GB Lb D.4.1). The latter was only recently identified as the one matching the original two still extant in Koper. It was purchased from the Bookseller Dulau & Co. of Soho Square London for 4 shillings and 6 pence, together with another 15 music publications, on 23 September 1891 and was catalogued among new accessions under the reference DH5/67 on 8 June 1892. I am most grateful to Lynn Young the Corporate Archivist and Data Protection Manager of the British Library, who upon request kindly sent me the above information.

¹⁰⁰ *Libro delle spese* G, fols 16r (19 October 1686) and 19r (29 June 1687).

Latin dialogues by Gasparo Casati, Isabella Leonarda, Giovanni Legrenzi and Carlo Grossi (see Table 3, below).

What were the possible occasions for performances of these sacred dialogues, and what was their social or religious function? As elsewhere, dialogues were principally used for private and public devotions. Sometimes they were performed in church during liturgical services on solemn occasions, such as specific feast days, when dialogues were inserted into the Proper of the mass or vespers to catch the attention of listeners and produce better devotional effect. Other possible occasions were performances on the main square or elsewhere in the city as part of local processions or other, more-or-less public festivities¹⁰¹. On such occasions the musical forces of a number of monastic orders, both male and female, were involved¹⁰². However, the role of sacred dialogues within the musical activities of different monastic orders remains, with only a few exceptions, very little researched. Paduan monastic musicians were at least partly responsible for a popularity of sacred dialogues and up-to-date Italian sacred music in Koper. Not only Filippo Campagna, but also «Fra Antonio Julii dell'ordine di Servi» was musically active at the Cathedral as organist from 1625 to 1628, and in 1634 he was *maestro di cappella*. A year later he was elected *Priore* of his convent in Koper¹⁰³.

As nothing whatsoever is known of music in the Servite convent, one can only speculate about the monastic practice of performing sacred dialogues in Koper. The two obvious occasions for their performance were the major local saint's feasts, the days of San Nazario and Santa Orsola. It is, however, impossible to say whether, as Noske suggests, performances would have occurred during liturgical services in the Cathedral or outside the church in some public place. I assume that dialogues were performed during public outdoor devotions, a practice that has

¹⁰¹ NOSKE *Saints and Sinners* cit., pp. 5–7. The non-sanctoral occasions are mentioned also in Kendrick's book on Milanese nuns. KENDRICK *Celestial Sirens* cit., p. 127.

¹⁰² There are notes on participation of the Jesuits, Franciscans Observants and Conventuals, Capucins, not to overlook Filippinians and the order of Santa Orsola, a member of which was the composer Chiara Margherita Cozzolani, or the Benedictine order that in Novara housed another female composer of dialogues, Isabella Leonarda. On this female composer see: PAOLO MONTICELLI, *Isabella Leonarda. La musa Novarese*, Torino, Centro studi Piemontesi and Istituto per i beni musiclari in Piemonte, 1998. The book includes many references to Gasparo Casati.

¹⁰³ As *Priore* he became the dedicatee of Giovanni Antonio Rigatti's second edition of *Il Primo parto de Motetti* for two-to-four voices printed in Venice in 1640 by Bartolomeo Magni. See also KOKOLE, *Sacred Works by G. A. Rigatti* cit., pp. 200–201.

been demonstrated for example for many local town festivities in Sicily during the seventeenth century¹⁰⁴.

On the other hand, various Italian academies, *compagnie*, confraternities and Venetian *ospedali* were also known for performances of sacred dialogues. Some of them even specialised in sacred music, such as the Accademia della Morte or Accademia dello Santo Spirito, both in Ferrara. Two of the music prints extant in Koper that contain sacred dialogues describe their composers as connected to academies. Giovanni Legrenzi identified himself on the title-page of his *Harmonia d'affetti devoti* of 1655 as «Accademico Eccitatto», while Carlo Grossi's name on the frontispiece of his opus 3 is followed by his title «Maestro di Cappella. Accademico Olimpico».

Table 3 - Music collections containing sacred dialogues available in seventeenth-century Koper to Antonio Tarsia.

GASPARO CASATI: «Motetti di Gasparo Casati à 2.3.4.» [= *Il terzo libro di sacri concerti a 2. 3. e 4. voci.*] (1640) – only *Canto secondo* without a title-page: (ŠAK GA XXIII/1)

- *O Foelix felicitas* (CI o TI e CII o TII & bc)
- *Dic mihi ò bone Iesu* (C e T & bc)
- *Quam laetam hodie video* (A e T & bc)
- *Ah Domine Iesu* (by ISABELLA LEONARDA) (A e T & bc)
- *Sic ergo anima mea* (by ISABELLA LEONARDA) (A e T & bc)
- *Peccator ubi es* (A e B & bc)
- *Quid vidisti, o Magi* (a 4)

GASPARO CASATI: *Sacri concentus duarum vocum cum basso continuo* (1654) – *Vox secunda, Bassus Continuus* («Ad usum fratris Philippi Campagna. A Patavio.»): (ŠAK GA XXIII/1)

- *O Foelix felicitas* (CI o TI, CII o TII & bc)
- *Dic mihi ò bone Iesu* (C e T & bc)
- *Trabe post te* (A e T & bc)
- *Quam laetam* (A e T & bc)
- *Ah Domine Iesu* (by ISABELLA LEONARDA) (A e T & bc)
- *Sic ergo anima mea* (by ISABELLA LEONARDA) (A e T & bc)

¹⁰⁴ LUCIANO BUONO, *Forme oratoriali in Sicilia nel secondo Seicento*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII)*, ed. Paola Besutti, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 115–139.

- *Caro mea* (C e B & bc)
- *Peccator ubi es* (A e B & bc)
- *Quam dilecta tabernacula* (C e B – no basso continuo)

GIOVANNI LEGRENZI: *Harmonia d'affetti devoti a due, tre, e quattro voci* (1655) – complete set of parts: (ŠAK GA XXIII/1)

- *Dialogo delle due Marie* (*Quam amarum est Maria*) (CI e CII & bc)
- *Cadite montes* (B e C & bc)

CARLO GROSSI: *Libro secondo de concerti ecclesiastici a 2 e 3 voci* (1659) – *Alto e Basso, Basso continuo* (ŠAK GA XXIII/3)

- *Quis est locus* (*Dialogo d'un Santo ò Santa*) (CI o TI e CII o TII & bc)
- *O anima peccatrix* (*Dialogo della B.V. in ogni tempo*) (C e A & bc)
- *Arma arma* (*Dialogo d'ogni tempo*) (B e C o T & bc)
- *Gaudete* (*Dialogo della B.V. e d'un Santo ò Santa*) (CI e CII o TI e TII, B & bc)

The full list of sacred dialogues contained in the four prints surviving in Koper shows the special popularity of a timeless and abstract moralizing type of sacred dialogue, such as dominated the north-Italian repertory of the mid-century. These dialogues musically depict fictitious conversations between a Soul, a sinner or simply a man, and Christ, God or an Angel. The soul is generally that of a repentant Sinner to whom the Angel offers salvation. Their conversation or exchange of statements is normally set in a predominantly semi-recitative style to make the verbal message as intelligible as possible. Arioso style or arias were rather exceptional. More florid, however, were the joyful concluding duets.

Of all these dialogues, Legrenzi's *Dialogo delle due Marie* and *Cadite montes* are best known. Casati's sacred dialogues from his 1640 print have also been researched to some degree, including the two pieces by Isabella Leonarda. Less known is the posthumous 1654 print, one of the latest editions of Casati's music, probably sent to print by the composer's friend Michelangelo Turriani. This late date of publication is a sign of the popularity of his compositions even as late as 14 years after Casati's death in 1641. The print is rare and contains 15 compositions, nine of which are set as dialogues. Apart from compositions reprinted from his op. 3 of 1640, there are three pieces not represented in the earlier print. The index, contrary to Legrenzi's, does not offer any indication that a number of the «motets» are actually *dialoghi*.

Ex. 2 - The first section (*Peccatoris*) of Gasparo Casati's dialogue *Peccator ubi es*.

Angeli

A

Peccatoris

B

Pec - ca - tor u - bi es? U - bi ma - nes a - ni - ma pec - ca - trix quid,

bc

6

B

quid mi - se - ri - us, quid in - fe - li - ci - um, quam mi - gra - re a do - mo, u - bi re - qui -

11

es ad - in - ve - ni - tur, sed om - nes per - fe - ci - to - res te ap - pre - hen -

6 5 4 3

One piece by Casati, the dialogue *Peccator ubi es*, is a typical example of a setting of a penitential moralizing text, similar to the one set to music by Antonio Tarsia in 1660. The two voices, *Altus* and *Bassus*, represent angels and sinners, respectively. The piece is written in a declamatory style appropriate to the genre, and tension on certain expressive words is created by a succession of dissonant chords rather than figures or expressive melismas. The climax of the composition is the final joyful duet that starts with a rapid exchange of short phrases and concludes with a virtuoso section and a long florid melody on the last word «coelis». Although this piece was composed some 15 years earlier, the copy of this late reprint with clear signs of usage, attests to the migration of this musical form from Padua to Koper. We also know that Casati's dialogues were popular and were copied for practical

performances elsewhere, for example, in Malta¹⁰⁵. Both of these facts demonstrate that Casati's music was still perceived as a model of the genre in the mid-1650s.

Table 4 - The text of Gasparo Casati's *Peccator ubi es*.

voice	metre	TEXT
Bassus = <i>Peccatoris</i>	C	Peccator ubi es? Ubi manes anima peccatrix, quid miserius, quid infelicitum, quam migrare à domo, ubi requies adinvenitur, sed omnes perfectiores te apprehendunt.
Altus = <i>Angeli</i>		Migravi ergo in foelix propter afflictionem et multitudinem servitutis,
Bassus		quare ergo hoc misera fecisti?
Altus		propter in quam afflictionem, et multitudinem servitutis,
Bassus		quò ergo vel unde migrasti infelicissima,
Altus		migravi a luce ad tenebras, migravi à requie ad laborem, à regna ad captivitatem, migravi à Pater ad hostes, à vita ad mortem, et tandem quod inveni afflictio est et multitudo servitutis,
Bassus + Altus	3/2 or 3/1 C	Revertamur ergo omnes, revertamur quaeso à tenebris ad lucem, revertamur quaeso à morte ad vitam. Revertamur poenitendo, flendo et confitendo, peccata nostra revertamur poenitendo, flendo et confitendo, peccata nostra.
	C 3/2 Presto C	Ut regnare possimus cum Deo in coelis, cum Deo in coelis.

Similarly reflective is also the text of Carlo Grossi's *O anima Peccatrix* from his *Libro secondo de concerti ecclesiastici*, op. 3 of 1659¹⁰⁶, which is a colloquy

¹⁰⁵ A copy survives at the Cathedral of Mdina in Malta; print (M-MDca Mus.Pr. 18; a 1650 Venetian edition) and manuscript transcription in a collective manuscript (M-MDca Mus. Ms. 115 from the second half of the seventeenth century. Listed in the catalogue by Franco Bruni available on the following web-site: <http://www.hmml.org/centers/malta/cathedral/music/CAT1.html>. The manuscript is not listed in the RISM database.

¹⁰⁶ Two part books: *Alto e Basso* and *Basso continuo* are preserved in Koper (ŠAK GA XXIII/3) and the two matching parts (*Canto e Tenore* and *Canto*) are now at the British Library in London (GB Lb C.340). Like Casati's part (see footnote 99, above) these two parts were bought at auction and were catalogued among new accessions on 14 December 1888 under the reference DH5/58.

between a sinning soul (Anima) and its guardian Angel. The personages are explicitly designated above the music of the Canto and Alto parts. The piece has a recitative-like warning by the Angel, followed by a gradually increasingly agitated discourse reaching the focal point at the soul's decision to «wash» off the sins, set in $\frac{3}{4}$ time. The musical style also becomes increasingly varied, including more word painting on obvious words such as the phrase «ne decline iram suam» descending an octave in only two measures. Similarly, Grossi employs traditional means of depicting speed in «curre» and «velocior». The dialogue ends with a final optimistic and joyful duet with a call to Mary's grace.

Ex. 3. Carlo Grossi's *O anima peccatrix* (bb. 63–77).

63 Anima

A $\text{Ac - cc - de - re vc - re - or et con - - - tremis - co quo - ni - am ir - ri - ta - vi ir - am}$

bc

68

su - am et ma - lum co - ram il - lum fe - ci et i - de - o ti - me - o, ti - - - me - o ne de -

73 Angelo

C $\text{Si non au - des ò a - ni - ma ad Ie - sum ac - ce - dere. Cur - re, cur -}$

A $\text{cli - ne i - ram su - am a me.}$

bc

Table 5 - The text of Carlo Grossi's *O anima peccatrix*

voice	metre	TEXT
Canto = <i>Angelo</i>	C	O anima peccatrix quae Deum tuum offendisti quomodo denigrata est facies tua super carbones ignis. Averte a via tua mala et fac bonum.
Alto = <i>Anima</i>		Heu infelicissima quomodo avertam quoniam lumbi mei impleti sunt illusionibus et non est sanitas in carne mea.
<i>Angelo</i>		Audi amplius lava te ab iniquitate tua et a peccato tuo munda te.
<i>Anima</i>	3/4	Lavabo ergo per singulas noctes lavabo lectum meum et lacrimis meis stratum meum rigabo.
<i>Angelo</i>	C	Haec utique est via inveniendi gratiam coram oculis Domini surge ergo et quaere Redemptorem quaere querentem te, quaere amantem te.
<i>Anima</i>		Accedere vereor et contremisco quoniam irritavi iram suam et malum coram illum feci et ideo timeo ne decline iram suam a me.
<i>Angelo</i>	C 3/4	Si non audes ò anima ad Iesum accedere. Curre festina ad matrem misericordiae et pietatis cum ipsa pro salute peccatorum sit velocior quam invocate nomine Domini Iesu.
<i>Angelo</i> & <i>Anima</i>	C	Quaeramus ergo gratiam per Mariam quia quod petit invenit et frustrari non potest.

Like Casati's collection it would seem that Grossi's was also used in Koper by musicians of the Servite order, for many of the pieces are devoted to a Marian cult. They were, however, also suitable for the veneration of different unnamed saints, appearing in the text as «N.». One such example is the dialogue between an unnamed saint and an Angel *Quis est locus iste*. In this piece Grossi is musically even bolder, and his style clearly reflects his predilection for musical drama, in which he excelled in his later years in Venice. The most dramatic of all dialogues, is *Arma, arma sagitte volantes*, which is openly reminiscent of battle arias of contemporary operas. It is a heated discussion between the bellicose God or

Christ and a sinner seeking for mercy. It contains a full-scale *da capo* bass aria which is repeated three times in the course of the scene as a kind of a *ritornello*. The piece ends with a traditional triple time duet.

Although only four out of fourteen pieces of this collection are explicitly labelled as dialogues, nearly all the other compositions contain at least some distinctive elements of dialogue settings, such as distribution of the text between different voices. *Regina coeli* and *O porta coeli* are, in fact, proper dialogues, while *Quid miramini* has four long solo passages for alto, and short exclamations are distributed between the two sopranos in *Salve Sanctissima Maria*.

It seems that these pieces, textually and musically, made an impression on the young and musically sensitive Antonio Tarsia. Although the text of his dialogue is in Italian, it is not in verse as was customary for vernacular dialogues in Italy and it musically follows the described tradition of Latin models, more perhaps the style of Grossi or Legrenzi than Casati. As demonstrated above, he, too, used the scenario of an angel warning the sinner and a repentant sinner consequently asking a number of questions and finally receiving the offer of redemption in the love of God. His piece – as, for example Grossi's *Arma, arma* – ends with a traditional duet in joyful triple metre.

Not only dialogues, but also motets were suited for performance at academies. Many of the pieces copied by Antonio Tarsia and mentioned above seem to be most suitable for such purposes. Of Tarsia's known compositions, *Sonate tube* seems to be most appropriate for such usage. The generalized text either describes a historical moment of Venetian pre-history, celebrating the victory of St Mark's lion, or possibly one of the recent victories of the Venetian lion over the Turks¹⁰⁷.

The piece is set for Alto solo, two violins and *basso continuo*. The solo part is written in a virtuoso style and has an extremely wide vocal range (a below middle c to d²) – quite exceptional for Tarsia's general compositional style. It may have been intended for some professional singer, such as the castrato Gerardini, who was hired by the Cathedral in 1684, in 1685, and again in 1695. This piece could have been written for a celebration of some kind in the academic circles, possibly honouring deeds of certain members of Tarsia's family on behalf of the glory of Venice against the Turks. The piece, signed and dated on 10 September 1687, is constructed in four sections, each of them playing on imitations between the two violins and the singer. An instrumental introduction in $\frac{3}{4}$ time (27 bars), later used as *ritornello*, is followed by a solo voice taking over the melody of the first violin («Sonate tube pulsate timpana, tormentis bellicis canite plausum»). The

¹⁰⁷ The piece (ŠAK GA XII/20) was published in BIZJAK, *Musica sacra slovenica* cit. (EB 8810), vol. 31, 1993.

second section is in duple time (C), and the melodic motives first appearing here in the vocal part are immediately taken over by the two violins («Venetorum victoriae sunt bella tonantis, sunt munera gloriae et famae bellantis. O praelia beata, Christiano furore, o barbara fata turcarum dolore.»). The third section is scored only for voice and *basso continuo* («In Adriacus Leo, qui odrysia monstra vorans, potenti calcit pede triumphos. In Veneto sole splendenti didicit pati barbarorum Luna eclipsem sanguinis. In vexillo venerabili divi Marci inhor[r]uere inimicorum cohortes. Nam sub tanto Patrono ipsum militat empireum.»). The final section is in $\frac{3}{4}$ time and is not introduced by the instrumental ritornello. It is, however, like the second section, constructed as an exchange of melody between the vocal part and the two violins. («Te ergo laudamus domator bellorum, te Gloria honoramus Deus alme preliorum. Tu rores ostende perenes gratiarum cor nostrum accende tua luce flammaram.») An interplay between the vocal part and the two violins is especially noticeable in the section «Venetorum victoriae» with coloraturas on «Victoria», «tornanto», «bellantis», etc, reproduced in Figure 7.





Figure 7

Antonio Tarsia's score of *Sonata tube* – the beginning of the «Venetorum victoriae» section, and the *Alto* part (ŠAK GA XII/20; with permission of the Diocesan Archives of Koper).

All these examples clearly show that as a musician Antonio Tarsia was not confined to the Cathedral nor was he only and strictly a church composer, as has been claimed by most researchers up to this time. It is now clear that even though only his sacred works survived, his life story tells us of great ambitions in his youth, possible secular music performances, and especially his great care to be informed about earlier and contemporary Italian sacred music. Although being – as far as is known at present – only a part-time musician, and even though his own compositional style did not develop to the same degree as did that of most other Italian contemporary composers, he undoubtedly contributed greatly to the musical life of Koper, where he died on 20 October 1722 as the most important local musical figure of his time, and seen in a broader context as one of the worthy *Kleinmeister* of Venetian sacred music of the period.

** I should like to express my special thanks to Professor Jeffrey Kurtzman for his precious help and for revising my English text.*

LICIA MARI

***La policoralità di Amante Franzoni:
aspetti compositivi e di concertazione***

LA POLICORALITÀ DI AMANTE FRANZONI: ASPETTI COMPOSITIVI E DI CONCERTAZIONE

La figura di Amante Franzoni si colloca in un momento interessante per la corte mantovana, all'indomani della partenza di Claudio Monteverdi e nel periodo di governo del duca Ferdinando Gonzaga. Alcune indicazioni biografiche possono essere utili per comprendere meglio il contesto in cui vengono alla luce le sue composizioni policorali.

Un nota significativa sul musicista è contenuta nel secondo volume delle *Memorie della Chiesa e del Convento di San Barnaba*¹:

fra Amante di anni tredici battezzato in Santo Egidio alli otto di febraio del 1579, chiamato nel secolo Giovanni Francesco, figlio del quondam Pietro de Franzoni ed Emilia marito e moglie come appare per fede del notaro posta in filza, fu proposto al capitolo de patri e per tre ballotationi distinte, accettato per chierico alli 24 maggio 1592 nemine discrepandi fu vestito alli 11 giugno del detto millesimo (...).

[scritto a lato:]

è musico eccellentissimo e Maestro di Capella del Domo di Forlì e [dal] 1613 (sic)² Maestro di Capella di Santa Barbara; morì l'anno contagioso 1630³.

La sua scomparsa è confermata più oltre, nelle pagine in cui si elencano i morti «di peste» tra aprile e settembre 1630, ove si legge: «il padre Maestro Amante Franzoni Maestro di cappella in Santa Barbara»⁴.

¹ Mantova, Archivio Storico Diocesano (d'ora in avanti ASDMn), Archivio della Chiesa di San Barnaba, due volumi manoscritti.

² Probabilmente un piccolo errore, dettato dalla breve reggenza di Francesco (1612) e dall'importanza del ducato di Ferdinando Gonzaga (1613-1626).

³ ASDMn, Archivio della Chiesa di San Barnaba, *Memorie della chiesa e del convento di San Barnaba*, vol. II, p. 12.

⁴ *Ivi*, p. 31. Tali notizie completano il quadro tracciato da BARBARA TAMBURINI, *Frate Amante Franzoni servita Maestro di Cappella in Santa Barbara*, «Civiltà Mantovana», n.s./15 (1987), pp. 79-107, da SUSAN PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study*, diss., University of Illinois, 1989, pp. 440-441, e IAIN FENLON in *Grove Music online*, alla voce. Ricordo che Gregorio Anerio, per motivi non accertati, sostituì Franzoni quale maestro di Cappella in S. Barbara per il breve periodo novembre 1627 – aprile 1628.

Il convento di San Barnaba in Mantova appartiene ai Serviti, che arrivano in città con il forte appoggio del Marchese Francesco I alla fine del 1300. Tra i più famosi ospiti troviamo fra Paolo Sarpi (1552-1623), veneziano, teologo alla corte di Guglielmo Gonzaga e presso il Cardinale Borromeo a Milano. Tra le sepolture illustri si annovera quella di Giulio Romano, le cui tracce però si sono perse dopo i lavori effettuati nel complesso durante il Settecento. Nel 1599, pare in seguito ad un ampliamento, il vescovo fra Francesco Gonzaga consacra la chiesa. L'Ordine viene soppresso nel 1797 e il complesso diventa poi ospedale, e viene parzialmente demolito all'inizio del XIX secolo⁵.

Un singolare rapporto tra la corte e il Convento dei Serviti si ha nel 1598 in occasione della rappresentazione de *Il Pastor fido* di Battista Guarini (intermedi con musiche di Giaches de Wert, Gian Giacomo Gastoldi, Claudio Monteverdi) in omaggio alla visita di Margherita d'Austria, quando viene impartito l'ordine di radunare in Santa Barbara i musicisti coinvolti, compresi gli esterni provenienti dal Monastero di San Barnaba⁶. Il legame di Franzoni con i Serviti si legge chiaramente anche nelle dediche delle sue opere a otto voci che in seguito verranno esaminate.

Divenuto membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza (agli inizi della carriera scrive musica profana⁷), il musicista nel 1611 risulta maestro di Cappella del Duomo di Forlì, ma nello stesso anno cerca di farsi raccomandare dal cardinale Caetani per diventare maestro di Cappella in Santa Barbara⁸. Ottiene il posto

⁵ PAOLO BERTELLI, *San Barnaba*, in *Chiese di Conventi Soppressi*, Quaderni di San Lorenzo, 4, Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 2006, pp. 83-116: 85-86, e STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, Arcari, 2005, pp. 258-260.

⁶ Francesco Ongarino al Priore del Convento di San Barnaba-Mantova, 22 novembre 1598 (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga (d'ora in avanti ASMn, AG), b. 2674, c.n.n.): «Per servizio del Serenissimo signor Duca nostro s'havriano a raccogliere subito subito dopo desinare in Santa Barbara tutti questi Musichi che intervengono nella pastorale, però io priego la Potestà Vostra ad ordinare a quei suoi Padri che sono nei concerti a comparire in tempo» (Vedi anche database *Herla*, C1757, in www.capitalespettacolo.it).

⁷ La prima opera a stampa a noi pervenuta è *I nuovi fioretti musicali a tre voci* (Venezia, R. Amadino, 1605, ristampati nel 1607), cui seguono *Il Secondo libro delli Fioretti musicali a tre voci* (Venezia, R. Amadino, 1607) e *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci* (Venezia, R. Amadino, 1608).

⁸ Lettere del Cardinale Bonifacio Caetani al Duca Vincenzo Gonzaga da Ravenna del 17 novembre 1611 (ASMn, AG, b. 997, fasc. I/6, c. 712, cfr. *Herla*, C3662) e del Duca di Mantova al Cardinale Caetani dalle Casette, 23 dicembre 1611 (ASMn, AG, b. 2277, c.n.n., cfr. *Herla*, C3664). Il Cardinale Caetani scrive di accludere un memoriale di Franzoni, che forse si può identificare con un documento s.l., s.d., rintracciato in altra busta (ASMn, AG, b. 999, fasc. I/3, c.513, cfr. *Herla*, C3663), rivolto ad un «Illustrissimo et Reverendissimo Signore» in cui Franzoni dichiara «come ha presentito il maestro di Capella di Santa Barbara di Mantova esser in pen-

nell'ottobre del 1612, due mesi prima della morte del duca Francesco⁹. Probabilmente la stampa dell'*Apparato Musicale* nel 1613 è legata a questo incarico e al favore che Franzoni vuole godere presso il cardinale Ferdinando, che ormai ha preso il potere, e al quale è rivolta la dedica. Il musicista, pur avendo una posizione riconosciuta, non ha sempre vita facile (ad esempio nel 1620 un suo *Veni Creator Spiritus* viene contestato e stracciato da un canonico¹⁰) ed è circondato, forse un poco soffocato, da presenze importanti in corte, che, sostenute dal duca Ferdinando nello slancio artistico impresso dal suo governo, possono però far contare su diversi interpreti per le esecuzioni di maggior rilievo:

Sante Orlandi fino alla morte nel 1619 e poi Francesco Dognazzi (ancora in attività nel 1643)¹¹ come maestro di cappella; Ottavio Bargnani organista pagato nel 1618 e nel 1622, (attivo anche in Santa Barbara tra il 1610 e il 1628; ricordo che nel 1615 arriva a Mantova Girolamo Frescobaldi)¹²; sedici cantori negli anni 1615-1620, tra cui Adriana e Margherita Basile, Lorenzo Sances, Fortunato Cardi, Giovanni Battista Sacchi, Francesco Campagnolo, Francesco Rasi, Federico Mal-

siero di lasciar quel loco; (...) ricorre alla benignità di V.S. Ill.ma sapendo quanto lei possa con S.A. Ser.ma et humilmente la supplica di due righe favorevoli, et affettuose acciòche qual'ora venga l'effetto della vacanza di detta capella S.A. Ser.ma resti servita in gratia di V.S. Ill.ma di promuovere al detto carrico l'oratore». La lettera termina ricordando che le qualità del musicista sono testimoniate dalla sua attività presso le Accademie di Mantova, nella città di Forlì ove è maestro di Cappella, e dalle sue opere a stampa. Il Duca di Mantova risponde di non aver intenzione di cambiare il maestro di Cappella in S. Barbara; in futuro, però, terrà in considerazione la proposta ricevuta.

⁹ Stefano Nascimbeni aveva lasciato l'incarico nel luglio del 1612, era poi subentrato Antonio Taroni per un paio di mesi probabilmente per coprire un vuoto temporaneo prima dell'arrivo di un musicista di maggior prestigio (cfr. LICIA MARI, *Quale influsso sui musicisti di uno stile» della Cappella Palatina di Santa Barbara in Mantova? Il caso di Stefano Nascimbeni*, in *Barocco Padano 1*, Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 157-180: 171).

¹⁰ ASMn, AG, b. 2949, lettera di Amante Franzoni al duca di Mantova, 26 gennaio 1620.

¹¹ Il ruolo di Dognazzi a corte è di un certo rilievo, fin dai primi anni del Seicento quando è impiegato anche come cantante, ma il maestro dimostra attenzione per Franzoni: infatti (come si rileva in TAMBURINI, *Frate Amante Franzoni servita*, cit., p. 88) egli cura l'edizione del *Secondo libro dei Fioretti musicali* (1607) e del *Primo Libro de Madrigali* (1608) del servita mantovano, lodandone nelle dediche le qualità. Un segno del riconoscimento di Franzoni all'interno del panorama dei musicisti cittadini è dato dall'inclusione della sua composizione *Audi Domine* nella raccolta *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, e raccolti da Federico Malgarini pur anch'egli servitore, e Musico di detta Altezza*, Venezia, G. Vincenti, 1618 (cfr. LICIA MARI, *La raccolta di Motetti di F. Malgarini (1618): uno spaccato di vita musicale mantovana tra 'routine' e vivacità culturale*, in *Barocco Padano 3*, Atti del XI Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 2001), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 405-421).

¹² Vedi PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627* cit., alle voci relative ai musicisti.

garini; il gruppo di otto archi tra cui Salomone Rossi e i fratelli Giovan Battista e Orazio Rubini¹³.

Anche in Santa Barbara la situazione è discreta: sono presenti in media quattro-sei cantori e il consueto maestro di canto fermo per i chierici¹⁴. Si può notare infine come Franzoni risulti mensilmente pagato nella basilica palatina L. 45, a fronte di L. 50 date all'organista Bargnani¹⁵.

Le tre raccolte con composizioni poliorali a noi giunte di Franzoni sono pubblicate nell'arco di pochi anni, tra il 1613 e il 1619¹⁶. La più nota è senza dubbio l'*Apparato Musicale di Messa, Sinfonie, Canzoni, Motetti, & Letanie della Beata Vergine, a otto voci, con la partitura de Bassi et un novo ordine, con che si mostra, come, et con stromenti, et senza si possa nell'Organo rappresentare. Opera Quinta d'Amante Franzoni Servita Accademico Olimpico Maestro di Capella nella Chiesa Ducale di Santa Barbara in Mantova. Libro Primo [...]*, Venezia, R. Amadino, 1613¹⁷. Comprende le parti del *proprio* e dell'*ordinario* di una messa, compresi i brani anche strumentali per l'introito, l'epistola, l'offertorio, l'elevazione e la conclusione; il repertorio per l'Ufficio: alcuni mottetti a otto voci (*Duo Seraphim, Cantantibus organis, Catharina virgo*), un concerto a cinque parti (*Sancta Maria*, per soprano, tre tromboni bassi, un trombone tenore) e *Litanie della Beata Vergine* a otto voci. Nella dedica si coglie il riferimento alla festa di Santa Barbara, per la quale Franzoni dichiara di aver composto le musiche¹⁸; al di là dell'assoluta verità di tale affermazione, è un'opera che può darci

¹³ *Ivi*, p. 32-33 e *Id.*, *Musicians at the court of Mantua during Monteverdi's time: evidence from the payrolls*, in *Musicologia Humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 183-208: 202-203.

¹⁴ PIERRE M. TAGMANN, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630)*, in «Civiltà Mantovana» IV/24, 1970, pp. 376-400: 384 e 390;

¹⁵ Vedi i pagamenti contenuti in ASDMn, Archivio di Santa Barbara, b. 1b e riportati in Franco Debiasi, *Musica e Musicisti nella basilica di Santa Barbara in Mantova dal 1612 al 1660*, Tesi di Laurea, Parma, a.a. 1971-1972, pp. 156-214.

¹⁶ Per completezza, si deve segnalare una possibile prassi contenuta nel codice manoscritto S.B. 155 (Biblioteca del Conservatorio di Milano, Fondo di Santa Barbara). Tale volume raccoglie brani a 4 voci in *alternatim*: Salmi per i Vespri e Magnificat di Gian Giacomo Gastoldi, un salmo di Francesco Gonzaga e un Magnificat di Franzoni (edizione a cura di Ottavio Beretta, Lucca, LIM, 2007). Al termine di ogni brano è aggiunto il *Sicut erat* della dossologia a otto voci, di cui però compaiono solo le parti del primo coro, lasciando il dubbio sulla ragione di una così evidente dimenticanza e rendendo purtroppo impossibile la riproposizione di una chiusura sicuramente più solenne.

¹⁷ *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, a cura di Guglielmo Barblan, Firenze, Olschki, 1972 (Biblioteca di Bibliografia Italiana LXVIII), scheda n. 147.

¹⁸ «Non così tosto hebbi per gratia, e favor singolare d'essere nella Chiesa Ducale di questa città ammesso al servizio di questa Serenissima Casa, che nel medesimo tempo sopraggiunto il

un'idea di una possibile celebrazione solenne in Santa Barbara nel primo Seicento¹⁹. La raccolta è stata oggetto di alcune analisi, sia in rapporto con la produzione di Monteverdi²⁰, sia nel contesto della difficile situazione mantovana, che, dopo la morte di Vincenzo I e il troppo breve governo del figlio Francesco, doveva rinsaldarsi intorno all'altro figlio Ferdinando, che aveva dovuto rinunciare al cardinalato e all'ambiente romano per occuparsi del ducato²¹.

Dopo l'introito strumentale a quattro, la *Messa del Sesto Tuono* si apre con il primo *Kyrie* a otto voci, un Ritornello in tempo ternario con un andamento scorrevole, il *Christe* a quattro (probabilmente per solisti anche se il carattere non è così netto), e infine la ripetizione del primo *Kyrie*. Il trattamento del basso per l'organo si configura in modo differente: troviamo due linee di basso, e le parti a quattro, come *Christe* e *Crucifixus*, sono in partitura. È ormai noto l'*Avvertimento* posto nella *Partitura de' Bassi per l'Organo*, in cui Franzoni invita a suonare «l'entrata due volte con gli stromenti, levando sempre la mano dall'organo dove sarà questo segno [mano con indice teso]»: tale indicazione segnala un interesse timbrico e per lo spessore sonoro. Secondo una consuetudine che non lascia dubbi sull'utilizzo del solista, Franzoni segnala il *Solo* (*Tenore del I coro*) che attacca appunto da solo in *Et in terra, Qui tollis, Sanctus* e *Agnus Dei* con l'ingresso della voce posta sopra la linea del basso per l'organo.

Nell'*Avvertimento* sono contenute altre indicazioni di prassi esecutiva: «Li Motetti andranno rappresentati nell'Organo con tutte le loro parti & mancandovi stromenti si potrà supplire con le sole voci, & Organo». Franzoni è chiarissimo in *Aperi oculos*, a quattro voci (per l'elevazione), in cui mette, nel Basso per l'Organo, la partitura. Interessante è un'altra annotazione relativa alla *Canzon francese a quattro* *La Gonzaga* per l'epistola: «Alla partitura della canzone si è anco posto il Basso continuo, per servirsene ad arbitrio dell'Organista». In effetti questa appare come

giorno solenne, e festivo della Gloriosa Vergine Santa Barbara di questo Tempio sempre augusto singular Protettrice; subito dal debito mio così consigliato con tutto il pensiero mi diedi a celebrarlo, per quanto richiedea l'ufficio incaricatomi con quella sorte di Musiche che ed' al gusto de' Padroni, ed alla grandezza d'un tanto giorno giudicai più convenevole (...).

¹⁹ Cfr. PAOLA BESUTTI, Scheda di Catalogo n. 181 in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, pp. 470-471.

²⁰ JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 138-139 e pp. 147-148 per le riflessioni su *Duo Seraphim* e sulla *Sonata sopra Sancta Maria*; DAVID BLAZEY, *A liturgical role for Monteverdi's "Sonata sopra Sancta Maria"*, «Early Music», XVII/2 (1989), pp. 175-182.

²¹ GRAHAM DIXON, 'Behold our affliction': celebration and supplication in the Gonzaga household, «Early Music», XXIV/2 (1996), pp. 251-252. Ricordo anche, pur essendo un lavoro incompiuto, FEDERICO MOMPELLIO, *L'Apparato Musicale del servito Amante Franzoni*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XIV/3-4 (1994), pp. 211-269.

un'operazione 'didattica' molto utile: confrontando il basso della partitura a quattro con il basso continuo si può notare come in quest'ultimo vengano integrate con una linea di sostegno armonico le parti mancanti nel basso della partitura, e, nel rispetto quasi totale del suo andamento, esso viene solo alleggerito di qualche fioritura, lasciando ovviamente integri i disegni portanti che passano anche nelle altre voci. Dunque un buon esempio di conduzione della parte organistica, che rispetta il carattere dello strumento e la sua funzione, e invita a tener presente la struttura di tutta la composizione.

Da notare infine che il basso per l'organo segna solo alcune alterazioni nei punti ritenuti necessari: le scelte fin qui esaminate sembrano in linea con quanto Franzoni dichiara nell'*Avvertimento* posto nei suoi *Concerti Ecclesiastici* del 1611²²:

Havrei potuto nel presente Basso notare alcune Consonanze, e dissonanze per rendere più facile il sonare la presente opera, ma à bello studio l'ho tralasciato per non far torto à signori Organisti, quali col loro purgato orecchio sapranno secondare la compositione co' i loro leggiadri movimenti. Tanto più che havendone à bastanza, & graziosamente di ciò discorso Agostino Agazzaro, nel Secondo Libro de' suoi Concerti, alquale (sic) io mi riporto.

Franzoni pare riferirsi al famoso trattato di Agazzari *Del sonare sopra il basso con tutti gli stromenti* ristampato nella parte del Basso Continuo delle *Sacrarum Cantionum* [...] *Liber II*, Venezia, R. Amadino, 1608 e 1609, rimandando quindi a quanto indicato in tale sede, ma nello stesso tempo ribadendo che l'organista deve essere in grado – tramite la conoscenza delle parti vocali – di realizzare le corrette armonie e figurazioni²³.

Per l'Offertorio viene proposto il mottetto *Laudemus Dominum* che si articola in parti vocali (tre a otto voci e una a tre) e parti strumentali (due Sinfonie a otto parti, in tempo binario e con andamento grave e pacato). Nella *Partitura* si legge, coerentemente a quanto già espresso, «Il presente Motetto andará rappresentato nell'Organo con tutte le sue parti, et stromenti». Rodobaldo Tibaldi, nella sua analisi del mottetto, ha operato un confronto con le *Sacrae melodiae*, *Libro I*, di Pietro Lappi (1614)²⁴, notando come le Sinfonie contenute in tale raccolta risultino fun-

²² AMANTE FRANZONI, *Concerti Ecclesiastici a una, due, et a tre voci col Basso Continuo per l'Organo* [...], Venezia, R. Amadino, 1611.

²³ In tale direzione si pone il breve commento all'*Avvertimento* di Franzoni contenuto in GIULIA NUTI, *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 25-26.

²⁴ PIETRO LAPPI, *Sacrae Melodiae unica, duabus, tribus, quatuor, quinque, nec non, & sex vocibus decantandae, una cum Simphonijs, & Bassus ad Organum* [...] *Liber primus*, Venezia, R. Amadino, 1614.

zionali ai concerti vocali, anche tramite connessioni tra i toni²⁵. Non ritiene invece che si sia rapporto tra sezioni vocali e strumentali nel mottetto di Franzoni: in effetti mi pare di vedere solo un piccolo legame tematico nell'incipit melodico (anche se cambia la struttura ritmica) nelle parti di Canto I e II, Alto I, Basso I e II tra la *Sinfonia* e il versetto *Laudemus Dominum quem laudant Angeli*.

I rimanenti brani strumentali per la messa sono a quattro parti: Sinfonia al *Sanctus* e all'*Agnus* (nella tessitura SATB), *Canzone nel fine a due Soprani e Bassi*, dunque per due strumenti acuti e due gravi.

Gli altri brani a otto voci della raccolta (*Duo Seraphim*, *Cantantibus organis* e *Catharina Virgo*) presentano una sola linea di basso per l'organo. L'analisi di Jeffrey Kurtzman del *Duo Seraphim*²⁶ mette in luce non solo i singoli passaggi e le superficiali caratteristiche in comune con Monteverdi, ma anche la sostanziale assenza di virtuosismo nella versione di Franzoni, mettendola in relazione con l'allontanamento di diversi musicisti dalla corte mantovana avvenuto a partire dall'estate del 1612 (pochi mesi prima che Amante diventasse maestro di cappella in Santa Barbara)²⁷. Questa lettura rende forse più coerenti con la situazione di quel momento gli altri due mottetti, che hanno struttura tradizionale e lineare: i due cori sono equivalenti nella tessitura (notata nelle chiavi usuali), spesso il II coro risponde alle proposte del I. Anche le *Litanie della Beata Vergine* hanno caratteristiche simili, e, grazie alle due linee di basso per l'organo e alla conseguente più netta separazione tra i due cori, possono in qualche punto sottolineare maggiormente l'alternanza nelle invocazioni.

La raccolta di *Messa e Litanie della Beata Vergine a otto voci con il Basso continuo per l'Organo [...] Libro secondo [...] Et aggiuntevi le Letanie del Gastoldi a otto voci*, Mantova, A. e L. Osanna, 1614²⁸ sono dedicate a Bernardino Carlino, *mantovano, priore dell'Annunciata di Guastalla dei Servi*. Dal prezioso volume di *Memorie* di San Barnaba possiamo avere indicazioni sul dedicatario:

²⁵ RODOBALDO TIBALDI, *I Mottetti e dialoghi (Venezia, 1615) di Giovan Francesco Capello: con uno studio sull'uso degli strumenti nel mottetto italiano (ca 1598-1630)*, tesi di dottorato, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, 1991-1992, pp. 84-85. Tibaldi sottolinea anche come i due diversi caratteri delle Sinfonie nel mottetto e del Ritornello nel *Kyrie* siano consoni alle definizioni date da Michael Praetorius nel III volume del *Syntagma Musicum* (1619).

²⁶ Vedi nota 20.

²⁷ La situazione difficile muterà con nuovi impulsi solo a partire dall'anno successivo con il ducato di Ferdinando.

²⁸ *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova* cit., scheda n. 148.

il padre frate Bernardino Carlino nell secolo chiamato Ludovico figliolo dell quondam messer Bernardino e Madona *** marito e moglie, entrò nella religione il giorno d'Ogni Santi l'anno 1568, fece la professione alli 25 di aprile del 1571

[scritto a lato]

il padre Bernardino morse a Guastalla l'anno 1633²⁹.

Questa raccolta è legata a quella del 1613, nella quale, all'interno dell'*Avvertimento*³⁰ si legge: «Si che gradite questo novello parto del mio debile ingegno, mentre in breve da un altro quasi gemello sarà seguito».

Il “quasi” farebbe ritenere di trovarsi in una situazione vicina alle soluzioni precedenti, con la presenza di interventi strumentali e diverse strutture nei brani. Invece vediamo scelte che si collocano molto più sul crinale tra tradizione e nuove istanze. Infatti la Messa *Cantemus Domino* (notata con le chiavette) presenta la struttura come nel 1613: primo *Kyrie* a otto voci, *Christe* a quattro, ripetizione del primo *Kyrie*, ma non vi è alcun intervento strumentale. Inoltre il *Basso Continuo* (come indica il frontespizio) si configura sempre con una sola linea di basso, condotto con caratteristiche simili a quelle dell'altra raccolta; non compare alcuna partitura nei brani a quattro voci: il *Christe*, la *Canzon Francese La Carlina* (collocata presumibilmente all'epistola e affidata alle parti del I coro), il *Crucifixus*.

Le *Litanie della Madonna* a otto voci di Franzoni e quelle di Gian Giacomo Gastoldi (pubblicate postume in questa raccolta) sono elaborate secondo canoni consueti per l'epoca. Significativa appare un'aggiunta che non compare nel frontespizio delle voci del I coro, ma solo in quello dei fascicoli del II coro e del *Basso Continuo*, segnalando un'elaborazione articolata nel tempo dell'opera: si tratta di altre *Litanie* di Franzoni, a quattro voci, notate in chiavette. L'inserimento nel II coro ne sancisce con chiarezza il carattere non solistico; la scrittura è tradizionale.

Più vari e interessanti sono i brani contenuti in *Sacra Omnium Solemnitatum Vespertina Psalmodia Cum Cantico Beatae Virginis, Sex & Octo Vocibus Concinenda, Cum*

²⁹ ASDMn, *Memorie della chiesa e del convento di San Barnaba* cit., vol. II, p. 3. La chiesa della SS. Annunziata viene riedificata (sulla precedente del 1569) nel 1600 e consacrata il 7 novembre 1607 dal vescovo Francesco Gonzaga (IRENEO AFFÒ, *Antichità e pregi della Chiesa Guastallese*, Parma, Reale Stamperia, 1774, pp. 136-137; GABRIELLA ZARRI, *Dalla Pieve alla chiesa cittadina: note sulle istituzioni ecclesiastiche di Guastalla (secoli XVI-XVIII)*, in *Il Tempo dei Gonzaga*, Città di Guastalla, 1985, pp. 87-120: 113-114). Ricordo che, nel periodo di interesse, Guastalla è retta da Cesare Gonzaga (del ramo di Ferrante, figlio di Isabella d'Este) e diventa ducato nel 1621.

³⁰ Verso del frontespizio della *Partitura de Bassi*, riportato in *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova* cit., pp. 154-155.

duplici modulazione tam ad Chorum quam ad Organum serviente [...], Venezia, A. Vincenti, 1619³¹.

La dedica è rivolta ad Anna Juliana Gonzaga, Arciduchessa d'Austria, da identificare con Anna Caterina, sorella di Vincenzo I, che, dopo la morte (1595) del marito Arciduca Ferdinando d'Asburgo (sposato nel 1582), contribuì alla fondazione del monastero servita di Innsbruck, ove poi si ritirò prendendo il nome di Anna Juliana³². Anche in questo caso, dunque, la scelta del dedicatario è legata all'ordine a cui appartiene Franzoni, ed è resa più importante dal riferimento alla famiglia dominante.

La suddivisione dei fascicoli è esplicita: abbiamo Canto, Alto, Tenore, Basso primo Coro con indicazione «Organo», Canto, Sesto, Alto, Tenore, Quinto, Basso secondo Coro con indicazione «Capella», Partitura del Basso per l'Organo con indicazione «Pars fundamentalis ad organum deserviens» (e senza la specifica: *Cum duplici modulazione tam ad Chorum quam ad Organum serviente*).

La raccolta si presenta abbastanza complessa: troviamo 14 salmi per tutto l'anno liturgico; mancano *Domine ad adiuvandum*, e *Beati omnes qui timent Dominum*.

Può risultare chiarificatore vedere in uno schema l'organico di ogni brano:

- *Dixit Dominus* Sexti Toni a otto con organo
- *Confitebor* Sexti Toni a sei (*Capella*) senza organo
- *Beatus vir* Octavi Toni alternato tra interventi a 2, 3, 4 voci del I coro (con organo) e la *Capella* (senza organo)
- *Laudate Pueri* Sexti Toni a quattro del I coro con organo
- *Laudate Pueri* Quarti Toni, il primo versetto a 4 voci della *Capella* (senza organo), il secondo a 2 del I coro (con organo), poi alternanza tra 4 voci della *Capella* (senza organo) e le 4 del I coro (con organo); il *Sicut erat* finale a otto voci, la *Capella* radoppia il I coro nell'*Amen*
- *Laudate Dominum* Quarti toni a sei (*Capella*) senza organo
- *In Exitu Israel* Mixti Toni essenzialmente omoritmico con passaggi in falsobordone (notato in chiavette); alternanza tra I coro (con organo) e *Capella* (senza organo); la struttura musicale si ripete uguale ad ogni versetto (tranne il primo e il *Sicut erat*)
- *Laetatus sum* Sexti Toni a sei (*Capella*) senza organo

³¹ *Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova* cit., scheda n. 149.

³² Cfr. IPPOLITO DONESMONDI, *Dell'Istoria Ecclesiastica di Mantova*, Mantova, Osanna, 1613, parte II, pp. 479-480 e GIUSEPPE AMADEI-ERCOLANO MARANI, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova, Banca Agricola Mantovana, 1978, pp. 103-104.

- *Nisi Dominus* Quarti Toni, essenzialmente omoritmico con passaggi in falsobordone; alternanza come sopra
- *Lauda Ierusalem* Primi Toni a sei (*Capella*) senza organo
- *Credidi propter* Octavi Toni a sei (*Capella*) senza organo
- *In convertendo* Secundi Toni alternato tra le 4 voci del I coro (con organo) e le 6 della *Capella* (senza organo)
- *Domine probasti* Octavi Toni, essenzialmente omoritmico con passaggi in falsobordone; alternanza come sopra; la struttura musicale si ripete uguale ad ogni versetto (tranne il primo e il *Sicut erat*)
- *De Profundis* Quarti Toni, essenzialmente omoritmico con passaggi in falsobordone; alternanza come sopra; nel primo coro la struttura musicale si ripete uguale ad ogni versetto; la *Capella* invece varia i versetti
- *Memento* Sexti Toni, essenzialmente omoritmico con passaggi in falsobordone; alternanza come sopra; la struttura musicale si ripete uguale ad ogni versetto (tranne il primo e il *Sicut erat*)
- *Magnificat* Primi Toni I coro (con organo) con la *Capella se si vuole*³³
- *Magnificat* Sexti Toni a otto con organo

Come si può notare, nei salmi non è previsto l'organo quando canta la *Capella*, sia da sola che in alternanza con il I coro di solisti, che invece è sempre accompagnato dallo strumento (la struttura è più varia nel *Beatus vir* e nel *Laudate Pueri*). Questa scelta compositiva fa pensare allo spazio della basilica di Santa Barbara: se possiamo supporre i solisti del I coro nella cantoria dell'organo (posta in *cornu epistulae*), potrebbe essere una possibilità collocare la *Capella* non tanto nella sicuramente comoda controcantoria di fronte (forse utilizzabile anche dagli stessi soli), quanto nella cantoria grande sopra il portale d'ingresso, sfruttando quindi in pieno la provenienza del suono da fonti diverse e distanti (il noto "cantar lontano"³⁴) e il suo espandersi nella chiesa.

³³ Nella Parte del Basso per l'Organo si trova l'indicazione: «Uni Choro accomodatum: duobus etiam, licet iisdem».

³⁴ Maurizio Padoan ben sintetizza le due valenze di tale procedimento (sostenuto da compositori come Girolamo Giacobbi e Ignazio Donati) che, «se da un lato traduceva la sfarzosa monumentalità delle grandiose architetture sonore del Seicento, dall'altro – nel suo vario dispiegarsi – approdava ad esiti di forte coinvolgimento emozionale degli astanti» (MAURIZIO PADOAN, *Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina*, in *Norma del clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*, Atti del Convegno di Studi (Milano-Angera, 2010), in corso di stampa. Ricordo, per un approfondimento, VITTORIO RIZZI, "Ornatus et plenioris concentus gratia". *Voci concertanti, cappelle e ripieni nella*

Nei brani a otto voci l'organo è sempre previsto e si possono analizzare alcune interessanti situazioni.

Il salmo a otto voci *Dixit Dominus* apre la raccolta e propone due linee di basso per l'organo: come già si può rilevare per gli altri brani, esso si configura come un basso seguente, che però a volte si alleggerisce e presenta le note portanti quando la voce ha fioriture, e segna qualche numero e alterazione per favorire la lettura. Troviamo dunque qualche indicazione in più rispetto alle raccolte precedenti, in linea con la prassi che in quegli anni si va strutturando.

I due cori appaiono equivalenti nella tessitura, caratteristica che si mantiene nella produzione a otto voci di Franzoni, che non intende perciò far proprie le diversità sonore proposte da vari musicisti coevi, sia nella forma più semplice di suggerire la possibilità di porre il Canto del II coro all'ottava inferiore se si vuole, sia nei procedimenti più elaborati di differenziazione vera e propria del peso sonoro dei cori, tramite la scelta di chiavi più "gravi" e più "acute"³⁵.

Il I coro di solisti presenta sezioni indipendenti (ai versetti «Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum quorum» e «De torrente in via bibet», per quest'ultimo vedi batt. 69-73 dell'Es. 1), il II amplifica o dialoga in rapporto proposta/risposta, con carattere più pacato e omoritmico, ma ha anche un breve momento indipendente, che mantiene la medesima struttura, rispettando quindi la tipologia diversa dei due cori (al versetto «Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges»: vedi batt. 54-61 dell'Es. 1).

Si può notare che alle parole «conquassabit capita in terra multorum» (vedi batt. 65-69 dell'Es. 1) il II coro raddoppia il I, come già si è visto nell'*Amen* finale del *Laudate Pueri Quarti toni*. Situazione analoga si trova nel *Dixit dominus* dei *Salmi* a otto voci di Alessandro Grandi del 1629³⁶, che hanno però una caratteristica ulteriore: nel *Dixit Dominus* e nel *Magnificat* sono previsti due strumenti: violino e trombone oppure viola, che intervengono con funzione concertante o di raddoppio. In particolare, nel versetto *Tecum principium* del *Dixit Dominus*, il II coro e gli

musica sacra "per choro" del primo Seicento, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 2001/1, pp. 197-280, e GIAN PAOLO FAGOTTO, *Le prestazioni acustiche del «Cantar lontano» di Ignazio Donati*, *Ivi*, 2000/2, pp. 229-245.

³⁵ Una scelta radicale sulle sonorità dei diversi cori trova un'ampia teorizzazione nei *Salmi a quattro cori opera XXVII* di Ludovico Grossi da Viadana (Venezia, G. Vincenti, 1612); varietà di rapporti si rintraccia nella produzione, ad esempio, di Pietro Lappi, Santino Girelli, Benedetto Pallavicino, Giovanni Ghizzolo, Stefano Nascimbeni (cfr. MARI, *Quale influsso sui musicisti di uno stile» della Cappella Palatina di Santa Barbara cit.*, pp. 162-165, e Stefano Nascimbeni, *Le Messe a otto voci con la Partitura per l'organo (1612)*, a cura di Licia Mari, Lucca, LIM, 2009, XII).

³⁶ ALESSANDRO GRANDI, *Salmi a otto, brevi con il primo choro concertato [...]*, Venezia, A. Vincenti, 1629.

strumenti raddoppiano le parti del I coro³⁷. Questo accostamento introduce una prima annotazione sul ruolo degli strumenti nella concertazione di tale repertorio, argomento che andrà ad arricchirsi con l'analisi dei brani successivi. Per quanto riguarda il finale del salmo di Franzoni, l'*Amen* si presenta in classica imitazione tra i due cori.

A questo salmo si può accostare il *Magnificat VI toni*, che si configura in modo simile: due linee di basso per l'organo, il I coro di solisti con versetti indipendenti (il II - *Quia respexit* -, il V - *Et misericordia* -, il VII - *Deposuit potentes* -, il X - *Sicut locutus est*: per quest'ultimo vedi Es. 2, con l'unica chiusura di frase fiorita), e il II coro, omoritmico, che amplifica o dialoga, ma ha anche un breve momento indipendente (alle parole *fecit potentiam in brachio suo*).

Caso diverso è il *Magnificat I toni*, in cui troviamo una linea di basso per l'organo: si presenta con cinque voci del I coro (notato con le chiavette), con una scrittura abbastanza semplice e compatta, non particolarmente elaborata, e il II coro, sempre a cinque voci, è *ad libitum*, solo di ripieno (raddoppia infatti in alcuni punti essenzialmente omoritmici). Questa scelta compositiva richiama la raccolta con *Messa e Salmi* del 1619 di Giovanni Ghizzolo, *concertati a cinque o nove voci, servendosi del secondo coro a beneplacito*, in cui, si legge, nelle parti opzionali, «Il presente coro può esser suonato solo con strumenti, et con miglior effetto»³⁸. La messa di Ghizzolo ha il *Christe* a quattro voci e il II *Kyrie* uguale al I, richiamando quindi scelte analoghe di Franzoni. La scrittura, però, ricorda quella “stiracchiata” che Viadana non apprezza³⁹, densa e con il II coro non semplicemente di ripieno e tanto meno di raddoppio, ma anzi di inspessimento, complicazione della scrittura contrappuntistica. In questo caso gli strumenti da un lato alleggerirebbero le parole, dall'altro assumerebbero un carattere più “indipendente”⁴⁰. Dunque, l'indicazione di Ghizzolo appare assai appropriata in riferimento alla sua scrittura.

³⁷ RIZZI, “*Ornatus et plenioris concentus gratia*” cit., p. 209.

³⁸ GIOVANNI GHIZZOLO, *Messa, Salmi, Lettanie B.V. Falsibordoni et Gloria Patri Concertati a cinque o nove voci, servendosi del secondo Choro a beneplacito* [...], Venezia, A. Vincenti, 1619.

³⁹ La definizione che Viadana usa per questo modo di comporre si trova nella sua prefazione ai *Salmi a Quattro cori opera XXVII* (Venezia, 1612), ampiamente citata e commentata in KLAUS FISCHER, *Nuove tecniche della policoralità lombarda nel primo seicento: il loro influsso sulle opere di compositori di altre aree*, in *La Musica Sacra in Lombardia nella prima metà del '600*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Como, 1985), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 39-60: 45: «chi vuol comporre osservatamente ne' ripieni, bisogna servirsi di pause, di mezze pause, di sospiri, di punti, di sincopi, il che fa la musica stiracchiata, rustica ed ostinata, cantandosi sempre a rompicollo, e con poca gratia».

⁴⁰ La raccolta è commentata in RIZZI, “*Ornatus et plenioris concentus gratia*”. *Voci concertanti, cappel- le e ripieni nella musica sacra “per chorus” del primo Seicento*, cit., pp. 218-110, con ulteriori considerazioni sui raddoppi strumentali.

Nel caso di Franzoni, non ci sono indicazioni specifiche, ma, a partire dalle sollecitazioni offerte da questo brano, pare opportuno riflettere sull'eventuale intervento di strumenti nell'intera produzione a otto voci, sia perché è prassi nel periodo, sia perché – per quanto in modo non particolarmente articolato – il compositore ha affrontato questa opportunità nell'*Apparato Musicale* del 1613. Data la scrittura di Franzoni un raddoppio strumentale delle voci potrebbe giovare al colore del tessuto sonoro e dare un contributo alla varietà (come sembra suggerire lo stesso compositore nell'annotazione del 1613 riguardo ai mottetti), ma – al di là di necessità pratiche dettate dalla mancanza di esecutori – non sembra particolarmente necessario sostituire qualche voce con strumenti, prassi che comunque, come ricorda giustamente Tibaldi, non sempre è semplice e implica la piena coscienza del ruolo dei cori, del timbro delle voci e degli strumenti⁴¹.

Anche se la struttura offerta dai brani di Franzoni a otto voci non appare complessa, e solo la raccolta del 1619 distingue nettamente il coro di solisti e la *Capella*, possono essere utili alcune considerazioni.

Non si può dimenticare infatti la raccomandazione di cercare equilibrio tra voci e strumenti che emerge dall'*Avvertimento* contenuto nei *Mottetti e Dialoghi* (1615) di Giovan Francesco Capello⁴²:

Desidero prima si rapresenti publicamente alcuno di questi Motetti, si provi inanti appartatamente da gl'istessi cantanti, e suonatori proportionati, il che benché sappi esser giovevole in tutte le cose, in questa sorte di compositioni nulladimeno lo stimmo quasi necessario.

Da usare invece con cautela l'indicazione di Valerio Bona nell'*Avvertimento* alle sue *Lamentazioni della Settimana Santa* (1616)⁴³:

⁴¹ RODOBALDO TIBALDI, *La musica sacra italiana del XVII secolo: riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne*, «Polifonie», 2001/1, pp. 133-162: 147-148. Per sottolineare la complessità maggiore rispetto a una normale prassi di sostituzione, viene citato il celebre passo di Adriano Banchieri, dalle *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna, eredi di G. Rossi, 1609): «composi una messa in concerto a quattro Chori, la quale faceva effetto di otto Chori, il primo erano tre Violini da braccio, & voce in tenore, secondo Choro erano altre quattro Viole con voci a quelle appropriate, il terzo quattro Viole da Gamba con altre tanti voci humane, & appresso l'ultimo tre Tromboni, & una voce in contr'alto».

⁴² GIOVAN FRANCESCO CAPELLO, *Mottetti e Dialoghi a cinque, sei, sette, et otto con Sinfonie, Ritornelli et una Messa. Il tutto variamente concertato, con voci, et istromenti*, Venezia, G. Vincenti, 1615.

⁴³ VALERIO BONA, *Lamentationi della Settimana Santa con i Benedictus & Miserere per ciascun giorno. Et un Motetto del S. Sepolcro, co'l versetto, & sua oratione: commode per le semplici voci e per gli Istromenti. Con il Basso Continuo per il Clavicembalo concertate a doi Chori uguali*, Venezia, G. Vincenti, 1616.

Queste Lamentationi, si possono cantare anco senza Instrumenti, con voci semplici, che faranno buona riuscita. Se saranno accompagnate da instrumenti, o in tutto, o in parte, sarà meglio. Et quando piacesse al Maestro di Capella di far sonar li instrumenti, et far cantare una voce sola, qual si voglia per Choro, si sentiranno le parole perfettamente essendo le pause comuni

Infatti, se nelle raccolte del 1613 e del 1614 la struttura di qualche brano (ma non certo *Duo Seraphim*), potrebbe permettere di considerare due voci sole e gli strumenti, nel *Dixit Dominus* e nel *Magnificat Sexti toni* del 1619 vi sono punti in cui i disegni contrappuntistici delle voci sono messi in luce anche dalla pronuncia delle parole, che dà un valore aggiunto al suono e al significato: ad esempio nel *Dixit Dominus* «virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion» affidato al I coro o «conquassabit capita» con il raddoppio delle parti nei due cori ad enfatizzare ulteriormente l'effetto.

Dopo queste premesse, appaiono necessarie altre due considerazioni⁴⁴: la prima è che se i due cori sono equivalenti nella tessitura dovrebbero essere orchestrati in modo simile e questo sembra opportuno nelle raccolte del 1613 e 1614. La seconda riflessione è appropriata invece ai brani del 1619: per creare contrasto, sembra opportuno raddoppiare o sostituire con strumenti solo il II coro. In effetti, nel *Dixit* e nel *Magnificat Sexti toni* lasciare gli interventi delle quattro voci del I coro con il solo organo valorizza sia il disegno dell'episodio, sia il rapporto con la *Capella*, che potrebbe avere sia strumenti che più cantanti per voce (com'era prassi ad esempio a Venezia).

Infine, per quanto riguarda il *Magnificat Primi toni*, il ruolo della *Capella* è di amplificazione, di possibile dilatazione dell'ambito sonoro e timbrico, che può trovare un'interessante opportunità espressiva se si segue l'indicazione di Ghizzolo di sostituirla con strumenti, e se si considera la possibilità di distribuire gli esecutori negli spazi della chiesa, ricordando però l'equilibrio fra le varie parti. Infatti, da tutta la produzione di Franzoni, sicuramente legato alla solida tradizione del Cinquecento (che perdura all'inizio del XVII secolo⁴⁵), emerge il valore primario della voce, che quindi non dovrebbe essere soffocata, in nessuno dei due cori, dalla

⁴⁴ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, cit., p. 430.

⁴⁵ Un chiaro panorama della situazione è presentato in JEFFREY KURTZMAN, *Stylistic diversity in Vespers Psalms and Magnificats published in Italy in the Seventeenth Century, Early Music: Context and Ideas II*, Kraków, Institute of Musicology of the Jagiellonian University, 2008, pp. 169-87. Vengono menzionate alcune scelte di Venezia o Bologna che possono essere considerate simili a quelle di Mantova: «there were certain churches where more conservative styles, especially eight-voice, double choir psalmody were required for the most important feasts» (p. 174).

presenza degli strumenti, per quanto brillanti e sonori, come talvolta accade di sentire con tromboni e cornetti.

Es. 1: A. Franzoni, *Dixit Dominus*, in *Sacra Omnium Solemnitatum Vespertina Psalmodia Cum Cantico Beatae Virginis, Sex & Octo Vocibus Concinenda*, [...], Venezia, A. Vincenti, 1619, edizione a cura di Luca Colombo, Brescia, Libroforte, 2011

54

♢

CI
dech

AI
dech

TI
dech

BI
dech

CII
dech Do - mi nus a dex - - tris tu - is con - fre - git in

AII
dech Do - mi nus a dex - - tris tu - is con - fre - git in

TII
dech Do - mi - nus a dex - - tris tu - is con - fre - git in

BII
dech Do - mi nus a dex - - tris tu - is con - fre - git in

b.c. I

b.c. II

58

CI

iu - di - ca - bit in

AI

iu - di - ca - bit in

TI

iu - di - ca - bit in

BI

iu - di - ca - bit in

CII

di - e i - rae su - - - ae re - - - ges iu - di - ca - bit in

AII

di - e i - - - rae su - ae re - - - ges iu - di - ca - bit in

TII

di - e i - rae su - ae re - - - ges iu - di - ca - bit in

BII

di - e i - rae su - ae re - - - ges iu - di - ca - bit in

b.c. I

b.c. II

6 5

62

CI
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas:

AI
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas:

TI
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas: con -

BI
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas:

CII
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas:

AII
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas:

TII
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas: con -

BII
na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas: ru - i - nas:

b.c. I

b.c. II

66

CI

con - quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -

AI

8 con - quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in ter - ra mul -

TI

8 quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in ter - ra mul -

BI

con - quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul -

CII

con - quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -

AII

8 con - quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in ter - ra mul -

TII

8 quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in ter - ra mul -

BII

con - quas-sa - bit ca - pi - ta con - quas-sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul -

b.c. I

6

b.c. II

69

C I

rum in vi-a bi - bet in vi-a bi - bet de tor-

A I

to - rum de tor-ren - te in vi-a bi-bet in vi-a bi - bet de tor-ren - te in

T I

to - rum in vi-a bi - bet de tor-ren -

B I

to - rum de tor-ren - te in vi-a bi - bet

C II

rum

A II

to - rum

T II

to - rum

B II

to - rum

b.c. I

7 6 b 4 6 b

b.c. II

72

C I

ren - te in vi - a bi - bet propterea e - xal - ta - vit ca -

A I

8 vi - a bi - - - bet propterea e - xal - ta - vit ca -

T I

8 te in vi - a bi - bet propterea e - xal - ta - vit ca -

B I

in vi - a bi - bet in vi - a bi - bet propterea e - xal - ta - vit ca -

C II

propterea

A II

8 propterea

T II

8 propterea

B II

propterea

b.c. I

6 6 7 6

b.c. II

Es. 2: A. Franzoni, *Magnificat*, in *Sacra Omnium Solemnitatum Vespertina Psalmodia Cum Cantico Beatae Virginis, Sex & Octo Vocibus Concinenda*, [...], Venezia, A. Vincenti, 1619, edizione a cura di Luca Colombo, Brescia, Libroforte, 2011

♢

Alto I
8 Si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres no - stros

Tenore I
8 ad Pa - tres no - stros A - bra -

Basso I
Si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres no - stros et

Basso Continuo

6

A I
8 et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la

T I
8 -ham et se - mi - ni e - ius in sae - - - cu - la A - bra -

B I
se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la et

b.c.

♯ ♯

5

AI et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la

TI -ham et se - mi - ni e - ius in sae - - - cu - la in

BI se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la

b.c.

7

AI in sae - - - - - cu - la

TI sae - - - - - cu - la

BI in sae - cu - la

b.c.

STEWART CARTER

***The Introits of Ippolito Chamateró
De Negri***

THE INTROITS OF IPPOLITO CHAMATERÓ DE NEGRI: IMPROVISED COUNTERPOINT AND THE POST-TRIDENTINE REFORM MOVEMENT

To the Most Illustrious and Reverend Lords Canons of Udine.

Most Illustrious and Reverend Lords Canons, so great and so many are your virtues that everyone admires and reveres you, and praises you to the skies, so that before your honored name Envy itself does not know how to resist but defers and goes mute. I know that Your Illustrious and Reverend Excellencies, when I served in your honorable cathedral, greatly delighted in the music of the introits and enjoyed seeing my choirboys improvising counterpoint, proceeding one after the other. But I must satisfy in part the obligation that I feel for the great kindness you have shown toward me, and especially for the great reception that was given to me when I came to your magnificent city of Udine from Treviso, where I was maestro di cappella at the cathedral, where from your kindness and from the considerable benefits you then proposed I was constrained to stay. In order to demonstrate to you that nothing else is needed, because of your never adequately praised qualities, I love you, obey you, and seek to please you; I dedicate and give my collection of introits to you. It is a work of a type perhaps never before seen, being made over *canti fermi* in the bass, and some in the soprano, with *versetti* according to the new office, and with the Sicut era in polyphony. And also with the pleasure they give to listeners with their solemnity they can serve well Your Illustrious and Reverend Lordships. My efforts are therefore the demonstration of my gratitude, which previously I demonstrated to you by their sound, and since they come from the mind of your most affectionate servant, I give them all to you and hope for every felicity. Reverently I commend myself, from Venice, 1 December 1573.

To Your Most Illustrious and Reverend Lords

Your Most Affectionate Servant, Hippolito Chamaterò¹

¹ IPPOLITO CHAMATERÓ DE NEGRI, *Li introiti fondati sopra il canto fermo* ..., Venezia, Girolamo Scotto, 1574, p. 2. See Figure 1.



Figure 1: Chamateró, *Li introiti fondati sopra il canto fermo* (1574), dedication.

In 1574 Ippolito Chamateró de Negri (ca. 1535/40 - after 1592) published a collection of polyphonic introits, all of them set to Gregorian-chant cantus firmi in long notes (see Figure 2). In the preface to this publication, translated above, the composer states that his introits are composed according to the «order of the Office» and implies that they are essentially «frozen» improvisations. My objectives in this essay are to demonstrate the relationship of this composer's introits to contrapuntal/improvisatory theory in Italy in the sixteenth century and also to relate them to the tenets of the Council of Trent.



Figure 2: Chamateró, *Introiti* (1574), title page, alto partbook.

Chamateró published at least ten collections of music and was highly regarded in his day, yet details of his life are rather sparse. The title page of the publication under discussion here describes him as a Roman citizen (*cittadino romano*), but he is known to have held posts only in northern Italy. The dedications of his first two books of madrigals, dated 1560 and 1561 respectively, were signed in Padua, and he later held posts in Verona, Cremona, Vicenza, Treviso, and Udine. It was while serving as *maestro di cappella* at the cathedral in the last-mentioned city that he published the collection that is the focus of this article. By 1578 he was back in Padua as *maestro di cappella* at the cathedral; his last-known post was in Bergamo, 1580–81².

The full title for Negri's collection of introits reads, *Li introiti fondati sopra il canto fermo del basso, con li versetti & gloria patri, con le risposte de contrapunti, secondo l'ordine del Messal novo, pertutte le feste maggiori & altre feste nell'anno a 4. à 5. & a 6. voci, commode a cantori a misura breve & anco alla ordinaria*³.

TAVOLA DE GLI INTROITI DEL ECCELLENTE MVSICO M. Hippolito Camatherò à 4. 5. & 6. VOCI.		
In die Resurrectionis. à 5.	3	De assumptione Beata Maria. ac festiuitate omnium sanctorum. à 4.
Feria secunda post Pascha. à 4.		In die natiuitatis Beata Maria Virginis, nec non Visitationis, Conceptionis, ac Presentationis. à 4.
Feria tertia post Pascha. à 4.		In communi Apostolorum. à 5.
In die Ascensionis. à 5.	4	In die Natiuitatis Domini. à 5.
In die sancta Penthecostes. à 4.		In die sancti Stephani. à 5.
In festo Corporis Christi. ac Feria secunda penthecostes. à 5.	5	In die sancti Ioannis Euangelista. à 4.
Feria tertia Penthecostes. à 4.		In die Epiphaniæ. à 4.
In festo sanctissimæ trinitatis. à 4.		In festo Purificationis. à 4.
In festo natiuitatis sancti Ioannis Baptista. à 4.		In festo Annunciationis Beata Maria Virginis. à 6.
In festiuitate sanctorum Apostolorum, Petri & Pauli. à 3.		
FINIS.		

Figure 3: Chamateró, *Introiti* (1574), tavola, alto partbook.

² See *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., ed. Stanley Sadie and John Tyrell (New York / London, Macmillan, 2001), s.v. «Chamaterò [Chamatterò di Negri, Camaterò], Ippolito [Hippolito]», by Laura Macy; and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, 29 vols. (Kassel / New York, Bärenreiter, 1994–2007), s.v. «Chamaterò Di Negri», by Vincenzo Borghetti.

³ «Introits based on a cantus firmus in the bass, with versets and Gloria Patri, with contrapuntal responses, according to the rule of the new missal, for all the major feasts and other feasts of the year; for 4, 5, and 6 voices, accommodated to the singers in *alla breve* and also in common time».

The nineteen introits in the collection are designated for various feasts, arranged according to the liturgical year (see Figure 3). The cantus firmus for each is from a Gregorian chant introit, set uniformly in blackened breves. It appears in the bass with just three exceptions: two introits have the pre-existing tune in the cantus, and one, in the tenor.

In the preface to this collection, Chamateró states that his superiors in Udine were impressed by the abilities of his choirboys «in making improvised counterpoint» (*nel far contrapunti all'improviso*). Thus he implies that these works are written-out examples of improvisation. A close examination of them, however, reveals essentially seamless counterpoint, devoid of errors, with virtually no strong-beat dissonances apart from the occasional suspension. Musical Example 1, from the introit *Gaudeamus omnes in Domino* (for the feast of the Assumption of the Virgin Mary or for any saint) illustrates Negri's style. There is a suspension in measure 12, but all other dissonances are on weak beats - mostly passing tones and neighbor tones. We might well ask if we are really dealing with improvisational practices here: is such sophisticated counterpoint really possible in an improvisatory setting? Perhaps even more remarkable is the imitation that is present in many of Chamateró's introits. This can be seen Musical Example 2, from the «Sicut erat» of the Christmas introit *Puer natus est nobis*, which also demonstrates the particularly creative counterpoint that our composer frequently employed in the psalm verses of these works, with their characteristically static cantus firmi. Several theorists of the time discuss imitation in improvisation, but surely it was a special skill.

Musical Example 1: Chamateró, *Gaudeamus omnes in Domino* (excerpt).

The musical score is presented in a single system with four staves. The top staff is labeled 'cantus' and uses a treble clef. The second staff is labeled 'altus' and uses a soprano clef. The third staff is labeled 'tenore' and uses an alto clef. The bottom staff is labeled 'bassus' and uses a bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. The lyrics are: Om - nes in Do - mi - no om - nes in Do - mi - no om - nes in do. The cantus part features a series of eighth notes, while the other parts feature a series of half notes. The cantus part has a suspension in measure 12.

A musical score for a piano accompaniment. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The right hand part features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines. The lyrics "Do - mi" are written under the first staff, and "in" is written under the second staff. A long horizontal line spans the bottom of the page, with the word "mi" centered below it.

Musical Example 2: Chamateró, *Puer natus est nobis* (excerpt).

A musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. The score is written for six vocal parts (cantus, altus, quintus, tenore, bassus) and a piano accompaniment. The vocal parts are arranged in a choir-like fashion, with each part having its own staff. The piano accompaniment is written for four staves (two for the right hand and two for the left hand). The lyrics are written under each vocal staff and at the bottom of the piano accompaniment. The lyrics include "Si - - - cut e - - -", "rat, si - - cut", "Si - - - cut e - -", "Si - - - cut e - rat", "Si - - - - - cut e - rat in -", "rat in prin - ci - pi - o et", "e - - - rat in prin - ci", "rat in prin - - ci", "in prin - - ci - - pi - - o", and "prin - ci - - - pi - o et nunc".

Chamateró and contrapuntal theory in the late sixteenth century

A recapitulation of sixteenth-century contrapuntal theory as it relates to improvisation is beyond the scope of this article, but interested readers may consult Ernst T. Ferand's article in *Annales Musicologiques*⁴, which, though more than fifty years old, provides a remarkably thorough and perceptive overview of the subject. It is curious that so many theorists of the sixteenth century failed to distinguish clearly between composed and improvised counterpoint. Many of them obviously prized improvisation highly. Adrian Petit Coclico, who was a student of Josquin, states in his *Compendium* (1552) that «The first requirement of a good singer is that he should know how to sing counterpoint by improvisation. Without this he will be nothing»⁵. Some theorists and composers, however, considered improvised counterpoint to be a secret art, understood and practiced only by the initiated. Costanzo Porta, referring to the discussion of improvised counterpoint in Lodovico Zacconi's *Prattica di Musica* (vol. 1, 1592), is reported to have said to one of his pupils, in a later publication by Zacconi himself, «I would not have revealed the secrets this friar has made known, not even for a thousand ducats»⁶.

One theorist/composer who may have exerted a direct influence on Chamateró's compositional style is Nicola Vicentino. Chamateró worked in Vicenza from 1565 through 1566; Vicentino, after sojourns in Rome and Ferrara, returned to his native city, serving there as *maestro di cappella* at the cathedral from 1563 through 1564. He may have left Vicenza at that time, but his whereabouts for the next few years are rather uncertain, and so it is possible that the two composers overlapped in that city and that they knew each other. Regardless of any personal contact, however, Negri probably knew Vicentino's *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, published in 1555. Vicentino says:

Improvised counterpoint (*Il cantar alla mente*) over a cantus firmus is good to hear in the church when companions work well together, and when all the voices know their limitations - that is, the sopranos make their embellishments (*passaggi*) and the altos and tenors [sign] over the bass, which makes the cantus firmus, and each

⁴ ERNST FERAND, *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*, «Annales Musicologiques», 4 (1956), pp. 129–174.

⁵ «Primum itaq[ue] quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit». Transl. Albert Seay in ADRIAN PETIT COCLICO, *Musical Compendium*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1973, p. 24.

⁶ «Per mille Ducati, io non hauerei dato fuori i secreti c'hà dato questo Frate». LODUVICO ZACCONI, *Prattica musica*, vol. 2, Venezia, Alessandro Vincenti, 1622, p. 5.

voice observes its limits. And yet it will be a difficult thing to avoid errors, and not just a few. The true counterpoint, or to say it better, the true composition over a cantus firmus is that all the parts that improvise in singing are written, and also it will require more than a little labor for the composer who writes it to make this composition correctly, and without errors, and even more so when there are more than four or five voices. And such a composition will be free of errors, and it will be good to hear⁷.

Vicentino goes on to denigrate the rather mechanical patterns recommended by some theorists of improvisation. He names no one, but his criticisms undoubtedly are directed primarily at the *Introduittione facilissima* (1553)⁸ by the Portuguese theorist Vicente Lusitano, who had defeated Vicentino in a notorious debate on music theory that occurred in Rome in 1551⁹. In one of Lusitano's improvisatory techniques, a voice above the cantus firmus alternates fifths and sixths above the stepwise motion of the cantus firmus in the bass, a practice that can be seen in the cantus in Chamateró's *Gaudeamus omnes in terra* (Example 1, mm. 8–11). However, Vicentino obviously approves of the practice Chamateró may have followed, that is, to set on paper works that had been worked out earlier in improvisation.

A little more than a generation after Chamateró published his introits, Adriano Banchieri, in *Cartella musicale* (Venice, Alessandro Vincenti, 1614), commented that

I have no doubt whatsoever that the counterpoints over cantus firmi in the introits of Costanzo Porta and Giovanni Matteo Asola ... are worthy of much praise. These compositions are composed according to the good, established rules of

⁷ NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555 (21557), p. 80 [recte p. 83]. «Il cantar alla mente sopra il canto fermo nelle chiese, fa buono udire quando i compagni sono bene concertati, & che tutte le parti te[n]gono I suoi termini, cioè, che i soprani faciano i suoi passaggi, & i Contr'Alti, & Tenori sopra il Basso, che farà il canto fermo, & ogni parte dè osseruare i suoi ordini: & sarà difficil cosa che non naschino de gli errori, & non pochi. Il uero contrapunto, ò per dir meglio la uera compositione sopra il canto fermo sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente, siano scritte, & anchora il Compositore ch comporrà quello, non haurà poca fatica à far quella compositione, corretta, & senza errori, & tanto più quanto sarà à più di quattro & cinque uoci, & tal compositione sarà sicura da gli errori, & farà buono udire».

⁸ VICENTE LUSITANO, *Introduittione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto*, Rome, Antonio Blado, 1553 (2Venezia, Francesco Marcolini, 1558; 3Venezia, Francesco Rampazetto, 1561).

⁹ For a description of this debate, see Ghiselin Danckerts, «Sopra una differentia musicale», Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2880. Transcribed in full in MARIA AUGUSTA ALVES BARBOSA, *Vicentius Lusitanus: Ein portugiesischer Komponist und Musiktheoriker des 16. Jabrhunderts*, Lisbon, Direcção-general do património cultural, 1977, pp. 187–200.

music. They should be called composed counterpoint (*Contrapunti Osservati*) and not improvised (*alla mente*) [counterpoint]... It seems to me in the first place that in order to produce a new phenomenon, the effect of improvised counterpoint (*contrapunto alla mente*) will be [better] heard according to the advice to be observed [here]. A composer wanting to make an introit that makes a gracious fullness at the beginning of the mass, can follow what is said below with much facility and little study, and such a counterpoint will make a good and marvelous effect.... In Rome in the chapel of Our Lord in the Holy House of Loreto and many other chapels, where they sing improvised counterpoint (*Contrapunto, alla mente*) over the bass, no one pays attention to what his companion sings, but all, with certain observations agreed upon among them, render a very tasteful sound. And this is a general principal: even with one hundred different voices ... [they] always sing in consonance with the bass. The bad fifths and octaves, extravagances and clashes [that are produced] are all gracious and render the true effect of *Contrapunto alla mente*¹⁰.

It is significant that Banchieri mentions introits prominently in this passage. He is quite critical of the supposedly improvisatory introits of Porta and Asola¹¹, which to him do not represent improvisation at all, but rather composed counterpoint, pure and simple. Banchieri obviously liked to hear a few surprises in improvisatory singing, and he thought this best achieved in performance when the singers attempted to make consonances only with the cantus firmus in the bass,

¹⁰ P. 230. «Non hò dubbio alcuno, che gli Contrapunti sopra il Canto Fermo ne gl'Introiti di Costanzo Porta, & Gio. Matteo Asola ... non sieno degni di molta lode; Tutta via essendo questi composti con le buone, & osseruate regole musicale, si deuono nominare Contrapunti Osseruati, & non alla mente.... Mi pare in preposito produrre vna nuoua inuentione che all'orecchio faccia effetto del contrapunto alla mente con gl'auertimenti da osseruarsi, di doue volendo vn Compositore fare vn Introito, che rendi vna gratiosa pienezza auanti la Messa con molto facilità, & poco studio porrà operare qua[n]to qui sotto si dira, & che tal contrapunto sia per far buono & maruiglioso effectto la ragione, e Chiara come per exempio. In Roma nella Capella di N.S. Nella S. Casa di Loreto & altre infinite Capelle, mentre cantano il Contrapunto, alla mente sopra il Basso, niuno fa quello che cantar deue il compagno, ma tutti, con certe osseruazioni tra di loro conferite rendono vn vdito gustosissimo, & è quella vna Massima generale, cantino pure cento variate voci ... consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattue piu Quinte Ottaue, strauaganze & vrtoni sono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente».

¹¹ GIAMMATTEO ASOLA, *Introitus, missarum omnium maiorum solemnitarum...*, Brescia, Tomaso Bozzola, 1583; and *Introitus in dominicis diebus totius anni ...*, Venezia, Riccardo Amadino, 1598. CONSTANZO PORTA, *Musica introitus missarum ... in diebus dominicis*, Venezia, Claudio Merulo e Fausto Betanio, 1566 (?1588, Angelo Gardane); and *Musica introitus missarum ... in solemnitatibus omnium sanctorum*, Venezia, Claudio Merulo e Fausto Betanio, 1566 (?1588, Angelo Gardane).

while ignoring the other voices. But the parallel perfect intervals and sudden clashes described by Banchieri hardly apply to Chamateró's introits.

We may ask, then: Does Negri's 1574 collection actually represent improvised counterpoint, set down on paper? Could his singers at the cathedral in Udine, some of whom were boys, actually improvise with the degree of skill and perfection represented in his published compositions? It is impossible to know. My guess, however, is that the truth of the matter lies somewhere between the extremes of pure composition and pure improvisation. I suspect that Negri had some very talented singers at his disposal, who were quite capable of improvising sophisticated counterpoint, apparently a not-uncommon skill in late-sixteenth-century Italy. It seems likely, however, that before Negri published these introits, he cleaned them up, banishing any forbidden parallel intervals and spiky dissonances. Surely no self-respecting composer of this era would have dared to publish polyphonic compositions containing obvious contrapuntal errors, any attempt to demonstrate "frozen improvisation" notwithstanding.

Chamateró, the liturgy, and the Tridentine movement.

It is significant that Chamateró's collection is devoted entirely to introits, for of all the items of the proper of the Mass, it was the one most likely to be set polyphonically in late-Renaissance Italy. The number of collections of introits published in northern Italy in the late sixteenth century is not large, but it certainly overshadows polyphonic settings of other items of the proper of the Mass. Prominent among them are two collections by Giammateo Asola. Perhaps composers favored the introit in part because it was the first musically important item of the mass.

As we know, in the end what the Council of Trent dictated with regard to music was rather general. The principal tenets were (1) that secular tunes should not be employed, (2) that the text should be intelligible, and (3) that liturgical propriety and order should be observed. It was with this third point in mind that Pope Pius V directed the preparation of the Missal of 1570, the publication of which Pope Paul VI described as the greatest achievement of the Council of Trent.

Far from being a new rite of [the] Mass, it was, as regards the Ordinary, Canon, Proper of the time and much else a replica of the Roman Missal of 1474, which in its turn repeated in all essentials the practice of the Roman Church of the epoch of Innocent III, which itself derived from the usage of Gregory the Great and his

successors in the seventh century. In short, the Missal of 1570 was the usage of the mainstream of medieval European liturgy¹²

When Chamateró states in his preface that these works were composed «according to the order of the new missal», he surely refers to this Missal¹³. Our composer was eager to associate himself with the Counter-Reformation; however, the appearance of a new missal at this crucial time, following close on the heels of the Council of Trent, which closed its deliberations in 1563, marked an important step in the Counter-Reformation and the efforts of the Catholic Church to combat the inroads of Protestantism. To embrace the Missal of 1570, then, was, in effect, to align oneself with the Counter-Reformation and with the Church hierarchy. It was probably largely for political reasons that several Italian composers invoked the new Missal in the title pages and prefaces to their publications in the second half of the sixteenth century. In addition to Negri, we find such pronouncements in publications by Costanzo Porta, Giammatteo Asola¹⁴, Biagio Pesciolini¹⁵, and Vincenzo Ruffo. Significantly, two such publications by the last-mentioned composer appeared in the same year as Chamateró's introits¹⁶. Both Porta and Ruffo, incidentally, provide further examples of composers with whom Negri may have crossed paths, as Negri probably followed Ruffo as *maestro di musica* at the Academia Filarmonica in Verona¹⁷, and Porta was a native of Padua, later serving there as *maestro di capella* at Sant'Antonio. Cantus-firmus technique and/or improvisation play an important role in the works of all these composers.

It is primarily cantus-firmus technique, rather than improvisation *per sé*, that most cogently links the works of Negri to the post-Tridentine reform movement. The cantus firmi used by these composers are liturgical and traditional. Even the technique of improvisation over a cantus firmus itself harkens back to earlier

¹² http://www.marianland.com/barionus/daily_missal_about.html. Accessed 29 September 2011.

¹³ *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, Rome, apud heredes Bartholomei Faletti, Joannem Variscum & Socios, 1570.

¹⁴ Regarding Porta and Asola, see the main text above, and n. 11.

¹⁵ *Blasii Pesciolini ... missae, motecta, ut dicunt, quae octonis, denis, et duodenis vocibus concinuntur, iuxta formam Concilij Tridentini*, Venezia, Angelo Gardane, 1599.

¹⁶ See in particular Ruffo's *Il quarto libro di messe ... conforme al decreto del Sacrosancto Concilio di Trento*, Venezia, Girolamo Scoto, 1574 and his *Salmi suavissimi et devotissimi ... conformi al decreto del sacro Concilio di Trento*, Girolamo Scoto, Venezia, 1574.

¹⁷ See *New Grove*, 2nd edn., s.v. «Ruffo, Vincenzo», by Lewis Lockwood and Alexandra Amati-Camperi.

composers of sacred music, when works over long-note cantus firmi, whether composed or improvised, were more common. The compositions of Negri and his compatriots, then, represent a return to this earlier technique, albeit with a somewhat modernized contrapuntal style (and with the cantus firmus now more often in the bass than the tenor), and thus they are the embodiment of Church tradition.

Conclusion

Thus the two objectives of my essay converge. Improvisation over a cantus firmus - particularly one set in notes of uniform length, derived from Gregorian chant - was a tried-and-true technique, very much in step with the Counter-Reformation and therefore certain to appeal to church authorities, who in a sense were trying to turn back the clock.

But a final word concerning improvisation. Of all the performance traditions of early music, improvised counterpoint is perhaps the most difficult for modern performers and scholars to recapture. Surviving verbal descriptions are often frustratingly vague, and notated examples, by definition, can hardly be considered accurate representations of improvisatory technique. But contrary to the common understanding of the term, improvisation does not demand spontaneity. Italian theorists of the Renaissance have shown us that there was a systematic method for learning this art and a methodical approach to its mastery. In other words improvisation, like any other high art form, had to be practiced.

ANDREW H. WEAVER

***Giorgio Rolla's Teatro musicale (1649)
as an (Unintentional) Contribution
to the Public Image
of Holy Roman Emperor Ferdinand III***

GIORGIO ROLLA'S *TEATRO MUSICALE* (1649)
AS AN (UNINTENTIONAL) CONTRIBUTION
TO THE PUBLIC IMAGE
OF HOLY ROMAN EMPEROR FERDINAND III

In 1649, the Milanese printer and composer Giorgio Rolla issued a fascinating motet anthology, the *Teatro musicale de concerti ecclesiastici*¹. As the late Jerome Roche has pointed out, this print is markedly different from the Milanese anthologies issued earlier in the century². Whereas the earlier publications had featured only composers from Milan, in the *Teatro* Rolla published works by eleven local composers alongside pieces by some of the most famous composers of the day, including Giovanni Antonio Rigatti and Giovanni Rovetta in Venice; Orazio Benevoli, Francesco Foggia, and Giacomo Carissimi in Rome; as well as two Italian composers working at the imperial court in Vienna, Antonio Bertali and Giovanni Felice Sances. Many of the local works - and also some of the others (including the works by Bertali and Sances) - appear in no other printed sources than this anthology, which led Roche to conclude that Rolla may have taken an active role in commissioning some of the contributions³. It seems clear that Rolla's motivation in assembling this collection was to place the works of local composers on the same level as the other «diversi celebri...autori», thereby both elevating the prestige of the Milanese composers and also perhaps raising Rolla's own prestige and drumming up sales. What Rolla may not have realized, however, was that by commissioning works from two prestigious composers from the Viennese court, he also ended up contributing to the representation of Holy Roman Emperor Ferdinand III during an especially critical time of his reign.

At first glance, the three Viennese motets - Bertali's «Exultate et cantate» and

¹ *Teatro musicale de concerti ecclesiastici a due, tre, e quattro voci di diversi celebri, e nomati autori*, Milano, Rolla, 1649.

² JEROME ROCHE, *Cross-Currents in Milanese Church Music in the 1640s: Giorgio Rolla's Anthology Teatro Musicale (1649)*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi Como, 31 Maggio–2 Giugno 1985, eds. Alberto Colzani, Andrea Luppi, and Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 13–29.

³ *Ibid.*, pp. 17–18, 21. Bertali's motet is in fact the only of the composer's works published during his lifetime.

Sances's «Miserere servorum tuorum» and «Excita furorem» - do not seem any different from the other works in the anthology⁴. Their paraliturgical texts are primarily freely written but with various phrases selected from (or freely based upon) the Bible, and they express general religious themes that would have been welcome throughout the Catholic world. The music, moreover, fits comfortably into Roche's stylistic overview of the anthology, displaying the most common features of mid-century Italian sacred music for three and four concertato voices. At the same time, however, the texts of all three works (see Table 1) are directly relevant to the circumstances of the Viennese court during the 1640s. For one thing, when taken as a whole, the three works reflect the most important pillars of the Habsburg *Pietas Austriaca*, the unique moral and religious code that had long defined the imperial family's public piety⁵. «Excita furorem» extols general praise of Jesus, while «Miserere» addresses the Virgin Mary and «Exultate» a named saint⁶. For another thing, it is even more significant that all three works make references to war: «Excita furorem» begins with a call to the Lord to «remember war» and «hurl rage» upon enemies, «Miserere» pleads for the Virgin to «judge our cause» and «liberate us from those who rise up against us», and «Exultate» beseeches St. Charles Borromeo to «defend us, save us, and liberate us from insidious enemies».

These references to war and especially to enemies from which one needs to be liberated resonate strongly with the Habsburgs' situation during the final decade of the Thirty Years' War, a conflagration that Ferdinand III had inherited from his father and that posed immense challenges to his public image (among other things)⁷. When Ferdinand ascended to the imperial throne in 1637, the war was still going relatively well for the Habsburgs: the triumphant Catholic victory at the Battle of Nördlingen in 1634 was still fresh in the historical memory and had not yet been tarnished with any ensuing military defeats⁸. Ferdinand III himself had been general of the imperial army at the battle, which laid the foundation for his

⁴ Modern editions of these works are in ANDREW H. WEAVER, ed., *Motets by Emperor Ferdinand III and Other Musicians from the Imperial Court*, Collegium Musicum: Yale University, second series, Middleton (WI), A-R Editions, forthcoming.

⁵ ANNA CORETH, *Pietas Austriaca*, trans. William D. Bowman and Anna Maria Leitgeb, West Lafayette (IN), Purdue University Press, 2004.

⁶ The print provides both the generic «N» as well as the name «Carolus»; while this could very well have been a specifically Milanese addition by Rolla, St. Charles Borromeo was also an important figure in Habsburg piety.

⁷ *The Thirty Years' War*, ed. Geoffrey Parker, 2nd ed., London and Boston, Routledge, 1997.

⁸ A detailed discussion of the Battle of Nördlingen is in WILLIAM P. GUTHRIE, *Battles of the Thirty Years War: From White Mountain to Nordlingen, 1618–1635*, Westport (CT), Greenwood Press, 2002, pp. 259–296.

public image during the early years of reign: throughout the late 1630s, a variety of paintings, engravings, medals, panegyrics, poems, fireworks, theatrical productions, and musical compositions all worked together to present an image of the emperor as a powerful, victorious warrior⁹. By the mid-1640s, however, this victorious image had become difficult to sustain, as the Swedish army ravaged the Empire and the imperial forces succumbed to a string of devastating military defeats¹⁰. The nadir of the war came in 1645, when the city of Vienna itself was besieged by the Swedish army, at which point Ferdinand knew he had to do anything possible to end the war and bring peace to his realm.

Peace *was* of course eventually achieved, primarily because the emperor sent his chief adviser to the Westphalian peace talks with instructions to make any concessions necessary to end the war. However, Ferdinand's public image also played an important role in this process. For one thing, the emperor judiciously revised his image from that of a warrior to that of a peace-maker, both so that his rivals would not laugh at the obvious disconnect between his victorious image and the un-victorious reality and also to send the message that he was willing to negotiate to end the war. But, any revision to his image posed a challenge, for the emperor had to ensure that the change would not cost him his power and respect in the eyes of his subjects and peers. Added to this is the further complication that Ferdinand's image had always played an important role in his Counter-Reformation program of uniting his realm under the banner of the Catholic Church¹¹; in changing his image, the emperor had to ensure that his representations would continue to communicate the importance of remaining loyal to the Catholic church.

The strategy through which Ferdinand achieved these goals was to morph his image as a powerful warrior into that of a comforting, protective father, someone

⁹ See ANDREW H. WEAVER, *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War*, Farnham, Ashgate, 2012, Ch. 1.

¹⁰ WILLIAM P. GUTHRIE, *The Later Thirty Years War: From the Battle of Wittstock to the Treaty of Westphalia*, Westport (CT), Greenwood Press, 2003, pp. 58–122; *The Thirty Years' War* cit., pp. 145–152.

¹¹ On the Emperor's Counter-Reformation program, see ROBERT BIRELEY, *Confessional Absolutism in the Habsburg Lands in the Seventeenth Century*, in *State and Society in Early Modern Austria*, ed. Charles W. Ingrao, West Lafayette (IN), Purdue University Press, 1994, pp. 36–53; ROBERT DOUGLAS CHESLER, *Crown, Lords, and God: The Establishment of Secular Authority and the Pacification in Lower Austria, 1618–1648*, Ph.D. diss., Princeton University, 1979; ROBERT J.W. EVANS, *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550–1700: An Interpretation*, Oxford, Clarendon, 1979; KURT PIRINGER, *Ferdinand des Dritten Katholische Restauration*, Ph.D. diss., University of Vienna, 1950; and ANDREW H. WEAVER, *Piety, Politics, and Patronage: Motets at the Habsburg Court in Vienna During the Reign of Ferdinand III (1637–1657)*, Ph.D. diss., Yale University, 2002, pp. 1–4 and 10–37.

whose every actions were done for the sake of keeping his subjects safe. This safety was assured, moreover, by his continued prayers to God, the Virgin, and the saints for assistance, even during difficult times when it may have seemed that they had turned their backs on the Empire. By continuing to appeal to God, and by praising His providence and asserting complete confidence that He was still on the emperor's side, Ferdinand was thus able to maintain his Counter-Reformation position and stress the importance of remaining a devout Catholic.

Thus the strategy; the main *means* through which Ferdinand enacted this strategy was his patronage of sacred music. The emperor had long maintained a sumptuous Italianate chapel, and even when the difficulties of the war forced him to stop funding the production of massive artworks and theatrical productions, he never stopped supporting his musicians¹². It was through public performances by his chapel and especially through the dissemination of his composers' music in print that Ferdinand felt he was best able to spread his new image and communicate with his subjects, peers, and rivals.

It is in this light that we can understand the three Viennese works in Rolla's anthology to be more than just typical mid-century Italian sacred works but also important contributions to the emperor's public image in the late 1640s. For instance, we can easily interpret Sances's «Miserere servorum tuorum» as a prayer uttered to the Virgin Mary by Ferdinand III for the sake of his people. Note, for example, the use of the first-person plural throughout the work, which draws all of Ferdinand's subjects together in this communal request for protection; although the text seems to refer primarily to *personal* tribulations and sorrows, the reference in the third section to Psalm 73, a text that explicitly describes sufferings inflicted by impious enemies, helps clarify that this motet could very well be a plea for protection from enemies during a holy war¹³. Especially significant are the opening lines; by asking mercy for the «servants upon whom your name is invoked», the text makes clear that this is not a work uttered *by* the community, but rather *for* the community by someone with the authority to invoke the Virgin's name on their behalf. In several places, especially important requests are given to a solo bass singer; I have argued elsewhere that in other works composed in the

¹² On Ferdinand III's musical patronage, see THEOPHIL ANTONICEK, *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.*, «Mitteilungen der Kommission für Musikforschung» XLII (1990), pp. 1–22; STEVEN SAUNDERS, *Der Kaiser als Künstler: Ferdinand III and the Politicization of Sacred Music at the Habsburg Court*, in *Infinite Boundaries: Order, Disorder, and Reorder in Early Modern German Culture*, ed. Max Reinhart, Sixteenth-Century Essays and Studies, 40, Kirksville (MO), Thomas Jefferson University Press, 1998, pp. 187–208; and WEAVER, *Piety, Politics, and Patronage* cit.

¹³ The actual biblical text is «Exsurge, Deus, judica causam tuam».

1640s Sances used the solo bass to represent the voice of Ferdinand III himself¹⁴, of which this could be another example. It is perhaps significant that the first clause sung by the solo bass is also one in which the people are mentioned in the third person («do not let *them* be anguished»).

While «Miserere servorum tuorum» shows the penitential, supplicatory side of Ferdinand III's «protective father» image, Bertali's «Exultate et cantate» (which also uses the first-person plural to offer a communal prayer) shows the celebratory, confident side of this image. By opening the motet with long, repeated celebratory passages exhorting the listeners to «exalt and sing» on this «most joyful day», Ferdinand seems to imply that despite the need to request protection from «insidious enemies» we can still celebrate the fact that God and his saints have not deserted us.

As valid as these readings may be, it is nevertheless fair to ask to what extent they would have been understood as representations of Ferdinand III when presented in the context of a Milanese anthology featuring the works of many other Italian composers. While the communicative value of «Miserere» and «Exultate» can easily be questioned, a much stronger case can be made for the third motet, Sances's «Excita furorem». Great care was taken, in fact, to ensure that readers would associate the music with the emperor, for a rubric in the tenor partbook announces that «the words of this motet were put together by his imperial majesty»¹⁵. This rubric explicitly connects the work to Ferdinand III, not only by reminding the reader of Sances's connection to the court but also by drawing the emperor into the creative process. This motet, moreover, goes beyond merely presenting a message that could be construed as an utterance by Ferdinand on behalf of his subjects; rather, it seems to provide a portrait of the emperor himself.

Before taking a close look at this third work, however, I need to digress briefly to address a curious aspect of these three works serving as image-building propaganda in the final years of the war: the fact that this anthology did not appear in print until at least July 12, 1649 (the date of the dedication), whereas the Peace of Westphalia was signed on October 24, 1648. While this would have certainly affected the *reception* of the works, I contend that it has no bearing on the *inception* of them as works intended to contribute to Ferdinand's public image. After all, by 1648 the Westphalian peace talks had been dragging on for more than five years. No one could have foreseen - even as late as May 1648 - that the treaty

¹⁴ GIOVANNI FELICE SANCES, *Motetti a 2, 3, 4, e cinque voci (1642)*, ed. Andrew H. Weaver, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 148, Middleton (WI), A-R Editions, 2008, p. xix.

¹⁵ «Le Parole di questo Motetto, furono messe insieme da S.M. Cesareo».

would be ready to be signed in October¹⁶, and certainly when two of his most famous musicians were asked sometime in the mid- to late-1640s to contribute motets to an Italian anthology, it makes sense that Ferdinand would have made sure that the works addressed his current political concerns. Moreover, there is evidence from the print itself that Rolla had much of the publication ready to go before October 1648: in the list of contributors included in the opening pages of each partbook, Rigatti is listed as «Maestro di Capella in Venetia». What this entry *doesn't* tell us is that Rigatti had died in October 1648. Because Rolla did not make the effort to indicate that the composer was deceased, we can assume that at least this page was already prepared before Rigatti's death and that Rolla had started gathering the works for the print long before the Peace of Westphalia was signed.

We now return to Sances's «Excita furorem», the work for which Ferdinand himself provided the words. Of the three imperial motets in the anthology, this one makes the most explicit reference to war, right at the beginning of the motet. Sances's music enhances this martial message: the first clause is sung to a simple, repetitive, almost banal scalar and triadic melody, which is passed among the voices before being sung by all four in harmony (see Example 1). This simple melodic material, especially coming from such a skillful melodist as Sances, is striking, and it is most certainly intended to evoke the sound of trumpets on the field of battle, perhaps even echoing to each other across the range¹⁷. Because the passage appears in all four voices, the reader of any of the four vocal partbooks will be sure to notice it.

After the first passage, however, the text and music of the motet shift gears entirely, an unusual feature that, as Roche has pointed out, distinguishes this work from the other two «battle motets» in the anthology, by the Romans Carissimi and Foggia¹⁸. The combination of freely-written text and allusions to miscellaneous Bible verses creates an unusual, disjointed text, inviting us to read the work as a personal message from the emperor to a broad audience. It is surely significant that immediately following the militant battle cry is a passage expressing the very sentiments emphasized in many other imperial motets that reference war: the

¹⁶ On the final years of the peace negotiations, see PARKER, *The Thirty Years' War* cit., pp. 160–169.

¹⁷ A very similar figure to Sances's opening measure appears in the «Seconda chiamata, che vā sonata avanti la Battaglia» in GIROLAMO FANTINI, *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt, Vaustch, 1638; facsimile ed., *Collezione di trattati e musiche antiche edite in fac-simile*, Milan, Bollettino Bibliografico musicale, 1936, p. 14. It is also very similar to the clarino passages in CESARE BENDINELLI, *Tutta l'arte della trombetta* (1614); facsimile ed. EDWARD H. TARR, *Documenta Musicologica*, vol. 2:5, Kassel: Bärenreiter, 1975, pp. 55–56.

¹⁸ ROCHE, *Cross-Currents* cit., p. 20.

Lord as a source of safety and liberation. At the same time, Ferdinand's text very deliberately tempers the blatantly militaristic opening (which carries by far the most obviously political connotations of any imperial motet published during his reign) by emphasizing a Christological reading that focuses on the expiation of sin (which, as the fourth line clarifies, is the true enemy from which we need protection). The emperor thus seems to have been acutely aware of the need for multivalent texts when using sacred music as a means of representation. Without the opening passage, any listener would interpret this motet as a conventional song of praise to Christ. However, the knowledge that the emperor himself wrote the text and opened it with words directly relevant to his political situation cannot help but color one's understanding of the motet, painting a portrait of the emperor that compares him to Christ and demonstrates that, like any good Catholic ruler, Ferdinand imitates the Lord.

In the next three sentences, a celebration of the Jesus' glory and mercy is framed by passages in which the people joyously express their intent to praise Him. The riparian imagery at the start of this section seems to evoke the sacrament of baptism, which clarifies the Christological reading of the text while simultaneously adding a subtle reference to an important aspect of Ferdinand's character. In a political reading, the allusion to baptism seems to draw attention to the conversion of Protestants to Catholicism, thereby infusing the motet with a triumphant Counter-Reformation message: the people are impelled to continually praise Jesus not just for his atonement of sin but also on account of the cleansing baptismal waters upon their joyful return to the one true church. The last sentence continues this Counter-Reformation message with a lesson for the listeners, instructing them on the importance of loving Christ in order to be absolved of their sins. This final sentence can also be interpreted as a description of the person who wrote the text: Ferdinand III loves the Lord to such an extent that sin has been expelled from his heart, making him the ideal Christian monarch. Sances's setting emphasizes this final sentence by devoting to it a full 92 measures, nearly half of the 190-bar motet.

As a whole, «*Excita furorem*» transforms an otherwise conventional Christological text into an important prayer spoken by the emperor for the sake of his people; its expression of complete confidence in Christ's protection and mercy would have assured listeners that His grace would see them through the difficult war. At the same time, it can also be interpreted as a composite self-portrait of Ferdinand III. It opens with a reference to his valiant military image of the late 1630s, but the warrior soon gives way to the protective father who turns to the Lord as a source of safety and liberation. The emperor then subtly alludes to his role as a triumphant Counter-Reformer before ending with a description of the

immense piety that validates his rule. In the final sentence Ferdinand presents himself as a model for his subjects, encouraging them to imitate his immense love for Christ (in the same manner that he himself follows Jesus' call). He also reminds them that his magnificence is ultimately due to his strong piety, thereby illustrating an important tenet of his political policy. Although easily missed by the casual listener, for those people who read the print and knew from the rubric the emperor's intimate involvement in the creation of the work, «*Excita furorem*» served as a powerful representation of Ferdinand III, communicating all of the important aspects of his image on which he relied to help bring about a successful conclusion to the war.

Without any solid documentary evidence, it is impossible to know all of the circumstances and motivations that led to the inclusion of these three Viennese motets in Rolla's 1649 anthology. Nevertheless, it seems reasonable to propose the following scenario: At some point in the mid-1640s, Rolla decided to publish a new anthology, one that would generate interest among more than just the local market. Wanting to include a wide spectrum of the most famous Italian composers of the day, it is only natural that in addition to selecting works from prestigious Roman and Venetian composers he would also turn to the two most well-known musicians employed at the Habsburg court in Vienna. It also seems natural that upon learning that two of his composers had received Rolla's commission, Ferdinand III would have used his influence to ensure that Bertali's and Sances's contributions served his political and religious needs.

Although Rolla most likely did not have the representation of Ferdinand III in mind when he first solicited motets from Bertali and Sances, certain paratextual details in the anthology nevertheless seem to indicate that once he began to put the print together he made a concerted effort to honor the imperial court. That Rolla would have wanted to honor the Habsburgs is not surprising considering that Milan was under the control of the Spanish crown and therefore intimately connected to the imperial dynasty; this also would have been an important potential audience for Ferdinand III. One detail is the list of contributors mentioned above, in which Sances and Bertali are given pride of place at the end of the list (followed only by Rolla himself). The imperial composers are the only people on the list, moreover, for whom Rolla provided superlative, fawning descriptions. Whereas the biographies of the other musicians list merely their current position and place of employment, the imperial musicians are listed as «*Musico di Camera di Sua Maestà Cesare*» followed by additional information; Sances is described as «*gratiosissimo Tenorista*» and Bertali as «*celeberrimo Violinista*». Another telling detail is the dedication of the print to Cardinal Francesco Peretti di Montalto, nephew of the famous Roman music patron

Cardinal Alessandro Montalto. While on the surface this dedication does not seem connected to the Habsburgs, it takes on new significance in light of the fact that Montalto was a member of the party who accompanied Ferdinand III's daughter Maria Anna on her travels from Vienna to Spain to marry King Philip IV. Maria Anna arrived in Milan on May 30, 1649, and the city gave her a grand joyous entry on June 17, less than a month before Rolla signed the dedication of his anthology¹⁹. The text of Rolla's dedication makes explicit references to the queen's joyous entry and Montalto's participation in it²⁰.

The *Teatro musicale*, then, offers a rich example of the many functions of music prints during the seicento. The initial instigation for the publication seems to have been purely commercial, an attempt by Rolla to increase sales with a selection of never-before-published works by some of the most famous composers of the day. Although Ferdinand III probably did not have a hand in initiating the print, he nevertheless does seem to have played an active role in making sure that his musicians' contributions presented his public image. In response to this, the publisher may have then consciously added additional paratextual information to solidify the relationship between the print and the Habsburgs, thereby ingratiating himself to the imperial dynasty. Even though the anthology was not offered to the public until 1649, a year after the signing of the Peace of Westphalia, this does not diminish its value as a cultural artifact that provides insights to us in the 21st century into the meanings of and motivations behind the publication of sacred music during this critical time in European history.

¹⁹ I am grateful to Claudio Bernardi for informing me of Montalto's participation in Maria Anna's journey. Montalto's presence in her entourage is mentioned in CESARE CANTÙ, *La Pompa della solenne entrata fatta nella città di Milano dalla Serenissima Maria Anna Austriaca*, «Archivio storico lombardo», XIV (1887), p. 345. For more information on Maria Anna's joyous entry, see ELENA CENZATO, *La festa barocca: La real solenne entrata di Maria Anna d'Austria a Milano nel 1649*, «Archivio storico lombardo», CXII (1987), pp. 47–100 and EAD. AND LUISA ROVARIS, «*Comparvero finalmente gl'aspettati soli dell'Austriaco cielo*: Ingressi solenni per nozze reali, in *Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, ed. Annamaria Cascetta, «Comunicazioni sociali», 16 (1994), pp. 71–112.

²⁰ «Mà queste maraviglie hà osservato in questi giorni la nostra Città, quanto avezza già a vagheggiare le pomposissime gale, e superbissimi apparati fatti ad honore della Maestà Augustissima della Regina N. Signora, vidde all'improvviso comparire V.Em. con sì nobile arredo, che sembrolle di mirare trasferite in Milano le magnificenze di Roma»; «Gloria maggiore è del Nostro Potentissimo Monarca, che per condurre felicemente in Ispagna la sua diletissima Sposa, faccia caminar su'l Mare i MONTI stessi».

Table 1: Texts of the three imperial motets in Rolla's *Teatro musicale*

Bertali, <i>Exultate et cantate</i>	
Exultate et cantate, jubilate et plaudite. Sumite psalmum et date timpanum, psalterium jucundum cum cithara ^a .	Exalt and sing, jubilate and applaud. Offer psalms and start the timpani, sing joyfully with the harp.
Haec est enim illa dies toti orbi jucundissima, In qua stella confessorum, gemma fulgens inter sanctos, et dilectus Deo N. [Carolus] evolavit ad regna caelorum.	This is indeed the most joyful day of all, in which the star of confessors, the gleaming gem among saints, and the delight of God, N. [Charles], soared to the kingdom of Heaven.
Exultate et cantate...cum cithara.	Exalt and sing...with the harp.
Haec est enim...regna caelorum.	This is indeed...kingdom of Heaven.
Hunc precemur, hunc rogemus ut pro nobis intercedat apud filium unigenitum. O dulcis N. [Carole], o amabilis, o dilecte Deo et hominibus, defende nos, salva nos, et libera nos ab insidiis inimici nunc et semper.	Now let us pray, now let us request that you intercede on our behalf in the place of the only son. O sweet N. [Charles], O beloved, O delight of God and men, defend us, save us, and liberate us from insidious enemies now and always.
Sances, <i>Miserere servorum tuorum</i>	
Miserere servorum tuorum super quibus invocatum est nomen tuum, et ne sinas angustiari eos in tentationibus suis.	Have mercy upon your servants upon whom your name is invoked, and do not let them be anguished when they suffer temptations.
Aufer tribulationes nostras, dulcifica languores nostros.	Take away our tribulations, sweeten our sorrows.
Trahe nos post te vinculis misericordiae, et fomentis gratiae et pietatis tuae, sana dolores nostros.	Attract us to you with your bond of mercy, and with the remedy of grace and piety, relieve our sorrows.

Exurge Domina, et judica causam nostram ^b , et ab insurgentibus in nos, libera nos.	Rise up, Lady, and judge our cause, and from those who rise up against us, liberate us.
Recordare nostri Domina, et non appraehendent nos mala.	Remember us, Lady, and evil shall not seize us.
Succurre nobis in fine, et inveniēmus vitam aeternam.	Help us in the end, and we shall find eternal life.
Sances, <i>Excita furorem</i>	
Excita furorem, et memento belli, et super hostes nostros effunde iram tuam.	Rouse fury and remember war, and upon our enemies hurl your rage.
Tu enim salus nostra in Domino, ^d quae morti adjudicatos liberasti.	For you are our safety in the Lord, who liberated us who were destined to die.
Hauriemus aquas cum gaudio de rivulo, ^e et semper invocabimus nomen tuum.	We joyfully draw waters from the river, and we shall continually invoke your name.
Opervit enim Coelos gloria tua, et misericordia tua plena est terra.	For your glory has filled the heavens, and the earth is full of your mercy.
Repleatur os nostrum laude tua; decantemus tota die magnificentiam tuam. ^f	Let our mouths be filled with your praises; let us sing of your magnificence all day.
Amor enim tui expellit peccatum a corde, et gratia tua expiat conscientiam peccatoris.	For love of you expels sin from the heart, and your grace atones the conscience of the sinner.

Example 1: Giovanni Felice Sances, *Excita furorem*, bars 1–8

C

A

T

B

B.c.

Ex-ci - ta fu-ro-rem, ex-ci - ta fu-ro - rem, et me-men - to bel - li, Ex-ci - ta fu -

ro - rem, ex-ci - ta fu - ro - rem, et me - men - to bel - li, Ex-ci - ta fu - ro-rem,

Ex-ci - ta fu - ro-rem,

LINDA MARIA KOLDAU

***The Sacred and the Secular:
Additional Layers of Theological Meaning
in Monteverdi's Venetian Church Music***

THE SACRED AND THE SECULAR: ADDITIONAL LAYERS OF THEOLOGICAL MEANING IN MONTEVERDI'S VENETIAN CHURCH MUSIC

Introductory Note

The following essay has a peculiar history, which might be seen as a reflection of the turmoils our discipline, namely musicology, has undergone in the past 20 years. The essay was originally written as a paper with the title «Experimentalism and Exegesis: Monteverdi's Venetian Church Music» for the 7th Annual Meeting of the Society for Seventeenth-Century Music (SSCM) at the University of Chicago at Urbana-Champaign, which took place April 16–19, 1998. I was a PhD student of musicology at that time (with the subsidiary subjects American Studies and Italian Literature and Culture), doing research in Italy in order to find out as much as possible about the context of Monteverdi's sacred music. For me, it was given that this context by no means was only compositional (I did, in fact, study a large number of sacred compositions by Monteverdi's contemporaries in the period 1600–c.1670, which eventually became the basis for the final, comparative part of my PhD thesis), but «cultural» in a very broad sense, encompassing the other arts, religious life and theology, mentality as well as the political and social circumstances in the Seicento. The paper I prepared for the SSCM meeting in 1998 served to illustrate how fruitful this broader contextualization of compositional technique and development can be. In fact, the paper was warmly received at Urbana-Champaign and led to a number of interesting discussions with my American senior colleagues, whose publications had influenced some of my own reflections on Monteverdi and his time.

Back in Germany, I gave this paper to my PhD supervisor, suggesting that I could present a German version of it at the annual meeting of the German Musicological Society in September 1998. He looked at it, read it – and made clear to me that such an approach would hardly be to the taste of the society's members. Somewhat modish, therefore without proper grounding – in one word, «American». This was in summer 1998 at one of Germany's venerated universities. There had never been passed word of a «New Musicology» in the courses and PhD seminars at that Institute of Musicology; the phenomenon and the concepts

simply did not exist. Or they were deliberately suppressed. In retrospect, I only can surmise that it must have been a tacit fear for allowing that «American pest» into the sanctuaries of German musicology that made my supervisor react so strongly and so repellently. If this indeed was the case – it must be underlined that this is a surmise only, but I never got a more plausible explanation –, there was a double misunderstanding at play. Firstly, there was no «new musicological» background to this paper. It was written for and delivered in the context of a scholarly society that works on the fundament of historical source studies and informed musical analysis, integrating ample knowledge of contemporary repertoire and music theory with an impressive spectrum of studies in other arts and the socio-historical context. Secondly, there was no «new musicological» approach in my work. Relating the seventeenth-century's interest in emblems and pictorial representations of moral insights to music was by no means a projection of some 20th-century semiotic theory on 17th-century music; it grew out naturally of my preoccupation with Seicento composition, literature, arts, and religious life. Equally, the study of Monteverdi's sacred works automatically led to questions about religious culture and theology in his surroundings. Monteverdi research up to the late 1990s had primarily focused on the compositional innovations in Monteverdi's secular oeuvre; at the same time I observed many of the techniques that were hailed as revolutionary just as clearly in his sacred output. This was the starting point for my PhD dissertation: while Monteverdi research had amply studied Monteverdi's secular works and the Vespers of 1610, Monteverdi's Venetian sacred music – with a considerable output being preseeded – had almost completely been ignored, despite the fact that Monteverdi spent the last 30 years of his life as renowned *maestro di cappella* at St. Mark's in Venice. Regarding music as a phenomenon that is always embedded in its cultural and social context, it was natural to me to study the relation between secular and sacred in the arts of the late Cinquecento and the early Seicento, and it soon became clear that the sacred permeated the arts and aesthetic innovation just as much as the secular did – in fact, it is inadequate to polarize these fields in neatly divided categories, as can be seen from 16th- and 17th-century discourse in any field of the arts and religion¹.

¹ At this point there should be mentioned an excellent recent study by EYOLF ØSTREM – NILS HØLGER PETERSEN, *The Devotional Practice of Lauda Singing in Late-Renaissance Italy* (Turnhout, Brepols, 2008), which, on the basis of in-depth studies in religious history and socio-historical musicology, shows that the traditional polarization into functional simplicity (as ideally exemplified by the genre of the lauda) and aesthetic sophistication (as generally attributed to advanced secular genres) cannot be held up, but that the religious and the aesthetic discourses appear to have been completely integrated in the time around 1600. This again necessitates the development of an alternative narrative in the historiography of opera, which integrates the contemporary religious musical background – a background that, it has to be

My approach had nothing to do with the Cultural Turn and the cultural theoretical concepts of the «new wave» in American musicology – in fact, I simply applied and extended an approach that had been usual in German musicology for several decades. Following Adorno's postulate that the social premises are reflected in and contribute to shape each composition's inner design, I studied these premises in order to gain insight into the compositional changes in early Seicento sacred music. German musicology as a whole may not have concentrated so categorically on this socio-cultural context up to the most recent years – but nevertheless, this approach, rooted in the genesis of the discipline, and expanded theoretically and systematically in Adorno's writings, has been a long-standing tradition in German research on music and its history. The claim on part of the so-called New Musicology and other representatives of the «Cultural Turn» that it is their approach that has introduced a thorough-going interdisciplinary and sociological view into the subjects of the humanities indeed looks slightly odd in the eyes of a scholar grown up in the tradition of German musicology – there is not that much «new» to New Musicology, and whatever there is proposed as new perspectives and refreshing approaches, they do only convince as scholarly work if they retain their link to a solid disciplinary basis.

Taken all this into consideration, it seems odd that a paper on the one hand was rejected as inadequate for presentation in the context of a traditionally based musicology, while it was at the same time met with some enthusiasm by a network of scholars who stand for a firmly rooted historical, analytical, and interdisciplinary approach to Seicento music. Being a compliant German PhD student in 1998, I did not present this paper at the meeting of the Gesellschaft für Musikforschung, but chose to offer a more conventional discussion of compositional techniques in Monteverdi's sacred music. The SSCM paper was laid aside – until a recent inquiry on part of the AMIS Como indicated that there, after twelve years, actually is some scholarly interest in this specific approach to the study of early Seicento music. Some of the analysis presented in the paper became part of my PhD dissertation in 2000, but the discussion of contrafactum technique in emblem books – obviously unrepresentable in a German musicological dissertation in the year 2000 – did not go into my book. Equally, I did not set a focus on the question of «musical exegesis» with its wider theological implications, whose queries open up into more speculative fields that would have demanded a thorough theological and philosophical treatment on the basis of comparative analytical music studies – a task surpassing by far the scope a PhD dissertation on

noted, had a much greater presence in the public awareness at this time than the performances of the first secular operas before an exclusive and correspondingly small court audience (ØSTREM – PETERSEN, *The Devotional Practice of Lauda* cit., p. 250).

the sacred work of a single composer. However, both a more comprehensive survey of the use and meaning of *contrafactum* in the early seventeenth-century and the question of a close interrelation between musical meaning and theological exegesis might still be regarded as useful and inspiring by scholars of Seicento music. I am therefore grateful to Maurizio Padoan from the AMIS Como for his immediate interest in a somewhat late publication of this paper (which, of course, integrates recent literature and sources).

Some might regard it as pretentious that a 38-year-old professor of musicology publishes a 12-year-old paper she wrote as a PhD student, introducing it in the context of some recent developments in European and American musicology. Having stated what there was to say in this introductory note, is not the aim of this paper to focus on this broader context of the discipline, but to present an approach that, though discarded as «inadequate» by a German professor in 1998, still may be of some use to scholars in Seicento music and culture today. The broader context of musicological discussion is just a foil provided by the discipline's recent history – it is the contents that actually count.

Essay

«A punto come il Lampo sono apparito, et sparito da Padova, perché il tuono del tempo ... m'ha fatto risolvere di non tardar più...»²

Is it coincidence, is it an intentional allusion, or is it simply the poetic vein that permeated the life of the Benedictine abbot and poet Angelo Grillo to such an extent that his prose letters contain exactly the same imagery as do the poems of his *Pietosi affetti*? Or, after all, has imagery of this kind become so absorbed in early 17th-century thought that it is simply ubiquitous, a common language both in poetry, literature, and private prose? Indeed, sources from the various categories of the arts support the latter surmise. Artistic imagery in the early 17th century permeates the various media in endless variation: one and the same image can be seen as decoration on facades and in lavish princely chambers as well as in places of devotion; it is found as a translation into poetry and prose, turned into music in the secular and sacred madrigal as well as in liturgical and para-liturgical music, and then again it comes up as decoration on dishes and other commodity items.

² «Like lightning did I appear and disappear from Padua, since the thunder of time has made me resolve not to linger any more...» Angelo Grillo, Letter to Donato Morosini, 1612, quoted from ELIO DURANTE – ANNA MARTELOTTO, *Don Angelo Grillo OSB alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1989, p. 255.

The early 17th century was saturated with imagery in all categories of the arts. The images used in writing, painting, and music did not primarily serve illustration: just as the popular representations from classic mythology teach the moral lesson of the story and the personages they depict, do images, i.e. concentrated pictorial abstractions of an idea, convey a moral truth in the concept they display³.

Angelo Grillo's letters were used as model for rhetoric in the early Seicento, being published already during his lifetime for didactic purposes. It is therefore completely in line with his rhetoric style that he plays with the idea of the thunderbolt to represent the idea of velocity and sudden destiny. Emblem books of his time contain numerous images with lightning, usually in the context of divine intervention. While Grillo does not juxtapose himself as a destitute human being set against an omnipotent and potentially angry divine power (a concept the thunderbolt emblems generally represent), he does use the atmospheric imagery to give a reason for his journey with many short sojourns in various Italian cities.

The interrelations and the dissemination of this image are unmistakable. While one of Angelo Grillo's poems appears as a literal transcription of the phrase just quoted⁴, the image of lightning and arrows moving downwards in velocity is not only found in the visual arts, but equally – and prominently – in literature and music⁵. First of all, we may of course think of madrigalisms, that is, musical illustrations of individual words found everywhere in vocal music around 1600. However, it is the aim to show in the following discussion of Monteverdi's sacred music that by the 1630s, such illustrations had taken on a rather different meaning, namely that they served as distinct cues to set off a specific musical process within a composition. Seen in a larger context, this interaction between iconic textual image and musical translation makes up extended *concertato* forms characterized by an overt *rappresentativo* spirit – even in sacred music. This argumentation is in line with recent theories of the musical construction of meaning in the early concertato style, as presented by Tim Carter and Jeffrey

³ Cf. CARSTEN-PETER WARNCKE, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harassowitz, 1987 (= Wolfenbütteler Forschungen 33); WALTER MAGASS, *Hermeneutik und Semiotik. Schrift – Predigt – Emblematis*, Bonn, Linguistica Biblica, 1983 (= Forum theologiae linguisticae 15).

⁴ *È questa vita un lampo*, integrated in the *Pietosi affetti* (1601) with the caption «Vita humana fuggitiva». Cf. DURANTE / MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo* cit., p. 380. Claudio Monteverdi set this madrigal to music and had it printed together with four other *madrigali spirituali* in the *Selva morale e spirituale* (1640/41).

⁵ The figure of lightning was well-known both to singers and the audience since it was a favorite image entailing the use of virtuoso scales in the madrigal and sacred music in the late 16th and early 17th century. Thus, it became a conspicuous auditory element in the performance of vocal (and later also instrumental) music.

Kurtzman, and shows that this specific stylistic development can be observed in sacred music just as well as in Monteverdi's secular works⁶.

Transfer from Secular to Sacred: Contrafacta in Emblem Books, Poetry and Music

In 1613, Claudio Monteverdi became *maestro di cappella* at St. Mark's in Venice. Up to a year before, he had served as chapel master to the Duke of Mantua and had thus been responsible for the lavish secular entertainments at the court of the Gonzaga family. Instead of virtuoso madrigals and dramatic music of the format of an *Orfeo* or an *Arianna*, it was now psalm settings, motets and Masses that Monteverdi was expected to provide. Yet the works extant of this thirty-year service give ample evidence that Monteverdi did not draw a distinction between «secular» and «sacred» style to fulfil both the expectations of his employers and his personal task of «muovere li affetti» by imitating man's oration: he simply went on writing as he did in his Mantuan years, adding a few musical genres and styles to his output, which had not been part of his obligations before⁷. In fact, almost the entire gamut of sacred vocal composition in 17th-century Northern Italy is represented in Monteverdi's extant sacred compositions. By no means did Monteverdi compose only psalm and Mass settings, i.e. the standard liturgical genres daily needed. He equally wrote hymns, antiphons, at least one litany,

⁶ To name only some of the most important publications: JEFFREY KURTZMAN, *A Taxonomic and Affective Analysis of Monteverdi's «Hor che'l ciel e la terra»*, «Music Analysis» 12 (1993), pp. 169–195; JEFFREY KURTZMAN, *What makes Claudio divine? Criteria for analysis of Monteverdi's large-scale concertato style*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII, Lenno-Como 23-25 giugno 1989*, ed.s Alberto Colzani, Andrea Luppi & Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, pp. 257–302; TIM CARTER, *An Air New and Grateful to the Ear: The Concept of 'Aria' in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, «Music Analysis» 12 (1993), pp. 127–145; TIM CARTER, *Resemblance and Representation: Towards a New Aesthetic in the Music of Monteverdi*, in *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, ed.s Iain Fenlon & Tim Carter, Oxford, Clarendon, 1995, pp. 118–134, and *passim* in Tim Carter's books *Monteverdi and His Contemporaries* (collection of essays; Aldershot, Ashgate, 2000) and *Monteverdi's Musical Theatre* (New Haven and London, Yale University Press, 2002).

⁷ The *da cappella* settings in his church music must be named as most conspicuous departures from an affect-oriented style of composition. However, the analysis of these settings reveals an equal regard for textual meaning and affect, which is translated into a more discreet musical style. Cf. LINDA MARIA KOLDAU, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, 2nd ed., Kassel, Bärenreiter, 2005, pp. 340–376, and, more generally on the challenge of the *da cappella* style in Seicento music, YOUYOUNG KANG, *The Art of Counterpoint in stile nuovo: Sacred Polyphony in Seventeenth-Century Italy*, PhD dissertation University of Pennsylvania, 1999.

motets on liturgical, para-liturgical, and on free texts, and even a few *madrigali spirituali*⁸. These compositions present a musical variety equal to their diversity of liturgical and devotional genres: opulent *concertato* psalms contrast with *da cappella* settings for two alternating choirs, the motets range from a reserved style for choir and basso seguente to the emotional intensity of the soloistic *Salve Regina* settings, whereas the fluent *antico* idiom of the Mass settings and the light-weight canzonetta style of the hymns illustrate the opposite extremes spanned by the contemporary predilection for contrast and diversity.

The co-existence of highly contrastive styles does not signify a tension in the production and perception of church music, though. There can be no word of «schöpferische Bewußtseinsspaltung», i.e. a creative dichotomy in Monteverdi's sacred oeuvre, as the earlier literature on Monteverdi makes us believe⁹. Instead, Monteverdi and his music ought to be seen in the context of his time – a time where there simply did not exist a neat separation between the sacred and the secular. On the contrary, both spheres thrived on their mutual influence, and quite often it is hard to distinguish whether the origin of a literary or artistic expression derives from the sacred or from the secular field.

This fruitful symbiosis can easily be illustrated by means of a few examples from various categories of artistic expression, namely emblems, poetry, and music. The predilection of Monteverdi's contemporaries for emblematic imagery has been mentioned above. Since the first edition of Andrea Alciato's *Emblematum Liber* in 1531 a – so to say – emblematic approach pervaded the perception of the world's phenomena¹⁰. While the first decades of this «emblematic boom» were dedicated to *picturae* and *subscriptiones* of a preponderantly worldly, though often

⁸ On the extant sacred compositions by Monteverdi cf. KOLDAU, *Venezianische Kirchenmusik* cit., pp. 97–151 and 468–482.

⁹ Quotation from HANS FERDINAND REDLICH, *Claudio Monteverdi: Leben und Werk*, Olten, Otto Walter, 1949, p. 133. Silke Leopold's presentation of Monteverdi's life and works is still very much influenced by this dichotomic thinking (SILKE LEOPOLD, *Monteverdi. Music in Transition*, transl. by Anne Smith, Oxford, Clarendon, 1991; original: *Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1983, 2nd revised ed. 1993 and 2002).

¹⁰ Editions and re-editions of emblem books in the 16th and 17th centuries document that the fascination with emblems was widespread in various European countries. On emblems and their function in the seventeenth century cf. MARIO PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery. Second Edition Considerably Increased*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1964 (= Sussidi eruditi 16); ALBRECHT SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich, C. H. Beck, 1993; ARTHUR HENKEL – ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1996 (1st ed. 1967); an extensive bibliography is offered on <http://emblems.let.uu.nl/biblio.html?item=names> and http://emblems.let.uu.nl/biblio.html?item=title_author_year. For a commented edition and translation of Alciato's seminal book cf. <http://www.mun.ca/alciato/test1.html>.

moralizing character, a veritable boom of sacred emblems was set off by the publication of the *Amoris Divini Emblemata* edited by Otho Vaenius (Otto van Veen) in 1615¹¹. Vaenius' book was, as he himself states in his introductory note to the reader, prompted by the dedicatee Princess Isabella's wish that he might translate his popular *Amatorum emblemata* into sacred emblems:

To the reader and spectator

I devised emblems of natural love when I was still growing up but only now, quite a few years since, I have had them printed for the sake of a friend of mine [*Amatorum Emblemata*, 1608]. I gathered that they had been received most favourably in the very best circles. When Her Highness [Isabella Clara Eugenia, princess of Spain and the Netherlands], as I understood from reports by friends, had had a look and had asked if those emblems could easily be redirected toward a spiritual and divine meaning, as the effects of human and divine love are almost the same towards the object of love, I did not wish to disregard the Princess's silent wish, nor to fall short of my responsibility. To please her I decided to produce 'Emblems of Divine Love', with the addition of a broad selection of quotations from Holy Scripture and the writings of the Church Fathers. In addition there are poems in foreign languages (Spanish, Dutch, French) to illustrate the emblems. Alphonsus de Ledesma, a most excellent poet, made the Castilian collection, M. Carolus Hattronius, licensed in sacred and secular law and advisor to the Duke of Aarschot, collected the French. The vernacular poetry sprang up in spring, as it were, at our home. Therefore, reader, may you generously receive and take a look at these emblems that are humbly dedicated to Her Highness, who took the initiative for, and stimulated this undertaking. Fare well, and expect others from our hand in due time¹².

Princess Isabella's question, taken as motivation for the accumulation and publication of the sacred emblems, offers the key to the possibility of translation

¹¹ A modern edition including commentaries is available online: http://emblems.let.uu.nl/v1615_introduction.html. On the book and its relation to Vaenius's earlier, secular emblem book cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, «Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria Española» 2 (1985), pp. 3–51; ANNE BUSCHOFF, *Zur gedanklichen Struktur der «Amoris Divini Emblemata» des Otto van Veen (Antwerpen 1615)*, in *The Emblem Tradition and the Low Countries*, proceedings of the Leuven International Emblem Conference 1996, ed.s John Manning, Karel Porteman & Marc van Vaeck, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 39–76; ANNE BUSCHHOFF, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die Amorum Emblemata (1608) und die Amoris Divini Emblemata (1615)*, Bremen, Hauschild, 2004.

¹² Translation from the Latin original, taken from <http://emblems.let.uu.nl/v1615pre002.html> (here, the Latin original is given as facsimile and in transcription).

from profane moral art to religious edification: «[she] asked if those emblems could easily be redirected toward a spiritual and divine meaning, as the effects of human and divine love are almost the same towards the object of love»¹³. On the visual level, this book contains a number of sacred contrafacta, using popular emblem books and, above all, Vaenius' *Amatorum Emblemata* of 1608 as model. To quote Mario Praz, the «frivolous palaces of humanists and courtiers» are transformed into monasteries and chapels, Cupid is equipped with a halo and dressed demurely in a white gown – he has become Amor Divinus, the mild teacher to the child Anima¹⁴. Accordingly, the artistic rendition is identical with the profane emblems, yet sacred texts now substitute the classical allusions and free poems (Fig. 1). On the poetic level, though, and thus with regard to the actual moral teaching of the emblem, the message of the images in *Amoris Divini Emblemata* has undergone a decisive transformation: quotations from the Bible and the Church Fathers serve as starting point for reflective vernacular poems on the concept displayed in the images; there are only loose connections left to the profane model from *Amatorum Emblemata*. Instead, the imagery used has to be seen and interpreted in biblical and thus theological perspective. Vaenius uses for his divine emblems biblical quotations, the writings of the Church Fathers (which are an exegesis of the biblical text), the poetry of Ovid and other classic writers, and, in addition, newly written sacred poetry by contemporaries and himself. This adds several layers of theological and moral interpretation to the secular models. The moral teaching of the emblems therefore is more complex, since it is built on a multi-layered system of reference integrating both the classic secular and the Christian theological tradition¹⁵. Sacred emblems thus are not simply copies of secular models: they use popular concepts from profane culture in order to develop their own discourse¹⁶.

¹³ Original: «...petissitque, illane Emblemata commodè ad sensum spiritualem ac diuinum trahi possent, cùm diuini & humani Amoris iidem pene sint erga rem amatam effectus.» (Quoted from the facsimile on http://emblems.let.uu.nl/v1615_facsimile.html?thumb=v1615pb4).

¹⁴ PRAZ, *Studies* cit., p. 155.

¹⁵ The complexity of this system of reference is seen in the sources and parallels that can be identified for one single emblem: the Emblem Project Utrecht lists five parallels for the sacred emblem «Sit in amore recipatio» (http://emblems.let.uu.nl/v161548.html#folio_v1615pb102) and seven parallels for its secular counterpart «Via nulla est in via amore» (<http://emblems.let.uu.nl/v1608047.html>) (both emblems are shown in Fig. 1). On the traditions of Christian and mystic writing that strongly influence the structure of the *Amoris Divini Emblemata* cf. the studies by Sebastián López and Anne Buschoff named in note 11.

¹⁶ The EPU online-edition of 27 Dutch emblem books from the 17th century offers an inestimable tool for comparative cultural historical research on religious and profane culture in the early modern period, including possibilities for split-page comparison of individual emblems

The technique of vesting the sacred in the garbs of the profane and thereby adding additional layers of meaning is frequently found in literature and music both in the 16th and the 17th century. Sacred song both in protestant and catholic territories largely builds on this technique, and there was an explicit demand in convents and sacred institutions for modern poetry and music in a textual guise adequate to the religious surroundings¹⁷. Although there was some discussion about the use of the contrafactum as such – raising the central question if the «corruption» of secular art could at all be extinguished by simply exchanging the text¹⁸ –, the technique was generally accepted as admissible and largely used in all categories of post-Tridentine catechesis. As with the emblems, literary contrafacta should never be reduced to a one-to-one substitution of sacred for profane concepts; they always mean an expansion of meaning and context.

A famous representative for this sort of «expansive» contrafactum technique in sacred literature is in fact the Benedictine abbot Angelo Grillo, who started his poetic career under the pseudonym Livio Celiano with the publication of erotic madrigals. The later fame of Angelo Grillo is, however, founded on the *Pietosi affetti*: sacred poetry which also introduced a vital change in Italian poetics, preparing the field for the expressive style of the Seicento¹⁹. The relation of Grillo's later poetry to his early, secular work is characteristic: quite often, his profane madrigals are turned into pious devotions through the substitution of just one or two words. The imagery in the *Pietosi affetti* is basically identical to the

in the various books (Emblem Project Utrecht, <http://emblems.let.uu.nl/>).

¹⁷ Cf. the quotations from forewords and letters in LINDA MARIA KOLDAU, *Marenzio spirituale: The Sacred Italian Music of Luca Marenzio*, «Rivista internazionale di musica sacra» 20 (1999), pp. 139–198. In 1536, a contrafactum of Petrarca's entire *Canzoniere* was published: GIROLAMO MALIPIERO, *Il Petrarca spirituale*, Venice, 1536. This sacred version of the *Canzoniere* was highly popular in 16th-century Italy: numerous re-editions appeared with various publishers up to the late Cinquecento.

¹⁸ Thus, Tarquinio Longo rejected the contrafactum in his large collection of laude *Lodi, et canzonette spirituali* (1608), stating that how much it ever was candied, the onion would never lose its reek (cf. LINDA MARIA KOLDAU, «Dare un honesto et santo trattenimento à tutte le sorti di persone»: *Didaktisches Prinzip und Musikalisierung des Gebets in einem italienischen Andachtsbuch von 1608*, «Die Musikforschung» 53 (2000), pp. 40–56). On the general discussion of the contrafactum as adequate for sacred music and religious edification in the decades around 1600 cf. LINDA MARIA KOLDAU, «*Contraveleno spirituale, salutifero, presente, efficace, & sicuro*»: *Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento*, in *Atti del VIII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, Como, 16-18 luglio 1999, ed.s Alberto Colzani, Andrea Luppi & Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 42–106.

¹⁹ Cf. DURANTE / MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo* cit., and MARC FÖCKING, «*Rime sacre*» und die Genese des barocken Stils. *Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Steiner, 1994 (= *Text und Kontext. Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft* 12).

stock-in-trade imagery of worldly, erotic poetry. Thus, *Cristo bambino* usually makes his appearance in the guise of little Amor, equipped with bow and arrow, «ninfe vezzosette, e schive» sing the glories of Christ's birth, and invocations to Christ or to the Virgin clearly resound the languishing sighs of Guarini's poetry (Fig. 2). However, the concepts translated into sacred poetry take up long-standing theological traditions and thus expand upon the surface taken from secular poetry. Thus, the structure of these poems corresponds to the basic structure of Christian meditation, with Grillo's poems also sharing the distinct focus on a specific sacred image as object of the spiritual exercise²⁰. Equally, the intense concentration of the wounds (piaghe) in the examples quoted in fig. 2 is inseparably bound up with the strong Christian tradition of the veneration of the Holy Wounds, which reached a first climax in 14th-century religious writing and arts and then had a strong revival in early Baroque culture, with a special focus in Italy and Spain. Thus, Grillo's poems, for all their similarity to contemporary poetry of love, must be equally regarded as part of the genre tradition of Holy Wound prayers and meditations.

Grillo's expansive technique of poetic «rifacimento sacro» is identical to the transformation of secular music into sacred contrafacta. Closest in style to the transformations of Grillo's poetry are probably Aquilino Coppini's three volumes of *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde* or the equally latinized version of the *Lamento d'Arianna*²¹. Coppini transformed the madrigal texts into spiritual poetry with great sensibility for the linguistic and affective qualities of Monteverdi's amalgamation of text, affect and music, thus making sure that the music worked for the Latin sacred texts just as well as it did for the secular originals²². Again, the sacred Latin versions draw on concepts taken from the tradition of religious writing and meditation, which must be taken into account in the analysis and interpretation of these contrafacta²³. At the same time, the closeness and

²⁰ FÖCKING, *Rime sacre* cit., pp. 161–199.

²¹ It is not clear who latinized Rinuccini's *Lamento d'Arianna*; it is possible that the textual contrafactum was designed by Monteverdi himself, who simultaneously adjusted details of the music to the Latin declamation.

²² Cf. MARGARET ANN RORKE, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, «Music and Letters» 65 (1984), pp. 168–175, and SABINE EHRLMANN-HERFORD, «*Ad Religionem ergò referatur Musica*»: Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini, in *Claudio Monteverdi und die Folgen*, proceedings of the conference Detmold 1993, ed.s Silke Leopold & Joachim Steinheuer, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 325–338. On sacred contrafacta of Monteverdi's music cf. also UWE WOLF, «*Prima Arianna, poi Maria*.» *Rielaborazioni religiose di musica vocale profana degli inizi del XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, ed.s Maria Caraci Vela and Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 351–366, and KOLDAU, *Contraveleno spirituale* cit., pp. 73–93.

²³ In fact, Monteverdi research, with exception of the essays named in note 22, has so far paid

interchangeability of sacred and secular concepts clearly show that the neat separation of these two fields, as it has been usual in musicology for many decades, simply is anachronistic with regard to the early Seicento. Indeed, recent research on the Italian lauda and its socio-religious context in the late 16th and early 17th century has shown how much the sacred musical and poetic forms contributed to the conception of new artistic forms, not least, dramatic representation²⁴. Sources from other branches of musical production and reflection underline these findings: It is noteworthy that even in the theoretical writings on music the importance of sacred music is frequently stressed. Writers like Giovanni Battista Doni or Pietro della Valle obviously found *diletto* and *varietà* in church music just as well as in the secular compositions of their time and regarded both as equal with respect to the possibilities for musical experimentation and innovation. Thus, Pietro della Valle openly confesses in his treatise *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (1640) that his choice of the religious service he attends is determined by the quality of the music performed there, and he justifies this «peccato» somewhat melodramatically with the claim that by listening to the «buone musiche» he had been induced to fervent devotion²⁵. Doni, too, appears to regard sacred music as equal in innovative potential to secular compositions: in his suggestions for improvement of the *musica scenica*, he chooses of all music the hymns of the Catholic liturgy to illustrate the continued *diletto* rendered by the multiple repetition of a musical and metrical scheme²⁶.

It is obvious that in the time of Monteverdi a strict separation of sacred and secular simply did not exist. Life at Monteverdi's time, in all strata of society, was regulated to a high degree by the liturgical calendar with its Sundays and feast days, by the routine of religious services, processions, and private devotions – which, in change, used all modern means available to increase the «devozione» of the faithful. Monteverdi's sacred compositions of the Venetian time thus have to be examined under the same premises and with the same queries as his late madrigals and operas.

little attention to the Monteverdi contrafacta as works that deserve a special attention in the study of the relations between text and music. Another important, yet hitherto neglected field would be the musico-literary contrafactum and its religious context.

²⁴ ØSTREM – PETERSEN, *The Devotional Practice of Lauda Singing* cit. (cf. note 1).

²⁵ «Ma, in somma, assai più volentieri vo dove sento cantar bene, e dalle buone musiche più volte mi ricordi di aver sentito eccitarsi in me spiriti di divozione e di compunzione e fino desiderio dell'altra vita e delle cose celesti» (quoted from ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca 1903, repr. Hildesheim, Olms, 1969, p. 176).

²⁶ GIOVANNI BATTISTA DONI, *Trattato della musica scenica* (publ. by Anton Francesco Gori, Florence, Stamperia Imperiale, 1763), Cap. X: «Che la musica scenica si può perfezionare assai» (reprinted in SOLERTI, *Le origini* cit., p. 219).

«Musical Exegesis» of Liturgical Texts and Theological Concepts

An analysis of Monteverdi's sacred music reveals that the question of form and expression occupied Monteverdi just as much in these compositions as in his secular works. The lengthy psalm texts, which Monteverdi according to liturgical practice had to set to music again and again, asked for the development of coherent formal solutions, while the biblical text and the affect it conveys demanded convincing musical expression. These are the challenges Monteverdi equally met when setting vernacular poetry and librettos.

The liturgical context of church music did impose an extra challenge, though. As pointed out in the discussion of the *contrafactum* technique, religious texts have additional layers of significance and cross-reference that hark back to long-standing traditions of theological exegesis. An informed church composer – the majority of Italian church composers around 1600 were in fact musically trained priests and monks – would know about these layers and their exegetical challenge to the musical setting of such texts in a time where the text and the meaning were to be the «padrona» of the music. It is to be asked if Monteverdi did take this additional theological dimension into consideration when composing his church music.

In fact, it is rather surprising that the *procuratori* of Saint Mark's did not demand of Monteverdi – who had been widower for several years – to become priest right away when they hired him as *maestro di cappella* in 1613: it was usual for church musicians in high positions to belong to the clergy, not least, since a lifelong familiarity with the liturgy was prerequisite to fill such a position²⁷. In addition, synodal resolutions following the Council of Trent strictly recommended that church singers and organists should be clerics²⁸. This demand for clerical musical

²⁷ The clerical status of church *maestri* and church musicians goes back to the gradual crystallization of an explicit musical position out of the gamut of presbyterial tasks in the Middle Ages. Only in the late 16th century did the social status of a church *maestro* shift from the clerical hierarchy into the social category of musical professions (cf. KARL GUSTAV FELLNER, *Soziologie der Kirchenmusik. Materialien zur Musik und Religionssoziologie*, Cologne, Westdeutscher Verlag, 1963 [= Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation 9], p. 69f). Monteverdi's predecessors at St. Mark's, Gioseffo Zarlino, Giovanni Croce and Giulio Cesare Martinengo, as well as the *vice-maestri* Bartolomeo Morosini, Marc'Antonio Negri and Giovanni Rovetta all were priests.

²⁸ Cf. the resolutions of the synods at Mailand (1565), Urbino (1569) and Sorrent (1584), quoted in GINO STEFANI, *Musica e religione nell'età barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975 (= Uomo e Cultura – Testi 14), p. 96 note 22. This demand was, at least, modified by the phrase «ubi fieri potes». Nevertheless, it was decreed that lay musicians in church service were to wear a clerical habit (*ibid.*, p. 97).

staff has, in fact, both socio-religious and practical as well as financial reasons²⁹.

Monteverdi did eventually decide to become priest in the early 1630s and received his ordination in April 1632³⁰. In Monteverdi research, there has been some discussion of his motivations for this step. It can be ruled out, though, that Monteverdi became priest solely for the reason of a better income and security in old age³¹. Accordingly, a personal religious motivation and thus a certain interest in religious and theological matters must be taken into account. There is no doubt that Monteverdi, church composer and priest, was schooled in theological thought and biblical study.

It is this background that should be taken into consideration when analyzing Monteverdi's Venetian church music and studying how meaning is constituted by musical means. A close examination of Monteverdi's sacred compositions reveals an approach to the sacred texts that could be termed «musical exegesis»: a clear sensitivity on the composer's side that goes beyond the immediate expression of the affects and imagery in the Latin texts, aiming at a musical translation of their theological meaning. Although Monteverdi's large-scale settings of psalms and other long texts for the liturgy seem to imply an increased attention to questions of form and structure, he never yields to a purely musical formalism, disregarding the numerous occasions these texts offer for *seconda pratica* expressivity. Several instances in the musical translation of the liturgical text give the impression that Monteverdi was well aware of the deeper theological concepts behind the texts he

²⁹ Cf. the short discussion in KOLDAU, *Venezianische Kirchenmusik* cit., p. 80.

³⁰ Monteverdi received the four minor orders on 9 March, 1631, and the three major orders in the period 10–16 April, 1632, both times by the hand of Patriarch Giovanni Tiepolo, who was a central figure in Venetian religious life at that time. Cf. GASTONE VIO, *Ultimi raggugli monteverdiani*, «Rassegna veneta di studi musicali» 2-3 (1986-87), pp. 347–364. On Tiepolo's role in Venetian religious life cf. ANTONIO NIERO, *I patriarchi di Venezia da Lorenzo Giustiniani ai nostri giorni*, Venice, Studium Cattolico Veneziano, 1961 (= Collana storico dello «Studio Cattolico Veneziano» 3); FULVIO SALIMBENI, *La chiesa veneziana nel Seicento*, in *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, ed.s Bianca Betto & Bruno Bertoli, Venice, Studium Cattolico Veneziano, 1992 (= Contributi alla Storia della Chiesa di Venezia 5), pp. 19–54, and ANTONIO NIERO, *Spiritualità popolare e dotta*, in *ibid.*, pp. 253–290.

³¹ The common thesis is that he tried to secure a sinecure in order to be able to retire to his home town Cremona in old age. However, according to early 17th-century practice, it would not have been necessary for Monteverdi to become priest in order to be granted a canonry. In fact, Monteverdi already tried to obtain the bishop's see in Novara in his letter to Cardinal Ferdinando Gonzaga from 22 January, 1611, in: CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Éva Lax, Florence, Olschki, 1994, p. 34) and, in 1620, a sinecure in Mantua (letter from 13 March, 1620, cf. *ibid.*, p. 95). His first solicitation to the Emperor's family to be granted a canonry in Cremona was sent to empress Eleonora Gonzaga in 1627 and thus several years before he eventually became priest (letter from 10 September, 1627, cf. *ibid.*, p. 173).

set and that he strove to express them by musical means, just as he explored all registers of musical expression in his secular compositions. A few examples of such a «musical exegesis» can be listed in all brevity:

- In the motet *Christe adoramus te*, the good news of the salvation through Christ is made the climax of the composition: to emphasize the message «Quia per Sanctam Crucem tuam redemisti mundum» the texture changes from simple homophony to imitative writing, highlighting the phrase «redemisti mundum» with a solo line for tenor and later for soprano. Graphical imitation and chromaticisms render a musical image of the cross.

- In the motet *Ecce sacrum paratum* Monteverdi uses the contrasting effects of a lightweight canzonetta style and the serious intensity of a slow declamatory style to render the contrast between the joyous invitation to participate in the Lord's Supper and the devoted adoration in view of the mystery of Incarnation.

- In the motet *Domine, ne in furore tuo*, the motivic combination of the words «infirmus sum» and «sana me, Domine» emphasizes the Lord's role as the only and ultimate healer of mankind's infirmities.

- In the antiphone setting *Salve Regina a due voci*, the unity of the Virgin and her son are rendered through the repetition of the same musical passage – a repetition that does not have any other obvious musical or textual motivation.

- In his *Confitebor tibi, Domine A 6: Canto solo con 5 viole*³² Monteverdi combines the motivic underlay of the words «initium sapientiae» with that of the following words «timor Domini», thus illustrating the textual message of the psalm.

- In Monteverdi's various settings of the psalm *Laudate pueri* the formulaic biblical language is reflected in the formulaic repetition and combination of short motivic cells³³. In the case of the concertato setting of 1641 and the *Laudate pueri a sei voci*, the central exhortation «Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini» constitutes the red thread of the composition, returning again and again as a freely varied ritornello.

Without doubt, the question of «musical exegesis» is a delicate issue. Almost every instance listed above could be explained as simple musical consideration or as stock-in-trade device of musical illustration. And then, there is the return of the opening music at the doxology's «Sicut erat in principio», a favorite device in Monteverdi's (and his contemporaries') psalm settings, which clearly contradicts the

³² *Confitebor tibi, Domine A 6: Canto solo con 5 viole*, contained in a manuscript source for soprano and five viols as well as in a lute tabulature (Uppsala Vok.mus. i hs 29:22 and 79:10): the composition was edited by Adolf Watty in 1986.

³³ Cf. the detailed analysis in KOLDAU, *Venezianische Kirchenmusik* cit., pp. 201–226.

theological meaning of the doxology and must be regarded as a playful musical device. Nevertheless, some of the examples show that the musical translation of the textual meaning goes far beyond the surface: Monteverdi extracts layers of significance that are theologically informed. The act of musical composition is a reflected choice amongst a set of possibilities, lying within the framework of genre and style chosen (or adequate to the text in the case of vocal composition). Even though the instances cited can be purely structurally motivated, they also stand for a decision on Monteverdi's part to use this *specific* motif or musical phrase to set this *specific* textual phrase and relate it to other parts of the composition – he could also have taken another decision. In fact, the fine balance between musical analysis and interpretative contextualization is a challenge found in any examination of compositional technique, be it Monteverdi, Bach, Wagner, or Schönberg – it is an attempt at finding out about the composer's choices, based on the fundament of a profound familiarity with the musical style and conventions of his time. The question if Monteverdi, a highly experienced composer familiar with the liturgical and theological involvement of his sacred compositions, actually embarked on a sort of «musical exegesis» in the decision about details of the structure and style in his setting of sacred texts, will remain open. We can, however, by all means presume that Monteverdi carefully examined the texts he set, not only for their affective content, but also for their central message – which, in the case of church music, is theological. And we know, even by a famous statement Monteverdi himself officially made, that he as a composer knew exactly what he was doing when taking compositional choices: «hò nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose à caso...»³⁴

Some of the points raised may be illustrated by offering a short analysis of Monteverdi's psalm setting *Nisi Dominus a 3 voci, et 2 violini* (published posthumously in the collection *Messa e salmi* of 1650). This psalm setting represents Monteverdi's characteristic synthesis of close text illustration, an overt pleasure in musical play and experimentalism, and a view to layers of significance on a larger scale. The governing principle of the psalm text and its setting is contrast:

Psalm 126: Nisi Dominus (Vulgata version)

¹ Nisi Dominus aedificaverit domum,

³⁴ «I have nevertheless written the reply to let you know that I do not do my affairs by chance...» Quoted from Monteverdi's famous foreword to the *Quinto libro di madrigali*, written in response to Artusi's reproach of compositional errors in his madrigals (quoted from the facsimile in the second Malipiero edition, Vienna, Universal Edition [1970]).

in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
 Nisi Dominus custodierit civitatem,
 frustra vigilat qui custodit eam.
² Vanum est vobis ante lucem surgere.
 Surgite postquam sederitis,
 qui manducatis panem doloris.
 Cum dederit dilectis suis somnum,
³ ecce hereditas Domini, filii;
 merces, fructus ventris.
⁴ Sicut sagittae in manu potentis,
 ita filii excussorum.
⁵ Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:
 non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.

Two contrasting themes constitute the psalm: the vanity of human endeavour without the blessing of the Lord, a theme exposed in the parallel construction of vers 1 and extended in verse 2. It is contrasted by verses 3–5, which describe in vivid imagery the manifold blessings that the Lord's chosen enjoy. Monteverdi makes use of this basic contrast, extending it even further by dividing his setting in a series of distinct sections which again are characterized by multiple contrasts (Fig. 3). The scheme of the new text structure reveals that while Monteverdi strove to transform the textual contents faithfully into music, his concern for expression of the text is characteristically fused with primarily musical considerations of formal symmetry, variety, and large-scale unification³⁵. Monteverdi's setting is primarily determined by the contents of the psalm: like his contemporaries, Monteverdi divides the psalm at «Cum dederit dilectis suis somnum», uniting the verse lines that make up one logical unit by allocating verse 2a–c to the first verse about the *vanitas* of human effort and verse 2d to the remaining verses of the psalm, which describe the divine blessings³⁶. Thus, there is a strong caesura after the cadence at «qui manducatis panem doloris», followed by a larger complex with musical imagery representing positive affects. In addition to this general dichotomy between *vanitas* and divine blessing, the composition follows the inner structure of the psalm text: the parallelism of verse 1

³⁵ For a detailed analysis of this psalm setting cf. KOLDAU, *Venezianische Kirchenmusik* cit., pp. 226–245.

³⁶ The verse numbering of Psalm 126 is not consistent in Italian Bible and breviary publications of Monteverdi's time. Quite frequently, the line «cum dederit dilectis suis somnum» is marked as a new verse, thus being part of the positive «consolation», as the second half of the psalm was interpreted by contemporary theologians. For details on the patristic tradition and Seicento exegesis of this psalm cf. *ibid.*, pp. 228–230.

is reflected in two nearly identical canzonetta stanzas for solo voice and violins, while verse 2a appears both as a textual and a musical variant of these stanzas. The liberal treatment of the text in the following sections serves illustrative as well as musical purposes: the exhortation «surgite, surgite» is repeated and intensified, contrasting the initial solo declamation in *conciato* rhythms with the languishing, dissonant cadence on the «panem doloris», the «pain» being emphasized by an affective rest and contrasting note values (Fig. 4a and b).

Sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te:

Sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te:

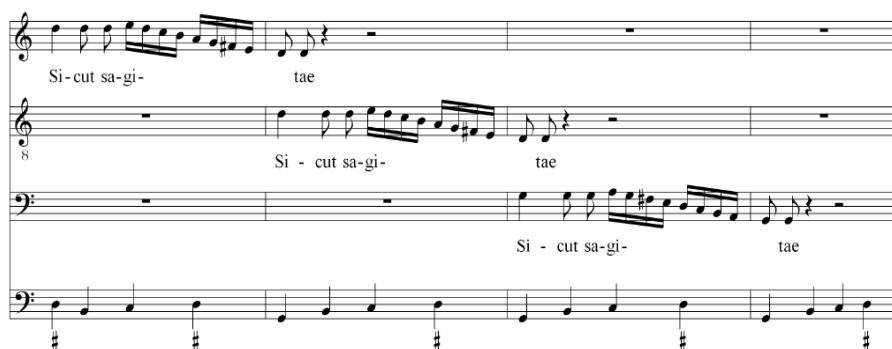
Sur-gi-te post-quam se - de-ri-tis qui man-du-ca-tis pa-nem do - lo - ris.

Sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te, sur-gi-te:

Sur-gi-te post-quam se - de-ri-tis qui man-du-ca-tis pa-nem do - lo - ris.

With the last line of verse 2, «Cum dederit dilectis suis somnum», the positive theme of the psalm is introduced: the wealth of the Lord's blessing for his chosen. Accordingly, Monteverdi allocates this line to a new section – a section characterized by an emblematic series of distinct musical images. The turn to the

positive sphere is reflected in the vivid *canzonetta* interplay of the three soloistic voices and the violins over the major version of the descending tetrachord – which, by the time the psalm setting was published, was used as unequivocal musical expression of joy and gladness³⁷. With the «*sagittae*» Monteverdi returns to the image mentioned at the beginning of this essay – musical lightning from the topmost voice to the depths of the bass (Fig. 5).



After the affirmative cadence on «*ita, ita filii excussorum*», the solemn, homophonic praise of the «*beatus vir*» is sweetened through the characteristic chord succession from G to E (the third relation representing a transformation of affective condition in Monteverdi's dramatic music), and the chosen's confusion, although avoided («*non confundetur*»), is rendered by a typically Monteverdian textural crescendo in little note values. Another Monteverdian icon is the virtuoso «*Gloria*» outcry with which the solo tenor opens the doxology, and eventually the return of the opening music at «*sicut erat in principio*».

It is no coincidence that the word «*icon*» has been used to describe the musical imagery in this psalm. The musical images used in *Nisi Dominus a 3 voci, et 2 violini* are more than conventional madrigalisms – they can be understood as musical *signs* belonging to a code that was obviously universally understood in the 17th century. According to Michel Foucault, 17th-century thought tended to organize the perceptible phenomena of the world in «*taxonomic categories*», in contrast to the organic web of «*resemblances*» characteristic of Renaissance thought³⁸. A universal

³⁷ Cf. LINDA MARIA KOLDAU, *Ostinato Techniques in Monteverdi's Sacred Music in Monteverdi Interpretations*, proceedings of the International Symposium Frankfurt am Main 2009, ed.s Linda Maria Koldau & Jeffrey Kurtzman (forthcoming).

³⁸ MICHEL FOUCAULT, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, London, Tavistock Publications, 1970 (orig. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966).

system of order is sought, with clearly defined signs as constitution of all empiric knowledge. Referring to Monteverdi's late concertato madrigals, Jeffrey Kurtzman has suggested how such a new way of thought may have found its reflection in the new musical developments of the early 17th century, how, in fact, it may have contributed to the establishment of new concepts of musical structure and form³⁹. Kurtzman's thesis appears equally plausible if applied to Monteverdi's Venetian large-scale compositions with their kaleidoscopic succession of almost graphical musical images, and to his categorizations of affective «generi» and their appropriate musical expression.

In fact, *Nisi Dominus a 3 voci, et 2 violini* is an ideal illustration of several traits typical of Monteverdi's music, of his Venetian sacred works, and generally of Italian composition in the second quarter of the 17th century. The almost dramatic juxtaposition of contrasting musical images, their declamatory, speech-generated intensity, and, above all, the undeniable predilection for playful, ever-changing variety, whether in the invention of musical images, in the spontaneous, constantly changing combination of voices and instruments, or in the seemingly naïve literal translation of an isolated phrase like «sicut erat in principio» – all this is typical of the Italian *concertato* music in Monteverdi's time. Characteristically Monteverdian, however, is the inseparable fusion of compositional and expressive considerations: the theatrical contrast of *affetti* serves the expression of the text, every repetition is a means of variation and intensification, and even the most playful phrase turns out to be a reaction to the contents of the text. Simplicity and variety complement each other – every passage consists of just a few musical ideas, which engender variety through their continual, contrasting re-combination. It makes up the unmistakably Monteverdian element of this music that this playful combination of little musical cells in every detail reflects the text and its affective content, providing not only a musical interpretation of the text in its character as a poem (which a psalm is), but also of its larger involvement in biblical exegesis and theological interpretation.

Monteverdi's concertato church music thus offers equally valid and intriguing insights into his concepts of «modern» composition as his later madrigals and operas do. If we think of Seicento culture as a continuum of sacred and secular, with a continual interaction of imagery and their interpretation, the results of our analysis may yield new insights not only into compositional technique, but also into the general translation of literary and theological concepts into the medium of music and thus into the musical interaction with extra-musical meanings.

³⁹ KURTZMAN, *A Taxonomic and Affective Analysis* cit. (as in note 6).

Fig. 1: Sacred contrafacta of secular emblems

Vaenius, <i>Amorum Emblemata</i> (1608)	Vaenius, <i>Amoris Divini Emblemata</i> (1615)
Motto: Via nulla est in via amore	Motto: Sit in amore reciprocatio
	
Subscriptiones:⁴⁰ Quæ non tentet Amor perrumpere opaca viarum, Qui infidi spernit cæca pericla maris? Pro rate cui pharetra est, pro remo cui leuis arcus; Vt portum obtineat, quidlibet audet Amor. <i>Love fyndeth meanes.</i> Behold how Cupid heer to crosse the sea doth prooue, His quiver is his bote, his bow hee makes his ore, His wings serue for his sayles, and so love euermore Leaves nothing to bee donne to come unto his loue. <i>Ben sa trouar la strada.</i> Vedete il Dio d'Amor che solcar' osa Il profondo Ocean sul suo turcasso, l'Arco serue di remo, e non è lasso,	Subscriptiones: <i>I.Para. 16.</i> Quærite Dominum & virtutem eius, quærite faciem eius semper. [1 Chronicles 16:11] <i>Psal. 17.Aug. Ibid.</i>⁴¹ Perfecit pedes meos tanquam ceruorum quia de-derat amorem sanctum ad transcendenda omnia spi-nosa & vmbrosa implicamenta huius vitæ. <i>Prosper de vita contë.</i> Charitas quæ ex Deo est illos stabiles facit ac insu- perabiles, quos flumine voluptatis suæ impleuerat. Los pasos de Amor de Dios Deues seguir de contino, sin Dios no ay camino. Gheen wech hoe onghebaent, oft quaet

⁴⁰ For the exact arrangements of the subscriptiones and the sources cited as well as the translation of the texts cf. the facsimiles on <http://emblems.let.uu.nl/v1608047.html> (*Amorum Emblemata*, several facsimile pages) and http://emblems.let.uu.nl/v1615_facsimile.html?thumb=v1615pb102&emblem=48 (*Amoris Divini Emblemata*).

⁴¹ Psalms 18:33; Augustinus, Enarrationes in Psalmos.

Per veder la sua Dea, tenta ogni cosa. <i>Liefde vindt middel.</i> Siet hoe Cupido vaert door baren/ en door stromen/ Sijn koker hem een schip/ zijn boogh een riem verstreckt/ Sijn slueyerken een seyl: als Liefd' een minnaer weckt Gheen middel hem ontbreekt om by sijn Lief te comen. <i>Amour trouue moyen.</i> Voycy le Dieu d'Amour, qui hardy passer ose Les vagues de la mer, flottant sur son carquois, d'Vne rame luy sert son petit arc Turquois. l'Amant pour voir sa Dame entreprend toute chose.	De ziel verliefte beswaert kan maken, Seer licht sy middel vinden gaet Om by haer liefste te gheraken: Gheen bosschen wilt, noch gheen riuier, Gheen woeste zee, noch snelle stromen, Ia selfs de doot sy niet een sier En acht, om by haer lief te komen. Les bois, le desert plus sauuage, Les torrens, & mesme la mer, n'Empescheront pas le passage A celui qui veut bien aymer: Ainsi voyez vous que ceste ame, Qui cherchant Dieu, trauerse l'eau, Se sert de l'arcq d'amour pour rame, Et a son carquois pour vaisseau.

Fig. 2: Profane imagery and vocabular in the sacred poetry of Angelo Grillo

Taken from: ELIO DURANTE AND ANNA MARTELLOTTI: *Don Angelo Grillo OSB alias Levio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Florence, Studio Per Edizioni Scelte, 1989

***Pietosi affetti*, 1595, p. 17**

Argomento: I caldi sospiri, e le continue meditationi per le piaghe, e pene del lacerato Christo, esser vera strada al peccatore d'innamorarsi affatto dell'acerbissima passion sua.

Figli d'un cor dolente,
E de l'aria noi siamo
Dogliosetti sospiri, e sen'voliamo
A voi piaghe, d'Amor bel nido ardente,
Per albergare in voi,
E trasformarsi in Amoretti poi,
Che rivolando, ove partimmo avanti,
Faremo amate le ferite amanti.

***Pietosi affetti*, 1601, p. 77**

Argomento: Christo quanto più piagato, tanto più bello all'anima contrita.

Deh, non celarti a me, dolce mio bene,
Ché belle a gli occhi miei son le tue pene;
volgiti a me; non mostri in te d'horrore,
Ma son le piaghe tue forme d'Amore;
E quel dolce languir del tuo semblante
È un dolce dir, ch'a me languisci amante.
Ch'amor, tant'è più Amor, tant'è più forte,
Quanto s'offre in imagine di morte.

***Pietosi affetti*, 1595, p. 60**

Argomento: Vuole inferire, ch'il diletto che si riceve dal contemplare le piaghe di Christo è infinito.

Care piaghe vitali,
Amorose non pur, ma tutte Amori,
Havess'io tanti cori,
Quanti havete voi strali,
Per tante haver da voi piaghe immortali;
E se tropp'oso, almen questo cor mio
Ferite hor che legato è dal disio.

***Pietosi affetti*, 1601, p. 199**

Argomento: A Christo bambino.

Cara stelletta mira

Com'amoroso ti rimira il cielo
Senz'ombra, e senza velo,
Com'a te tutto s'orna, a te sospira,
Ed a te volge tutti i lumi suoi
Per fasi bello ne' gebli occhi tuoi⁴².

***Pietosi affetti*, 1604, p. 395**

Argomento: Interpretando il nome d'Angelo, cioè nuncio, e messaggero, prega gli Angelici Spiriti presenti a Christo pendente, che portino i suoi sospiri alle stille, che cadono dalle sacratissime piaghe, affinché possa baciarle con l'anima, che sopra l'ali d'amore s'inalza ad incontrarle.

Angioletti dogliosi,
ch'asciugate co' baci
Al mio Giesù le piaghe sue vivaci,
Messaggeri pietosi,
Chi di voi porta un mio sospir fra mille
A le cadenti, e sanguinose stille
Sì, ch'una almeno co' sospir ne baci?
Care fiammelle mie, vedete ch'io
In questo mio sospir l'anima invio,
E tutto l'amor mio.
Portate gli animati miei sospiri
voi, che portate al Ciel preghi, e desiri⁴³.

***Pietosi affetti*, 1601, p. 204**

Argomento: Invito al bambino.

Vien, pargoletto, vieni
In questo petto, tu sei pur mio core,
Tu sei pur lo mio amore.

Vieni caro, caretto,
Che per capire in me sei pargoletto.

⁴² Cf. Torquato Tasso, Mentre mia stella miri.

⁴³ Cf. Celiano's secular madrigal *Fiammella mia poi che m'è tolto*.

Fig. 3: Claudio Monteverdi, *Nisi Dominus a 3 voci, et 2 violini* (published 1650)

[	A	S + 2vl	¹ Nisi, nisi, nisi Dominus aedificaverit domum, nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
	A	T + 2vl	Nisi, nisi, nisi Dominus custodierit civitatem, nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.
	A'	B + 2vl	² Vanum, vanum, vanum est vobis ante lucem surgere, vanum, vanum, vanum est vobis ante lucem surgere.

	B	T → S → 2vl SB	Surgite, surgite, surgite, surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.
	B'	T → S → 2vl BT ST → 2vl -----	Surgite, surgite, surgite, surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris, surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.
		STB + 2vl B-S-T + 2vl	Cum dederit dilectis suis somnum, ³ ecce hereditas Domini, hereditas Domini filii merces, filii merces, fructus ventris.
	C	S-T-B + 2vl	⁴ Sicut sagittae in manu potentis, ita filii excussorum.
		Tutti S-T-B + 2vl -----	⁵ Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.
	D	T solo -----	Gloria, gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
	A	S + 2vl Tutti	Sicut erat in principio et nunc et semper, sicut erat in principio et nunc et semper semper, semper et in saecula saeculorum. Amen.

S = soprano; T = tenor; B = bass; vl = violins

GIANLUCA VIGLIZZO

***Giovanni Antonio Rigatti:
profilo biografico***

GIOVANNI ANTONIO RIGATTI: PROFILO BIOGRAFICO¹

La prima notizia certa nella vita di Giovanni Antonio Rigatti è la data del suo battesimo, celebrato il 15 ottobre 1613 nella Chiesa di San Severo a Venezia. L'atto, che non riporta alcuna indicazione riguardo al giorno della sua nascita, è contenuto in un registro a rubrica e, dal momento che al neonato furono imposti i nomi Zuanne (Giovanni) Antonio², tale documento si trova registrato alla lettera Z. Fu compositore e cantante di successo, ma anche organista, ruolo inspiegabilmente mai considerato nei rari studi che la moderna musicologia gli riserva. Il primo incarico lo vede già inserito nella Basilica di San Marco in qualità di *zugo* (chierichetto) dal 25 settembre 1621 con una paga di sei ducati annui³: sarebbe pertanto collocabile in questi anni la sua prima formazione musicale, sotto l'influenza diretta di personalità del calibro di Claudio Monteverdi (Maestro di Cappella in San Marco dal 1613 al 1644), Alessandro Grandi (Vice Maestro dal 1620 al 1626) e Giovanni Rovetta (Vice Maestro dal 1627 al 1644). Purtroppo non è rimasto alcun documento che attesti per quanti anni Rigatti abbia prestato questo servizio, anche se si può ipotizzare che possa essersi prolungato fino alla muta della voce (pertanto attorno al 1629-1630 circa)⁴. Le vaghe indicazioni del Caffi⁵ sembrano invece supporre che Rigatti sia rimasto cantore della Basilica di San

¹ Si veda GIANLUCA VIGLIZZO, *Le Messe di Giovanni Antonio Rigatti*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, Relatore Prof. Antonio Delfino, a.a. 2000-2001.

² ACP (= Venezia, Archivio della Curia Patriarcale), San Zaccaria, [registri canonici della soppressa Parrocchia di San Severo], Battesimi 1604-1633. Si veda a proposito GASTONE VIO, *I maestri di coro dei Mendicanti e la Cappella Marciana in Galuppiana. Studi e ricerche*. Atti del Convegno internazionale, Venezia, 28/30-10-1985, a cura di Maria Teresa Muraro e Franco Rossi, Firenze, L. Olshki, 1985, p. 98.

³ ASV (= Archivio di Stato di Venezia), *Procuratia de Supra*, Reg. 142, f. 33 v., cit. in JEROME ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and his Musiche Concertate of 1636 in Il madrigale oltre il madrigale*, Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII (Lenno - Como, 28-30 giugno 1991), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1994, pp. 137-158.

⁴ *Ibid.*

⁵ Si veda nota 9.

Marco anche da adulto, benché lo stato attuale delle ricerche smentisca tale ipotesi:

Semplici cantori in questa Cappella, che però (colpa non il merito loro, ma la sfortuna piuttosto) non ascesero a più onorevoli gradi, furono [...] Antonio Rigatti, prete titolato in S. Maria Formosa e in S. Marco, a di cui lode è a dirsi, che nel 1648 il veneto tipografo Alessandro Vincenti pubblicò una Messa e Salmi a tre voci con due violini e quattro parti di ripieno⁶ lodatissima: che un Francesco Lucio, pubblicando nel 1650 per mezzo del tipografo stesso alcuni suoi Mottetti concertati a doi e tre voci⁷, vantavasi nel frontespizio discepolo d'Antonio Rigatti: e che le donzelle degl'Incurabili, alle quali fu maestro di canto, assai nobilmente il piansero allor quando nella magnifica (or distrutta!) loro chiesa coprirono la di lui spoglia da morte in florida età esanimata, scrivendovi sul sasso: - Musicus eximius docuit cantare puellas – quae lapide te lacrymis ac prece membra regunt [recte: *tegunt*] ⁸

Questo periodo di apprendistato musicale sembrerebbe coincidere con gli anni in cui videro la luce le prime fatiche compositive del nostro *zago*: la raccolta *Musiche concertate cioe Madrigali à 2. 3. 4. con Basso continuo* (Bartolomeo Magni, Venezia, 1636) presenta una lettera dedicatoria (datata 20 marzo) nella quale i brani contenuti nella stampa vengono definiti «frutti acerbi, raccolti nella Primavera della mia gioventù»⁹, pertanto facendo esplicito riferimento proprio a questi anni. La scelta dei testi poetici sembra volerci suggerire addirittura qualcosa di più: oltre a versi di Marino (*Baccia Lidio gentile* e la romanesca *O dolcezza incredibile*) e Guarini (*O misera Dorinda - Le più belle zittelle del contado - Vivo in foco amoroso - Felice chi vi mira*) si ri-

⁶ Si tratta della raccolta *Messa e Salmi a Tre Voci, Con due Violini, & Quattro Parti di Ripieno à beneplacito. Libro Secondo*, Alessandro Vincenti, Venezia 1648.

⁷ Si fa riferimento alla raccolta del 1650 *Motetti concertati a doi e tre voci [...] opera seconda*, nella quale il Lucio riferisce di essere stato allievo di Rigatti. Compositore ed organista, nacque a Conegliano nel 1628 e morì a Venezia nel 1658, dove visse per tutta la vita; in servizio presso la Chiesa di S. Martino a Burano, oltre a dedicarsi alla composizione di musica sacra (ci sono pervenute due raccolte di mottetti concertati, rispettivamente del 1649 e 1650) fu soprattutto un autore di opere (scrisse *L'Orontea*, tradizionalmente attribuita a Cesti). Alla sua morte lasciò tutte le sue musiche all'Ospedale della Pietà, presso il quale prestò probabilmente servizio in precedenza. Una sua composizione figura contenuta nella stampa di Rigatti *Salmi diversi di compieta in diversi generi di canto* [...], Alessandro Vincenti, Venezia 1646 (cfr. THOMAS WALKER-BETH L. GLIXON, voce *Lucio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., New York-London, Macmillan, 2001, vol. 15, pp. 275-276).

⁸ FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984), a cura di Elvidio Surian, Firenze, L. Olschki, 1987, p. 396.

⁹ La raccolta è dedicata alla «Convocatione della Città di Udine».

scontra la presenza di una serie di liriche poco note, tra le quali ben cinque (*Ab Clori, ab rabiosetta - Occhi miei, pur sapete - Udite meraviglie - S'io fossi un giorno ardito - Ecco che pur bacciate*) sono contenute nella stampa del 1627 *Madrigali et arie a voce sola* di Domenico Obizzi¹⁰. Questi si proclama quindicenne in due sue pubblicazioni (entrambe del 1627), permettendoci così di collocare la sua data di nascita molto vicino a quella di Rigatti; se a tutto ciò si aggiunge che anche la formazione di Obizzi avvenne all'ombra delle mura marciane (quasi sicuramente dall'età di nove anni¹¹ sino ad almeno il 1630, anno in cui fu promosso al ruolo di cantore), non sembra così fantasioso immaginare i due giovani musicisti rivaleggiare amichevolmente nel musicare gli stessi testi letterari¹².

La carriera ecclesiastica di Rigatti (negli atti sempre associato alla Parrocchia di S. Maria Formosa) iniziò con la frequentazione del Seminario Patriarcale (non il Seminario Ducale), nel quale entrò nella sua tarda adolescenza; fu poi ordinato Esorcista ed in seguito Accolito rispettivamente nel marzo e settembre 1634, Suddiacono nel marzo 1635 e Diacono esattamente due anni dopo¹³.

La sua formazione sacerdotale fu interrotta bruscamente da settembre 1635 a marzo 1637: in questo periodo infatti troviamo Rigatti attivo ad Udine, in qualità di Maestro di Cappella presso il Duomo¹⁴ (è questo il primo vero incarico musicale di un certo prestigio che egli ricoprì)¹⁵.

Succedette infatti a Orindio Bertolini (o Bartolini)¹⁶, che rimase in carica dal 20 dicembre 1609 (fu nominato in data 1 novembre)¹⁷ sino al 1635, anno in cui,

¹⁰ DOMENICO OBIZZI, *Madrigali et Arie a voce sola* [...] *da cantarsi in Chittarone, Clavecimbalo, o altre sorte d'instrumenti, con l'alfabetto all'Ariette per la Chitarra alla spagnola* [...] *Libro Primo. Opera Seconda*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1627.

¹¹ Da allora sarebbe infatti vissuto sotto la protezione di una ricca famiglia: si legge infatti nella dedica, datata 22 marzo 1627, della raccolta *Madrigali et Arie a voce sola*: «[...] queste mie fatiche fanciullesche, nate quasi tutte in casa di V. S. Illustrissima [il patrizio veneto Lorenzo Loredano] [...] io che d'anni nove cominciai a vivere sotto la sua Illustrissima Protezione [...]».

¹² Si veda ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and his Musiche Concertate* cit., p. 142.

¹³ ACP, *Ordinazioni*, 1634; *Liber [Secun]dus Ordinationum Em[inentissimi]mi D. Cardinalis Cornelij*, ff. 10r-11r, 126v.

¹⁴ A conferma di ciò si veda il frontespizio della sua raccolta del 1636, *Musiche concertate*, dove il suo nome è associato al titolo di Maestro di Cappella di Udine.

¹⁵ Per tutte le notizie qui riportate sull'ambiente musicale udinese ed in particolare per quelle direttamente connesse con il magistero di Rigatti si fa riferimento al datato, ma ancora fondamentale studio di GIUSEPPE VALE, *La cappella musicale del Duomo di Udine*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», VII (1930), pp. 87-203.

¹⁶ Il Rev.^{do} Orindio Gian Maria Bertholini da Siena (Archivio Capitolare di Udine, *Acta Capituli Utinensis*, vol. XII, c. 131) prima di recarsi a Udine, fu attivo a Perugia e a Venezia (per dieci anni fu musico della Cappella di San Marco), cit. in VALE, *La cappella musicale* cit., p. 133.

¹⁷ *Acta Capit. Utin.*, vol. XII, c. 132, cit. in *ibid.*

«forse per motivo d'età avanzata»¹⁸, si ritirò lasciando il suo posto vacante (ritornò nella natale Siena, dove morì cinque anni dopo); il 2 febbraio dello stesso anno, Prè Nicolò Muris si offrì spontaneamente per «instruere clericos in Cantu»¹⁹, mentre il 21 settembre successivo fu nominato Maestro di Cappella Don Antonio Rigatti, «il quale sarà provveduto di sei staia di frumento oltre l'ordinario e dei redditi della cappella di S. Odorico»²⁰ e «nel resto ci siino concesse tutte le prerogative et habilità, quali hanno goduto tutti gli altri maestri di Cappella suoi precessori, e ciò a contemplatione delle sue virtù»²¹. La sua presentazione ufficiale al Comune avvenne il 4 novembre successivo ed a uno «dei più eccellenti Musici di Venetia» fu assegnata una paga di 60 ducati annui «con questa dichiarazione però, che la presente constitutione di stipendio sia et s'intenda fatta per questa volta rispetto all'extraordinario talento et valor di questo soggetto»²². Si consideri infatti che il compenso riservatogli era veramente di portata eccezionale, dal momento che il suo predecessore (Bartolini) era pagato quasi la metà e tale rimase l'onorario anche del successore di Rigatti, Reverendo Pietro Gamberi da Urbino²³ (anche se in seguito ricevette un aumento che portò anch'egli a ricevere 60 ducati annui²⁴). Dovettero passare ben nove anni, prima che un Maestro di Cappella iniziasse il suo magistero presso il Duomo di Udine con un compenso pari a quello di Rigatti (è il caso di Padre Gian Paolo Marconi, assunto il giorno dopo essersi segnalato per aver svolto con massima diligenza «il carico di fare nella Chiesa di S. Francesco la musica» in occasione della festa di S. Antonio, il 13 giugno 1646²⁵). L'operato di Rigatti in Friuli terminò nel marzo 1637, e si può a ragione supporre che questi diciotto mesi da lui trascorsi non siano stati dei più facili: la situazione della Cappella del Duomo era ormai da tempo problematica, se già in una delibera consigliare del 25 maggio 1622 si legge che il coro «già così celebre et famoso che conteneva cò migliori d'Italia [...] per mancamento di voci è molto decaduto»²⁶, stabilendo poi che fosse di priorità assoluta l'assunzione di nuovi cantori, il cui compenso sarebbe stato a carico del comune stesso. Il passare del tempo non sembra portare particolari segni di miglioramento, e probabilmente anche Rigatti

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ *Acta Capit. Utin.*, vol. XIV, c. 92, cit. in *ibid.*

²⁰ VALE, *La cappella musicale* cit., p. 136.

²¹ *Acta Capit. Utin.*, vol. XIV, c. 100, cit. in *ibid.*

²² Biblioteca Civica di Udine, *Annali della Comunità di Udine*, vol. 75, c. 84, cit. in *ibid.*

²³ *Acta Capit. Utin.*, vol. XIV, c. 107, cit. in *ibid.*

²⁴ Biblioteca Civica di Udine, *Annali della Comunità di Udine*, vol. 75, c. 141, cit. in *ibid.*

²⁵ *Acta Capit. Utin.*, vol. XIV, c. 107, cit. in *ibid.*, p. 137.

²⁶ *Ibid.*, p. 137.

dovette fare i conti con una crisi che non sarebbe stata di immediata risoluzione, dal momento che ancora nel 1649, in occasione di una convocazione del Consiglio Maggiore della Città tenutasi il 9 settembre, fu messo a verbale:

Vedesi così mancante di giovani che s'instruiscano nella Musica questa Cappella del Duomo di questa città, che può dubitarsi con fondamento di quei pregiudizii al pubblico decoro, che resultano dalla poca disciplina nelle virtù, e per accertarsi, se o dalla costituzione de' tempi, o dalla deficienza dell'impiego loro da Maestri di Cappella ne sorga il difetto²⁷.

Si deliberò pertanto di non corrispondere più alcun compenso ai futuri maestri se prima non avessero prestato giuramento al Decano del Capitolo

d'haver non solo adempito agli obblighi di Musiche né giorni consueti, ma di haver quotidianamente ancora aperta nelle hore solite l'ordinaria scuola di musica, et atteso ad instruir quelli che desiderassero d'apprenedere questa virtù²⁸.

Si può anche ragionevolmente supporre che Rigatti si fosse inserito assai poco nell'ambiente musicale udinese, dal momento che non sembra avere avuto contatti con alcuna confraternita (si tratterebbe pertanto di uno strano caso di *isolamento*, dal momento che le collaborazioni tra membri e maestri della cappella da una parte e le stesse confraternite dall'altra erano estremamente diffuse²⁹).

Gli anni successivi al soggiorno udinese vedono Rigatti tornare a lavorare nella sua città originaria e dedicarsi soprattutto all'insegnamento in istituzioni di prestigio³⁰. La prima notizia che lo riguarda è l'inizio del suo servizio presso l'Ospedale dei Mendicanti: il 18 aprile 1639 l'organista (ma non solo) Carlo Fillago³¹ terminò

²⁷ Biblioteca Civica di Udine, *Annali della Comunità di Udine*, vol. 78, cc. 62-63, cit. in *ibid.*, p. 139.

²⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁹ Ringrazio Franco Colussi, che è stato molto disponibile a verificare con i suoi dati l'esattezza di tale affermazione.

³⁰ Per ricostruire questa seconda fase veneziana di Rigatti si è rivelato fondamentale lo studio archivistico *Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (secc. XVI – XVIII)*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1978.

³¹ Nato a Rovigo attorno al 1586, studiò a Ferrara con Luzzasco Luzzaschi e dal 1608 al 1623 fu organista del Duomo di Treviso (durante gli anni in cui Amadio Freddi prestò il suo servizio come maestro di cappella). In quell'anno (1623) vinse il concorso bandito per il posto di primo organista presso la Basilica di S. Marco, incarico che ricoprì sino al 1644, anno della sua morte (fu anche il successore di Cavalli al posto di organista presso la Chiesa di SS. Giovanni e Paolo). Per maggiori informazioni si veda FRANCESCO PASSADORE, *Carlo Filago rodigino organista della Se-*

il suo incarico presso l'Ospedale («Che sij saldato il Signor Carlo Fillago Organista del tempo che hà insegnato sin ora à cantare, e sonare alle Figliole dell'Ospital delli denari del Rodolo delli Signori Governatori in raggione di duc. 60 all'anno»³²) e sin da subito si cercò un suo sostituto («Che i Signori sopra la Chiesa, et sopra il vestir scielgano le più atte figliuole del Loco per uso della Musica, et provedino Maestro atto ad instruirle»)³³. La scelta del successore ricadde su Rigatti solo in seconda battuta, dal momento che in data 3 luglio 1639 si trova documentato «Sij fatto saldar il Signor Carlo Fillago organista, e sia eletto in suo luoco per Musico il Signor Rovetta³⁴»: ma tale proposta fu presumibilmente rifiutata da Rovetta, essendo allora in carica come vice-maestro di cappella a San Marco. La nomina di Rigatti è pertanto di poco successiva:

25 agosto 1639

«Accettato per Maestro di Coro delle Putte Pre Antonio da Sta Maria de Formosa»³⁵

28 agosto 1639

«Che sij accettato il Reverendo Pre Antonio da S. Maria Formosa, per Maestro d'Organo, e Musica alle Figliole»³⁶.

Risale al 1642 una brusca interruzione del rapporto tra Rigatti e i Governatori del Pio Hospital de Mendicanti, probabilmente perché egli accettò di insegnare anche presso l'Ospedale degli Incurabili:

20 luglio 1642

Accettato per Maestro di Coro Pre Antonio con obligatione non insegni ad altre figliuole di altri Hospitali et insegnando, resti licentato, comesa l'essecutione à

renissima Repubblica di Venezia' in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, A.M.I.S., Adria 1984, pp. 99-150.

³² Archivio I. R. E. (= Venezia, Istituto di Ricovero ed Educazione), Men. B. 2, Rubrica generale, *Musica, e poi Coro di Musica e Organista*, vol. I, p. 296, cit. in *Arte e musica*, p. 161.

³³ Archivio I. R. E., Men. B. 1, *Rubrica del Pio Hospital di S. Lazaro, et Mendicanti*, tomo II, *Musica*, c. 178, 22 maggio 1639, cit. in *Arte e musica*, p. 164.

³⁴ Archivio I. R. E., Men. B. 2, Rubrica generale, vol. I, *Musica, e poi Coro di Musica e Organista*, p. 296, cit. in *Arte e musica*, p. 168.

³⁵ Archivio I. R. E., Men. B. 1, *Rubrica del Pio Hospital di S. Lazaro, et Mendicanti*, tomo II, *Maestro di Coro, sive Maestro di Musica*, c. 113, cit. in *Arte e musica*, p. 161.

³⁶ Archivio I. R. E., Men. B. 2, Rubrica generale, vol. I, *Musica, e poi Coro di Musica e Organista*, p. 296, cit. in *Arte e musica*, p. 168.

Pressidenti³⁷.

20 luglio 1642

Presidenti. Commissione à eletti d'osservar, se prè Antonio, Maestro di Coro insegna ad altre figliuole di altri Ospitali, et insegnando licentiarlo³⁸.

Purtroppo mancano altri dettagli su questa singolare vicenda, ma la minaccia ebbe sicuramente un seguito, dal momento che soltanto due mesi dopo venne assunto un nuovo Maestro:

21 settembre 1642

Che per sodisfatione di Pre Nadale³⁹ e di Francesco Bonfante maestro de suoni, sij dato incarico à Signori sopra la Chiesa di procurar la riscossione de rodoli, et far nuovo rodolo per l'anno venturo⁴⁰.

Gli rimase pertanto solo l'impiego agli Incurabili, anche se è molto probabile che avesse contatti anche con altri istituti (nella lettera dedicatoria dei suoi *Motetti a voce sola* del 1647 si legge: «Emilia famosissima cantatrice nell'Hospital della Pietà ha rappresentati molti de' miei Motetti con tanta soavità⁴¹»).

Questi furono sicuramente anni di intensa attività e notevole impegno, come sembra di poter dedurre dalla dedica dei suoi *Motetti a voce sola* (Bartolomeo Magni, Venezia, 1643) dove, dopo aver offerto le sue composizioni ai dedicatari della raccolta, promette «di portargliene di maggiori, quando possi respirare dalle occupazioni molte, che al presente mi tengono oppresso».

³⁷ Archivio I. R. E., Men. B. 1, *Rubrica del Pio Hospital di S. Lazaro, et Mendicanti*, tomo II, *Maestro di Coro, sive Maestro di Musica*, c. 113, cit. in *Arte e musica*, pp. 161-162.

³⁸ Archivio I. R. E., Men. B. 1, *Rubrica del Pio Hospital di S. Lazaro, et Mendicanti*, tomo II, *Cari-che de Signori Governatori del Pio Hospedal de Mendicanti*, c. 17, cit. in *Arte e musica*, p. 159.

³⁹ Si tratta di Natale Monferrato, nato, vissuto e morto a Venezia (ca.1603—ante 23 aprile 1685), fu allievo di Giovanni Rovetta. Partecipò, nel 1639, al concorso bandito per il posto di secondo organista nella Basilica di S. Marco: non vinse, ma fu subito assunto come cantore, prima di essere nominato, nel 1647, vice-maestro di cappella. Prestò anche il suo servizio presso il Conservatorio dei Mendicanti, vista la dedica della sua opera IV. Nel 1676 succedette a Cavalli come maestro di cappella a S. Marco, carica che mantenne sino alla morte. Nei suoi ultimi anni si dedicò anche all'editoria musicale (fondò, con Giuseppe Sala, una stamperia). Cfr. DENIS ARNOLD, voce *Monferrato*, in *The New Grove* cit., vol. XVI, p. 921.

⁴⁰ Archivio I. R. E., Men. B. 1, *Rubrica del Pio Hospital di S. Lazaro, et Mendicanti*, tomo II, *Maestro di Coro, sive Maestro di Musica*, c. 113, cit. in *Arte e musica*, p. 162.

⁴¹ *Motetti a voce sola per cantare nell'organo, gravicembalo, tiorba, et altro instrumento. Libro 2°*, Alessandro Vincenti, Venezia 1647.

Nel 1642 passò alle dipendenze di Monsignor Gian Francesco Morosini, che divenne Patriarca di Venezia nel 1644 e Procuratore di San Marco nel 1645⁴² (nel 1646 Rigatti dedicò proprio a Morosini la sua raccolta *Salmi diversi di Compieta*⁴³, definendosi Maestro del Patriarca di Venezia). Allora la Chiesa Patriarcale, che era S. Pietro in Castello, non possedeva una cappella di cantori professionisti, ma una *schola* formata da chierici che cantavano sotto la direzione dell'organista⁴⁴. Nel gennaio 1646 Morosini, che in qualità di nuovo Procuratore aveva diritto a nominare (o perlomeno a proporre) un nuovo Sottocanonico della Basilica, scelse proprio Rigatti quale candidato a questa carica; dovettero tuttavia passare parecchi mesi prima che questa nomina fosse ufficializzata e ciò avvenne il 14 Luglio 1647⁴⁵: da questo momento in poi, 'Prè Antonio', mantenne esclusivamente i suoi compiti musicali presso l'Ospedale degli Incurabili, venendo impiegato all'interno della Basilica non più in quanto musico, ma soprattutto in quanto amministratore.

Morì il 24 ottobre 1648 a soli 35 anni, in seguito ad un non meglio precisato malessere che gli provocò febbre per sei giorni:

È morto⁴⁶ in contrà di San Vidal, in casa del Signor Antonio Chiriachi, il Molto Reverendo prè Antonio Rigati, sotto canonico di San Marco, d'anni 35, da febbre continua giorni 6.⁴⁷

Antonio Chiriachi risulta essere il marito di una sorella di Rigatti (dal testamento si deduce che aveva almeno due sorelle, Caterina e Cecilia), dal momento che in

⁴² Dopo il Doge, questa era la massima carica della Repubblica: il titolo era vitalizio e i Procuratori venivano scelti tra coloro che più si erano distinti al servizio della città. Dal 1423 erano nove, tre *de supra*, tre *de ultra* e tre *de cifra*. L'amministrazione della Chiesa di S. Marco era compito dei tre Procuratori *de supra*, i quali erano anche responsabili della gestione della cappella musicale. Cfr. MARINELLA LAINI, *Vita musicale a Venezia durante la Repubblica. Istituzioni e Mecenatismo*, Stamperia di Venezia, Venezia 1978, p. 45.

⁴³ *Salmi diversi di compieta in diversi generi di canto, a una, due, tre, & quatro voci, parte con instrumenti, & parte senza, con tutte le antiphone dell'anno, che si cantano nel fine della compieta*. Alessandro Vincenti, Venezia, 1646.

⁴⁴ A. C. P., Busta 81, Fasc. 10, vol. segn. 86, cc. 41/42, cit. in ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti* cit., p. 141.

⁴⁵ A. S. V. (= Archivio di Stato di Venezia), San Marco, *Procuratia de Supra*, Busta 87, Processo 193, Fasc. 8, f. 16, cit. in *ibid.*

⁴⁶ Jerome Roche (cfr. ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti* cit., p. 141) riscontra una certa singolarità in questo necrologio, dal momento che non inizia con il nome del deceduto (come è usuale), ma con un brutale «è morto», quasi a voler sottolineare la gravità di una perdita inaspettata.

⁴⁷ A. S. V., *Sanità*, Necrologi, Reg 874.

un atto notarile si legge «Caterina Rigatti, vedova di Antonio Mazzucconi, risposata con Antonio Chiriachi [...]»⁴⁸.

L'imponente lavoro del Cicogna⁴⁹ ci informa che Rigatti fu sepolto presso l'Ospedale degli Incurabili, nonostante dal testamento⁵⁰ si comprenda come la sua volontà fosse quella di essere tumulato altrove, avendo espressamente richiesto la «sepoltura al Sepolcro dove c'è mia madre». Sulla sua lapide vennero poi incise queste commosse parole:

D. O. M. / MVSICVS / EXIMIUS DOCUIT / CANTARE PVELLAS
QVAE / LAPIDE ET LACRYMIS AC / PRECE MEMBRA TEGUNT.
CERNE / HEC ANTONI RIGATE E CVLMINE / CELI FORMOSE
ET MARCI QVI / TITULATUS ERAS VIXIT / ANNOS XXXIII /
OBIIT VIII. KAL. / NOVEMBRIS MDCXXXX / VIII⁵¹

Sempre dal testamento si scopre anche che lasciò «6 camicie di raso (con bottoni d'oro) al cognato», «a Medea (germana⁵²) una sottocoppa d'argento» e «a Cecilia (sorella) il residuo». Sempre dallo stesso documento risulta anche che Rigatti fosse proprietario di un organo:

Lascio il mio organo a Loreto in San Clemente, supplicando i Padri di volermi corrispondere con una Messa alla settimana per l'anima mia, e non volendo accettare obbligo della detta Messa, la medesima mia sorella procuri vendere l'organo et investire il tratto per celebrazione di una Messa per l'anima mia. In perpetuo conforme comporterà l'utile.

Ci è possibile chiarire la sorte di questo strumento grazie ad un atto notarile registrato in data 20 febbraio 1649 (notaio Giovan Battista Coderta):

Attrovandosi nella Chiesa di San Luca di questa città un organo portatile che fu come vien detto di ragione del quondam Molto Reverendo Sacerdote Antonio Rigatti Maestro di Musica, ora attinente alla sua eredità che viene come affermato rappresentata dalla Signora Cecilia Rigatti, sua sorella, et essendo lei obbligata a

⁴⁸ A. S. V., *Notarile, Atti Paulinii*, Reg. 3416, c. 249v.

⁴⁹ EMANUELE CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., G. Molinari, Venezia, 1848, vol. V, p. 350, iscrizione n°15.

⁵⁰ A. S. V., *Notarile, testamenti*, not. Claudio Paulini, Buste 798/799, atto n°282, in data 24 ottobre 1848.

⁵¹ CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane* cit., p. 350, iscrizione 15.

⁵² Intendi: cugina.

fondare una mansioneria è però convenuta colli molto Reverendi Preti della Chiesa di San Luca medesima, come dissero, di lasciargli l'organo medesimo per quello che sarà stimato, coll'obbligo di celebrare tante Messe dal mansionario col pro del valore dell'organo medesimo. [...] fattosi dal Signor Donato Organista e proto dell'organo stimare l'organo è stato da lui come fu detto stimato ducati 180⁵³.

⁵³ ACP, *Parocchia di San Luca*, Catastico II, p. 94.

CLAUDIO BACCIAGALUPPI
LUIGI COLLARILE

***Dal manoscritto alla stampa.
In margine ad alcune partiture autografe
di Carlo Donato Cossoni (1623-1700)***

DAL MANOSCRITTO ALLA STAMPA.
IN MARGINE AD ALCUNE PARTITURE AUTOGRAFE
DI CARLO DONATO COSSONI (1623-1700)

Oggi è generalmente accettato l'assunto che l'opera d'arte musicale, come fenomeno estetico, non vive che in minima parte nella partitura in cui è trasmessa. La musica – anche la musica sacra di epoca barocca – è infatti in primo luogo un evento sonoro¹. Come l'esperienza della cerimonia precede il testo liturgico (secondo la formula: il rito precede il mito), anche il momento performativo musicale precede la sua fissazione testuale. L'accesso alla musica del diciassettesimo secolo passa però necessariamente attraverso la notazione musicale. La natura del supporto va dunque tenuta in considerazione nell'interpretazione del messaggio musicale. Nei casi qui presentati, presi dalla produzione musicale di Carlo Donato Cossoni (1623-1700), la ridondanza delle fonti permette di intuire la limitatezza della rappresentazione che del fenomeno musicale danno due tipologie di supporto spesso considerate come dei testimoni privilegiati: la partitura autografa e il testo musicale stampato.

Qualsiasi rappresentazione grafica dell'evento musicale ha in realtà dei limiti congeniti². Una partitura autografa può contenere elementi utili per ricostruire il lavoro compositivo. La natura del suo stato di fonte non è però sempre di facile interpretazione. Essa può trasmettere infatti anche una 'variante d'autore', concepita per un'occasione o per un esecutore particolari. In quanto principale veicolo di trasmissione della produzione musicale seicentesca oggi conosciuta, particolarmente delicata è però anche la questione che riguarda la valenza del testo musicale a stampa, additato per altre epoche come la versione 'principe' di una composizione, in quanto 'volontà ultima' dell'autore: una prospettiva che rischia di minare

¹ Ancora assai attuali sono le riflessioni sullo statuto del fenomeno musicale in epoca barocca, avanzate da GINO STEFANI, *Musica barocca*, Milano, Bompiani, 1974 (Studi Bompiani, 6); e in ID., *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975.

² Anche una fonte autografa offre infatti solo una prospettiva sul fenomeno musicale a cui rinvia. Oltre che al compositore, essa è destinata alla lettura dell'impaginatore tipografico o del copista chiamato a redigere le parti staccate necessarie per l'esecuzione, spesso assai ricche di informazioni relative alla prassi esecutiva: cfr. a questo proposito CLAUDIO BACCIAGALUPPI – LUIGI COLLARILE, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700): catalogo tematico*, Berna, Peter Lang, 2009 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II, 51), pp. 97-104.

alle fondamenta la comprensione del fenomeno musicale trasmesso, se applicata in maniera indiscriminata. Lontano dall'essere un testimone neutro, infatti, la stampa è il frutto di una complessa interazione tra le esigenze dell'autore (volte a dare una specifica rappresentazione della propria attività), quelle dell'editore (considerazioni di mercato, possibilità tecniche) e quelle del pubblico (potenziale acquirente del prodotto). Sintomatico della natura spesso compromissoria che regola il rapporto autore-editore è quanto afferma ad esempio Pietro Andrea Ziani (1616-1684) nell'avvertimento *Al lettore* che accompagna le sue *Sacrae laudes* pubblicate a Venezia nel 1660 per i tipi dell'editore musicale veneziano Francesco Magni³: per sua ammissione, egli avrebbe voluto che il volume contenesse alcune parti di ripieno vocali e strumentali, tralasciate al momento della pubblicazione della raccolta «per non aggrandire di più il volume, e per sodisfare al stampatore».

La 'deformazione' a cui il repertorio a stampa potrebbe essere stato sottoposto costituisce nella maggior parte dei casi un fenomeno irreversibile, il cui processo è solo in minima parte ricostruibile. Ecco perché esempi dove sia possibile documentare il passaggio dalla partitura autografa alla versione pubblicata rappresentano testimonianze significative per considerare la valenza documentale offerta dei diversi supporti.

La produzione musicale di Carlo Donato Cossoni rappresenta in questo senso un campo d'indagine privilegiato. Le migliaia di pagine autografe ancora oggi conservate forniscono un materiale di ricerca di ottima qualità. Le sorprese però non mancano. A fronte di una cospicua produzione a stampa (sedici raccolte per oltre 200 composizioni), lo spoglio dei materiali autografi conservati ha permesso di individuare un numero di concordanze estremamente esiguo. Ciò riguarda, infatti, appena sei composizioni (v. Tabella 1). La dispersione degli antighi del repertorio a stampa è certamente imputabile al fatto che i manoscritti autografi mandati in tipografia siano stati eliminati con ogni probabilità subito dopo l'allestimento dei relativi volumi. I pochi casi superstiti meritano perciò particolare attenzione.

³ RISM Z 175.

Tabella 1: Concordeze tra edizioni e fonti autografe.

Genere / Titolo	Organico	Catalogo	fonti a stampa	fonti manoscritte
Messa	CATB CATB, bc	CC 3	op. XVI (1694)	CH-E, 437:3:1 (8) CH-E, 677.21 CH-E, 678.21a (4)
Messa	CATB CATB, bc	CC 4	op. XVI (1694)	CH-E, 437:3:1 (3 e 6) CH-E, 677.26 CH-E, 678.21a (6)
Messa	CATB CATB, bc	CC 7	op. XVI (1694)	CH-E, 678.21a (3)
Mottetto <i>Peccavi Domine</i>	C, bc	CC 225	op. II (1667 e 1668)	I-COd, AA-43
Mottetto <i>Quaerens dilectum</i>	A/C, bc	CC 231	op. II (1667 e 1668)	I-COd, V-27
Canzonetta <i>Ci vuol tempo</i>	B, bc	CC 264	op. VII (1669)	A-Wn, Mus. Hs. 17760

Tre messe

Tre casi riguardano alcune partiture autografe appartenenti al fondo lasciato dal compositore per testamento all'abbazia benedettina di Einsiedeln, in Svizzera⁴. Si tratta di una serie di manoscritti che trasmettono tre messe *piene e brevi* – due complete e parte di una terza – apparse a stampa nel 1694 all'interno delle *Quattro messe tre piene, e brevi, e l'altra fugata* ... op. XVI, l'ultima raccolta pubblicata dal compositore⁵.

Di due delle tre messe è trasmessa una redazione autografa in partitura su cui sono visibili numerose correzioni riconducibili al processo compositivo. Sui fascicoli-parte conservati (in gran parte anch'essi autografi) non c'è traccia di questi interventi: segno del fatto che essi sono stati redatti dopo il raggiungimento in partitura della versione ritenuta dal compositore soddisfacente. È questa la versione che viene spedita in tipografia.

⁴ Per la questione della trasmissione delle partiture autografe di Carlo Donato Cossoni, si rinvia a BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 33-42.

⁵ Per informazioni dettagliate sulle fonti e per uno spoglio del loro contenuto si rinvia (attraverso i numeri di catalogo – CC) alle schede in BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit. In questo caso si tratta delle messe CC 3, CC 4 e CC 7. La raccolta a stampa non figura in RISM.

L'assenza di segni tipografici sui manoscritti permette di stabilire che essi non sono stati utilizzati come bozza di stampa: ciò spiegherebbe perché sono oggi conservati. Su alcuni di essi si legge, però, di pugno del compositore, l'indicazione: «Stampata»⁶. Il riferimento all'edizione è evidente: questi manoscritti rappresentano gli antigrifi da cui sono state tratte le copie mandate in tipografia. È assai probabile che per la bozza di stampa sia stata allestita una copia dei soli fascicoli-parte, eliminata dopo l'allestimento del volume: il fatto che l'edizione si strutturi in fascicoli-parte (e non in partitura) rende infatti improbabile credere che si sia proceduto a una 'bella copia' della partitura autografa (difficile da leggere in quanto più volte corretta e rimaneggiata dal compositore), qualora si disponesse già di una 'bella copia' dei fascicoli-parte.

Grazie alle precise annotazioni apposte da Cossoni sui propri manoscritti, è possibile stabilire che le messe apparse a stampa all'inizio del 1694 nell'officina milanese di Giovanni Battista Beltramino, siano il frutto dell'assemblaggio di materiali eterogenei, composti in epoche differenti, combinati e rivisti dall'autore in funzione della loro pubblicazione. Nella *Messa prima* dell'op. XVI (CC 3) sono confluite parti di messe concepite in due periodi differenti. Il *Kyrie* e il *Gloria* sono stati composti a Milano nell'ottobre del 1689⁷. La composizione di *Credo*, *Sanctus* e *Benedictus*, risale invece al settembre 1687⁸. Non è dato di sapere se i due blocchi fossero stati associati già prima di divenire parti di un'unica messa all'interno del volume a stampa. Ciò è probabile però per la *Messa terza* dell'edizione del 1694 (CC 4). Anche in questo caso Cossoni redige il *Kyrie* e il *Gloria* separatamente dal *Credo*, *Sanctus* e *Benedictus*. Entrambe le sezioni sono composte però nel settembre 1688, probabilmente senza soluzione di continuità⁹.

La suddivisione tra *Kyrie* e *Gloria* da un lato, *Credo*, *Sanctus* e *Benedictus* dall'altro, rappresenta una tipologia compositiva comune per Cossoni. Essa è rilevabile anche per la *Messa seconda brevissima* dell'op. XVI, di cui si conservano alcune parti autografe (non datate) della sola prima parte: *Kyrie* e *Gloria*¹⁰. Tra i manoscritti autografi del compositore figurano però diverse altre parti di messe rimaste inedite, anch'esse *piene e brevi*, che riproducono questa tipologia: senz'altro da ricondurre a una prassi locale, in quanto ravvisabile anche nella produzione di altri maestri di cappella del Duomo di

⁶ Questa annotazione si legge in testa alle partiture della messa CC 3: CH-E, 678.21a (4) e 437.3:1 (8); e della messa CC 4: CH-E, 437.3:1 (3, 6). Una riproduzione digitale delle partiture autografe contenute nei sei convoluti CH-E, 437.3 è disponibile sul sito www.rism-ch.org.

⁷ La datazione si ricava dal frammento della partitura autografa conservato in CH-E, 678.21a (4): CC 3a.

⁸ CH-E, 437.3:1 (8): CC 3b.

⁹ La datazione si ricava dalle partiture autografe conservate in CH-E, 437.3:1 (3, 6): CC 4a, CC 4b.

¹⁰ CH-E, 678.21a (3): CC 7a.

Milano. All'interno della produzione di Cossoni, le uniche eccezioni a questa prassi sono rappresentate da due messe dove *Kyrie*, *Gloria* e *Credo* sono composti insieme, mentre *Sanctus* e *Agnus Dei* sono omessi (CC 9 e CC 10). Si tratta di messe concertate – e non *piene e brevi*, come le precedenti – che rinviano a una diversa tipologia, indicata all'epoca come *alla venetiana*: essa prevedeva una resa musicale delle sole prime tre sezioni dell'*ordinarium missae*, generalmente con parti strumentali obbligate. Pubblicate nel 1669 tra le *Messe a quattro e cinque voci concertate con violini e ripieni a beneplacito* op. VIII, le due messe *alla venetiana* sono state concepite con ogni probabilità a Bologna, dove questa tipologia era evidentemente in uso.

Assai interessante è osservare come, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, le messe dell'op. XVI abbiano subito alcune macroscopiche correzioni. Nella partitura autografa della messa CC 4, il *Kyrie* segue (e non precede) il *Gloria*. Si tratta di una consuetudine liturgica ambrosiana¹¹. Nella versione a stampa, la messa non è pubblicata però in quest'ordine: il *Kyrie* precede il *Gloria*, come previsto nella liturgia romana. L'ordine originale – concepito per un'esecuzione in ambito ambrosiano – viene quindi normalizzato allo scopo di offrire una versione capace di rispondere alle esigenze di un pubblico potenzialmente assai più vasto¹².

Per quanto riguarda l'*ordinarium missae*, la liturgia ambrosiana prevede anche un'altra sostanziale differenza rispetto al rito romano: l'omissione dell'*Agnus Dei*, considerato (con il nome di *contrafactorium*) parte del *proprium*. La scelta di Cossoni è coerente. Nelle partiture autografe nessuna delle messe prevede, infatti, l'*Agnus Dei*. All'interno dell'op. XVI, questa mancanza è sopperita con l'inserimento di un *Agnus Dei ad libitum*, posto al termine del volume, per tutte e quattro le messe presenti nella raccolta: anche in questo caso, certamente nella prospettiva di adeguarle alla consuetudine dettata dalla liturgia romana, al fine di migliorare la commercializzazione del prodotto editoriale¹³.

Le messe dell'op. XVI rappresentano un caso assai interessante per valutare l'impatto prodotto dalla selezione editoriale. Alla luce degli stretti rapporti tra Cossoni e lo stampatore Giovanni Battista Beltramino¹⁴, non c'è dubbio che la

¹¹ Sul rito ambrosiano si rinvia a PIETRO BORELLA, *Il rito ambrosiano*, Brescia, Morcelliana, [1964] (Biblioteca di scienze religiose. Sez. 3, La liturgia).

¹² Va sottolineato che comunque, anche a Milano, il rito ambrosiano non era affatto onnipresente. Molte chiese – si pensi al numero ingente di edifici di culto appartenenti a ordini religiosi – seguivano il rito romano.

¹³ Nel passaggio dal manoscritto alla stampa scompaiono anche alcune citazioni salmodiche che l'autore aveva apposto di suo pugno sulla partitura, probabile riflesso della difficile situazione in cui Cossoni era costretto a operare in qualità di maestro della cappella del Duomo di Milano: per la questione cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 80-81.

¹⁴ Sullo stretto legame tra compositore ed editore, si rinvia a BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 30-33.

scelta di modificare l'ordine originale, per adeguarlo alla liturgia romana, sia stata senz'altro condivisa dal compositore. Fino a che punto però essa può essere considerata espressione di una volontà estetica, e non il mero adeguamento a esigenze editoriali e commerciali?

Due mottetti

In due manoscritti autografi oggi conservati presso l'archivio del Duomo di Como è trasmessa una diversa redazione di due mottetti a voce sola pubblicati nel 1667 all'interno del *Primo libro de motetti a voce sola* op. II: si tratta del mottetto *Peccavi, Domine, impii gessi*, per canto e basso continuo¹⁵; e del mottetto *Quaerens dilectum quem corde colebat*, per alto (o canto) e basso continuo¹⁶.

Nel caso di *Peccavi, Domine*, la partitura autografa presenta un'interessante casistica di interventi correttivi riconducibili al processo compositivo che ha portato alla prima redazione del mottetto (Fig. 1). Emblematico è il caso che riguarda le battute 82-84 (Figg. 2-4)¹⁷. Dopo aver redatto una prima versione del vocalizzo, Cossoni rivede il passo raddoppiando i valori delle prime due note del basso continuo (La1 e Si1), ampliando e correggendo il melisma della voce. Il fatto che la stampa registri (con minime variazioni) la seconda versione (quella corretta) di questo passo, è un indizio a favore del fatto che la redazione della partitura autografa sia anteriore rispetto a quella pubblicata nel 1667.

Alcune altre correzioni presenti sul manoscritto confermano la direzione evolutiva di questo autografo 'in movimento'. Alle battute 98-102 (e al passo parallelo 109-112), ad esempio, Cossoni preferisce concludere la frase musicale con un'invocazione alla Vergine, «o Virgo Maria», anziché con una ripetizione delle parole «pro me deprecare»¹⁸.

¹⁵ Si tratta del sesto mottetto della raccolta a stampa: CC 225. La fonte manoscritta è individuata dalla segnatura I-COD, AA-43 (CC 225a); il manoscritto non era stato indicato come autografo nel catalogo a cura di ALESSANDRO PICCHI, *Archivio musicale del Duomo di Como: Catalogo delle opere a stampa e manoscritte dei secoli XVI-XVIII*, Como-Baradello, Rotary Club, [1990], p. 143.

¹⁶ È il sedicesimo mottetto della raccolta a stampa: CC 231. La fonte manoscritta è individuata dalla segnatura I-COD, V-27: CC 231a; cfr. PICCHI, *Archivio musicale* cit., p. 113.

¹⁷ Un'edizione critica moderna delle due versioni del mottetto è disponibile sul sito <http://www.sscm-wlscm.org/>. I numeri di battute indicati si riferiscono a questa edizione.

¹⁸ Altre correzioni riscontrate (anch'esse riprese nella versione a stampa) sono delle varianti diastematiche nella linea vocale (batt. 27-29, 121-123) e nel basso continuo (batt. 61).

Figura 1: Carlo D. Cossoni, *Peccavi, Domine*: I-COD, AA-43, c. [1r], partitura auto-grafa.



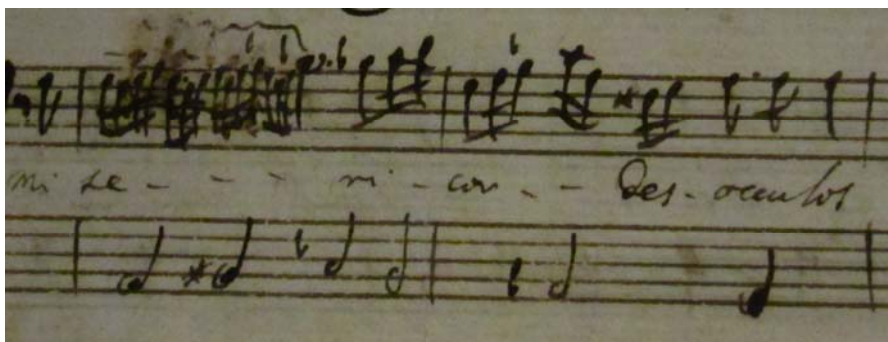
Figura 2: Carlo D. Cossoni, *Peccavi, Domine*, batt. 82-84, prima della correzione.



Figura 3: Carlo D. Cossoni, *Peccavi, Domine*, batt. 82-84, dopo la correzione.



Figura 4: Carlo D. Cossoni, *Peccavi, Domine*, la correzione nel manoscritto autografo (I-COD, AA-43, c. 1^v).



L'ipotesi che la redazione manoscritta sia precedente a quella a stampa trova un'ulteriore conferma nell'analisi della grafia della fonte autografa. Il tratto arrotondato della scrittura è infatti un indizio del fatto che ci si trovi in presenza di una scrittura piuttosto giovanile. La redazione della partitura autografa potrebbe risalire al periodo nel quale Cossoni è attivo a Como (dove oggi è conservata): tra il 1650 e il 1656, egli riveste la carica di organista presso la chiesa S. Fedele. Essa potrebbe essere stata redatta però anche nei primi anni di attività a Bologna (1662-1666): in questo caso, essa sarebbe giunta a Como in un secondo momento, sfruttando i molti contatti di Cossoni con il contesto musicale della città, come ad esempio con Francesco Spagnoli Rusca, basso e maestro di cappella nel Duomo di Como, i cui rapporti sono attestati almeno a partire dal 1661¹⁹. Nell'edizione, oltre a un'indicazione relativa al contesto esecutivo («Per la Madonna Santissima, e puol servire per la Salve regina.»), il mottetto reca una dedica specifica: «Al Molto Illustre Molto Reverendo Signor *Don* Florenio Filiberi. Musico Celeberrimo del'Illustrissimo Monsignor Torregiani Arcivescovo di Ravenna»²⁰. A stampa, potrebbe essere andata la versione del mottetto redatta per il cantante a cui Cossoni lo avrebbe dedicato. Riportiamo di seguito il testo letterario della stampa, annotando le poche varianti tra le due versioni.

¹⁹ MATTEO GIANONCELLI – ALESSANDRO PICCHI, *Un musicista da lungo tempo dimenticato: Francesco Spagnoli detto Rusca (1634-1704)*, Como, New Press, s.d.

²⁰ Cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 52-53.

Peccavi, Domine:
 impie gessi, iniquitatem feci,
 legem tuam non custodivi
 et mandata tua non servavi.
 Heu mihi: ad quem confugiam, *autografo:]* Hei mihi
 cuius auxilium implorabo?
 Non ad Deum pietatis quem offendi,
 sed ad te confugio, ad te recurro,
 ad te, Mater misericordiae, festino, *autografo:]* Matrem misericordiae
 ad te suspiro,
 o Maria, o Regina,
 o Mater misericordiae:
 illos misericordes oculos ad nos converte
 et Iesum benedictum fructum ventris tui
 pro me deprecare, o Virgo Maria,
 o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria:
 funde pro me praeces ad Filium.
 Ad Mariam ergo curro,
 et ad illam me converto,
 toto cordis iubilo
 sub tutela virginali
 in hac valle lacrimali
 semper exultabo,
 protegente me Maria,
 Virgo clemens, Virgo pia,
 delebuntur crimina.
 Te Mariam collaudabo,
 semper exaltabo celebri laetitia.
 Alleluia.

A parte due minime varianti relative al testo letterario, le differenze tra le due redazioni riguardano solo il dettato musicale. La sostituzione dell'*Alleluia* finale con un episodio totalmente riscritto²¹; lo spostamento di un ritornello²²; le modifiche nell'intonazione dei recitativi²³; la trasformazione di una sezione *Allegro* in

²¹ Ms.: batt. 160-178 (l'*Alleluia* è mutilo), stampa: batt. 177-205.

²² Ms.: batt. 147 e 154, stampa: batt. 163, 169-170.

²³ Molto evidente nelle battute iniziali (batt. 2-5) è l'aumento dei valori ritmici e la limitazione dell'estensione vocale.

6/4 in un *Presto* in 3/2²⁴. Esse potrebbero essere il frutto di interventi volti a fornire una versione personalizzata del mottetto a favore del dedicatario, il basso Filiberi. Lo sfoltimento di abbellimenti²⁵, la semplificazione di figurazioni ritmiche complesse²⁶, la soppressione di riprese o di ripetizioni di sezioni attestate nella versione manoscritta²⁷, potrebbero essere però anche il frutto di un adeguamento del dettato musicale a necessità di altra natura, dettate ad esempio dai limiti tecnici legati alla rappresentazione del testo musicale a stampa o a ragioni di tipo economico, come ad esempio la necessità di risparmiare sulla carta.

Figura 5: Carlo D. Cossoni, *Peccavi, Domine*. I-COd, AA-43, c. [1r], partitura autografa.



²⁴ Ms.: batt. 113 e seguenti, stampa: batt. 108 e seguenti.

²⁵ Ms.: batt. 137-140, stampa: batt. 153-155.

²⁶ Ms.: batt. 87, stampa: batt. 82.

²⁷ Ms.: batt. 69-74, stampa: batt. 69-70.

Quest'ultima ipotesi trova alcune conferme osservando il caso del secondo mottetto, *Quaerens dilectum* (Fig. 5)²⁸. A differenza di *Peccavi, Domine*, sulla partitura autografa non sono visibili segni di interventi correttivi da parte del compositore. Il manoscritto rappresenta quindi una bella copia realizzata dopo il raggiungimento della prima stesura definitiva del mottetto. Non è però la versione che viene pubblicata nel 1667. Rispetto alla redazione manoscritta, è possibile ravvisare una differenza macroscopica: la mancanza della sezione con cui il mottetto si conclude nella partitura autografa. Nell'economia narrativa della scena rappresentata, la sua soppressione rappresenta un intervento strutturale che comporta conseguenze rilevanti. La dimensione drammatica del mottetto viene infatti sensibilmente indebolita dal mancato ritorno della 'voce narrante' che incornicia il brano nella versione manoscritta, come si può notare dalla trascrizione del testo letterario qui riportata. Più che una scelta compositiva, il taglio di questa sezione parrebbe dettata dalla volontà di contenere la lunghezza del brano, evitando una ripetizione ritenuta forse inutilmente costosa nella prospettiva dei costi di stampa.

Quaerens dilectum,
quem corde colebat,
in silvas umbrosas,
in valles amoenas,
in flores et rosas,
in colles apricos
ardore consumpta
dilecta pergebat,
et quasi defuncta
haec verba dicebat:
O aurae suaves,
siccate sudores.
O garrulae aves,
inferte sopores;
et hilares cantus
proferte felices;
sublimes in planctas
ventilate per dies.
Vos castae camenae,
cantate laetantes.

²⁸ Anche delle due versioni di questo mottetto è disponibile un'edizione critica moderna sul sito <http://www.sscm-wlscm.org/>.

O lumina clara,
frenate rigores:
mors mihi est cara,
sunt grati dolores.
Narrate dilecto,
vos concava saxa,
quod illum expecto
sub umbra relaxa.

Age, age, propera,
rumpe, rumpe moras,
veni, veni dilecte,
veni, veni mi Jesu,
quas respicis horas.

Te solum adoro,
te solum admiro,
te solum exploro,
te solum suspiro.

in aggiunta, nell'autografo:

Iungamus dexteras,
iungamus gaudia,
dicamus iugiter:
vivant amoris gaudia.
Sic quaerens dilectum,
quem corde colebat
ardore consumpta
dilecta dicebat.

La differenza più appariscente tra le due redazioni riguarda però la diversa tonalità. Il manoscritto trasmette il mottetto (per soprano e continuo) in tonalità di La maggiore: nessun accidente è però indicato in armatura. Nella stampa, il mottetto (per alto e continuo) è in tonalità di Re maggiore: con due diesis correttamente annotati in armatura. Quale delle due tonalità va considerata quella in cui il compositore ha concepito il brano?

Un'esecuzione soprano e continuo è esplicitamente prevista come alternativa anche nella stampa, grazie l'aggiunta in capo al rigo di due chiavi supplementari: una chiave di soprano per la voce e una chiave di tenore per il continuo (Fig. 6)²⁹.

²⁹ Lo stesso vale per il mottetto *Beatus vir qui inventus est* (CC 184), che nella stampa precede il *Quaerens dilectum*: cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 50-51.

Figura 6: Carlo D. Cossoni, *Primo Libro de Motetti a Voce Sola* op. II [2. edizione], Bologna, Monti, 1668 (I-Bc, Z.10).



Contrariamente a quanto potrebbe suggerire la doppia indicazione delle chiavi nella stampa, l'analisi delle due redazioni evidenzia come non si possa parlare di trasposizione meccanica. Si osservi la significativa variante che riguarda il passo del recitativo sopra le parole «ardore consumpta» (batt. 10-11 nella stampa; 14-15 nel manoscritto). Nella versione a stampa, esso è reso con un'armonizzazione piuttosto ordinaria: La maggiore – Re maggiore (in sesta) – Sol maggiore (Fig. 7). Ben diversa è la resa del passo nel manoscritto (Fig. 8). Si passa infatti da un Mi maggiore, in cui si conclude la frase precedente, a un 'durissimo' (considerando la teoria dei modi dell'epoca) Do diesis maggiore, riaffermato dopo un passaggio in Sol diesis maggiore (in sesta), che rende efficacemente il contenuto affettivo del testo letterario. Se la versione a stampa fosse quella più antica, nella versione manoscritta il risultato della trasposizione sarebbe stato un 'semplice' accordo di Re maggiore. Cossoni avrebbe modificato in seguito la sequenza armonica e caricare di valenze assai più pregnanti il passo testuale. Più probabile è però, al contrario, che la versione manoscritta sia la prima ad essere stata redatta. La sua trasposizione alla quinta inferiore avrebbe comportato l'intonazione di un accordo di Fa diesis maggiore: meno 'aspro' di Do diesis, ma comunque oltre i limiti consueti delle tonalità dell'epoca, ancora fortemente limitate da valenze modali, oltre che dall'impiego di sistemi inequabili di accordatura. In vista della pubblicazione, questa sequenza armonica sarebbe stata corretta in favore di una veste più ordinaria, alla portata di un più vasto ed eterogeneo pubblico. Anche in questo caso, la redazione pubblicata trasmetterebbe quindi una versione semplificata rispetto alla redazione manoscritta, come già osservato in precedenza per il mottetto *Peccavi, Do-*

mine: in entrambi i casi, una parte sostanziale delle lezioni che distinguono le doppie redazioni sembrano dovute – più che a ponderate scelte compositive – alla necessità di adeguare il dettato musicale a esigenze editoriali, sia dal punto di vista qualitativo (con una semplificazione dei passi troppo complessi), che da quello quantitativo (limitando l'ampiezza dei brani, con un conseguente contenimento delle spese di allestimento del volume).

Figura 7: Carlo D. Cossoni, *Quaerens dilectum*, versione manoscritta, batt. 12-15.



Figura 8: Carlo D. Cossoni, *Quaerens dilectum*, versione a stampa, batt. 9-11.



Una canzonetta

Un ultimo caso di concordanza tra una partitura autografa di Cossoni e un'edizione a stampa riguarda la canzonetta *Ci vuol tempo, e poi Dio sa*. Si tratta di una composizione per voce di basso e continuo, pubblicata nel 1669 all'interno de *Il primo libro delle canzonette amoroze a voce sola* op. VII³⁰. Grazie al recente riesame della produzione musicale cossoniana, è stato possibile individuare una diversa versione della medesima canzonetta all'interno di una miscellanea manoscritta

³⁰ RISM C 4207. Si tratta della canzonetta n. 17 della raccolta: CC 264.

proveniente dalla collezione musicale dell'imperatore Leopoldo I, oggi conservata presso la *Nationalbibliothek* di Vienna (Figg. 9 e 10)³¹.

Figura 9: Carlo D. Cossoni, *Ci vuol tempo*, ms. autografo (A-Wn, Mus. Hs. 17760, c. 23r).

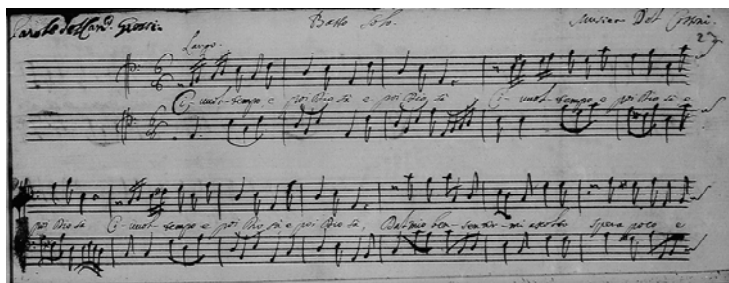


Figura 10: Carlo D. Cossoni, *Ci vuol tempo*, in *Il Libro Primo delle Canzonette Amoroze a voce sola*, op. VII, Bologna, Monti, 1669 (I-Bc, Z.15).



³¹ A-Wn, Mus. Hs. 17760 (4): CC 264a. Nel catalogo della biblioteca la canzonetta era stata attribuita erroneamente a Giovanni Antonio Cossoni, padre di Carlo Donato: cfr. *Tabulae codicum manu scriptorum* ..., vol. 9-10, a cura di Josef Mantuani, Wien, Gerold, 1897; ristampa anastatica: Graz, Akademische Verlagsanstalt, 1965, vol. 10, p. 51.

Il confronto tra le due versioni rivela anche in questo caso alcune significative varianti³². Il ritornello, che dà il titolo alla composizione, presenta due vesti musicali completamente diverse. Nella versione a stampa si assiste poi a una revisione di numerosi dettagli³³, in particolare nelle parti in recitativo, tendenti – anche in questo caso – a una generale semplificazione del dettato musicale nella versione a stampa³⁴. Rispetto alla redazione tradata in forma manoscritta, quella a stampa è poi di proporzioni più contenute³⁵. Il tratto della grafia della partitura autografa, piuttosto morbido e tondeggiante, è compatibile con quello di alcune fonti redatte dal compositore intorno al 1660, redatte a Como o nei primi anni di attività a Bologna. Questo dato contrasta con quello fornito dalla filigrana della carta, il cui disegno è simile a quello riscontrabile in alcuni manoscritti autografi realizzati a Milano tra il 1686 e il 1690³⁶. L'epoca di redazione della partitura autografa (e la conseguente relazione con la versione pubblicata nel 1669) non è però l'unico problema aperto. Da chiarire, infatti, è anche come la partitura autografa di Cossoni possa essere giunta alla corte imperiale di Vienna. In realtà, è possibile che le due questioni siano tra loro legate.

L'autografo cossoniano è trasmesso all'interno di un volumetto oblungo di piccolo formato, finemente rilegato in pelle chiara con i simboli imperiali (tipico per i volumi della collezione leopoldina), insieme ad altre sette composizioni per voce sola, opera di diversi autori³⁷. Nel manoscritto sono confluite canzonette e cantate in italiano intonate alla corte viennese: generi musicali molto apprezzati dall'imperatore. Le diverse partiture sono state rilegate insieme senz'altro prima della morte di Leopoldo I, occorsa nella primavera del 1705³⁸.

Oltre alla canzonetta di Cossoni, anche l'ultimo brano della miscellanea manoscritta – *Udite stato non udito amanti*, di un non altrimenti specificato «Don Andrea» – è una composizione per voce di basso e continuo. È interessante notare come, tra i numerosi cantanti italiani attivi alla corte viennese, sia possibile ravvisare la

³² Un'edizione critica moderna delle due versioni della canzonetta è disponibile sul sito <http://www.sscm-wlscm.org/>.

³³ Cfr. ad es. la diminuzione trasmessa nel manoscritto alla batt. 74 è assente nel passaggio parallelo della stampa (batt. 42).

³⁴ Cfr. la riduzione dell'ambito tra ms., batt. 116-119, e stampa, batt. 84-86.

³⁵ Cfr. ad es. il taglio di un inciso del ms., batt. 37-50, nella stampa, batt. 26-30.

³⁶ Cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., p. 358 (filigrana n. 32).

³⁷ *Ibid.*, pp. 233-234.

³⁸ La cantata *Alle scosse fatali* di Antonio Masini (1639-1678) – A-Wn, Mus. Hs. 17760 (2) – non rappresenta però il *terminus post quem* dopo il quale datare la rilegatura del manoscritto, come da noi indicato in un BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., p. 358. La cantata fa riferimento infatti al terremoto che sconvolse la città dalmata di Ragusa (oggi Dubrovnik, in Croazia) nella primavera del 1667, e non al terremoto verificatosi a Ragusa in Sicilia nel gennaio del 1693.

presenza di due bassi bolognesi: don Giulio Cesare Donati (†1692) e don Lorenzo Gaggiotti (†1697). Entrambi sono stati membri della cappella della basilica di S. Petronio³⁹, oltre che dell'Accademia Filarmonica di Bologna⁴⁰. Donati giunge a Vienna nel 1680 e vi risiede fino alla morte, avvenuta nell'estate del 1692⁴¹. Gaggiotti è al servizio di Leopoldo I per un periodo più limitato: tra la primavera del 1686 e l'autunno dell'anno successivo⁴². Se non sono noti contatti tra Donati e Cossoni, le testimonianze di un rapporto personale tra il compositore e Lorenzo Gaggiotti sono piuttosto significative. «Al merito del Sig. D. Gaggiotti Basso in S. Petronio di Bologna» Cossoni dedica infatti ben due sue composizioni: la canzonetta *Un'empia fortuna* CC 288 all'interno del *Libro primo delle canzonette amorose a voce sola* op. VII, pubblicato nel 1669⁴³; e il mottetto *O regina Dei mater* CC 220, apparso intorno al 1673 all'interno dell'op. XII⁴⁴. La canzonetta appena citata è pubblicata nello stesso volume che ospita *Ci vuol tempo, e poi Dio sa* CC 264, la canzonetta trasmessa nel manoscritto autografo cossoniano ora a Vienna. I documentabili rap-

³⁹ L'attività di Donati è attestata tra il 1643 e il 1648: cfr. OSVALDO GAMBASSI, *La cappella musicale di S. Petronio – Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987 (*Historiae musicae cultores* – Biblioteca, 44), pp. 124-127 e 327. Gaggiotti risulta tra gli stipendiati della Cappella di S. Petronio tra il 1669 e il 1673 e tra il 1676 e il 1685: cfr. *ibid.*, pp. 140-150 e 328. Nell'archivio della basilica di S. Petronio sono conservate due sue suppliche non datate: cfr. *ibid.*, pp. 478-479 (Docc. 83 e 84).

⁴⁰ Cfr. OSVALDO GAMBASSI, *L'Accademia Filarmonica di Bologna – Fondazione, statuti e aggregazione*, Firenze, Olschki, 1992 (*Historiae musicae cultores* – Biblioteca, 63), p. 437. Gaggiotti avrebbe scritto per l'Accademia cinque composizioni tra il 1670 e il 1674: cfr. *ibid.*, p. 299; nessuna è però oggi conservata. Ricordiamo che Cossoni, nel suo periodo bolognese (1662-1671), oltre ricoprire la carica di primo organista in S. Petronio, era anch'egli tra i membri dell'Accademia; cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 8-11.

⁴¹ Cfr. LUDWIG VON KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien, Holder 1869, rist. Hildesheim-New York, Olms, 1976, p. 66.

⁴² Nato a Fano, Lorenzo Gaggiotti è attivo a Bologna come cantante basso tra il 1667 e il 1686. Il 15 settembre 1675 veste l'abito dell'ordine filippino: cfr. GAETANO GASPARI, *Miscellanea musicale*, ms.: I-Bc, P 01, vol. III, c. 24. Gaggiotti viene assunto alla corte imperiale il 1 aprile 1686; egli risulta stipendiato fino alla primavera dell'anno successivo: cfr. KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle* cit., pp. 19 e 66. Il cantante muore a Bologna il 16 agosto 1697: cfr. *Catalogo della Collezione d'autografi donati dall'Abate Dottor Masseangelo Masseangeli all'Accademia Filarmonica ...*, Bologna, Regia tipografia, 1881, *sub voce*. Un particolareggiato ritratto delle attività del cantante è fornito in CARLO VITALI, *Ein "Star" barocken Kirchengesangs: Lorenzo Gaggiotti*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LXXVI (1992), pp. 59-71.

⁴³ Per uno spoglio del contenuto della raccolta si rinvia a BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 311-313.

⁴⁴ Dell'op. XII è conservato oggi un solo esemplare della seconda edizione, prodotta a Bologna nel 1675: cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., rispettivamente pp. 320 e 322. Con ogni probabilità, la prima edizione fu prodotta – sempre a Bologna per i tipi di Giacomo Monti – intorno al 1673: per la questione cfr. *ibidem*, pp. 21-26.

porti tra il cantante e Cossoni – con riferimento oltretutto al genere musicale della canzonetta – sono sufficienti per ipotizzare che la redazione autografa sia appartenuta a Gaggiotti e, per il suo tramite, essa sia giunta a Vienna?

Negli anni in cui Gaggiotti è attivo alla corte viennese, il genere della canzonetta morale è certamente molto apprezzato. Non è un caso se la prima raccolta a stampa di Giacomo Antonio Perti – un volume di *Cantate morali e spirituali* a voce sola, pubblicato a Bologna nel 1688 – sia dedicata all'imperatore Leopoldo I.⁴⁵ Con Perti, Gaggiotti intrattiene una corrispondenza all'interno della quale entra nel dettaglio di diverse composizioni del maestro bolognese, permettendosi anche di suggerirgli qualche correzione. Scrive, a questo proposito, Gaggiotti a Perti⁴⁶:

Procuri ancora d'havere parole belle, mà che la musica sopra il tutto sia facile; mentre scrivo, hò fatto riflessione a quel duetto, che comincia *Che cos'è*, e *Vostra Signoria* osservi il solo del soprano in quelle parole *la pioggia d'un Cielo*, dove la musica fa una spetie di cadenza e à me pare che starebbe meglio per il senso della parole in questo modo [*è annotato un esempio musicale*] et il medesimo nel Basso nelle parole *ingradar di cielo*. Vi faccia riflessione, e mi scusi della confidenza.

È possibile che Gaggiotti abbia fatto lo stesso con Cossoni, commissionandogli una canzonetta in vista o durante il suo soggiorno viennese (1686-1687)? In quel periodo, Cossoni ricopre la carica di maestro di cappella del Duomo di Milano. Quando nel 1673 dedica a Lorenzo Gaggiotti il mottetto *O regina Dei mater* CC 220, apparso nell'op. XII, egli non è già più a Bologna, lasciata all'inizio del 1671. Anche in seguito Cossoni continua però ad avere rapporti con il contesto musicale bolognese. Emblematico a questo proposito è il fatto che nel 1689 il teorico Angelo Berardi abbia dedicato «al sig. D. Carlo Donato Cossonio Mastro di Cappella nel Duomo di Milano» il capitolo ottavo (*Dell'ordine, & suo uso de modi, ò tuoni secondo l'Accademia de Filosofi antichi*) della Parte Terza della sua *Miscellanea musicale*⁴⁷. Cossoni potrebbe quindi aver deciso di redigere una canzonetta intorno al 1686 su richiesta dell'amico Gaggiotti? A questo scopo, egli potrebbe aver rivisto una propria composizione apparsa a stampa oltre quindici anni prima: una scelta di co-

⁴⁵ Per il contesto in cui matura l'op. I di Perti, si rinvia a GIULIA GIOVANI, «Ecco a Vostra Signoria quello che si è risoluto». *Sulla genesi delle cantate opera I di Giacomo Antonio Perti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVII (2012), in corso di stampa: siamo riconoscenti all'autrice per averci messo a disposizione lo studio in bozze.

⁴⁶ I-Bc, K.44.1 (lettera 100). Una riproduzione del documento è disponibile online sul sito del Museo e della Biblioteca Internazionale della Musica di Bologna.

⁴⁷ ANGELO BERARDI, *Miscellanea musicale*, Bologna, [s.n.], 1689, p. 171; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1970 (Bibliotheca musica Bononiensis. Sezione 2. 40b).

modo, dettata dal fatto che egli frequentasse ormai altri repertori musicali. Se così fosse, la partitura autografa sarebbe stata redatta dopo la pubblicazione dell'op. VII (1669), come indicherebbe anche la filigrana della carta, sulla base della quale la sua stesura risalirebbe a un periodo tra il 1686 e il 1690. In assenza però di un'indagine sistematica sulle filigrane lombarde del tardo Seicento, questa indicazione – basata su solo un confronto con altri materiali autografi cossoniani – non può essere considerata decisiva per sostenere una ricostruzione che rimane in ogni caso ipotetica: non è possibile documentare, infatti, alcun contatto tra Cossoni e Gaggiotti successivo al 1673.

Il nome di Gaggiotti ricorre però anche nel caso in cui si consideri una diversa ipotesi. Come già detto, contrariamente all'indicazione fornita dalla filigrana della carta, l'analisi della grafia della partitura autografa tenderebbe a collocare la redazione ai primi anni di attività di Cossoni a Bologna. La canzonetta *Ci vuol tempo, e poi Dio sa* CC 264 è pubblicata nel 1669 all'interno de *Il primo libro delle canzonette amoroze a voce sola* op. VII. Dedicata al principe Vincenzo Maria Carrati, la raccolta fu concepita nell'«Hore più importune de' passati giorni estivi» – il riferimento è all'estate del 1668 – per accompagnare le sedute della «nobile Accademia de Filarmonici», fondata dal Carrati nel 1666⁴⁸. Cossoni vi aderisce fin dall'anno di fondazione; Gaggiotti a partire dal 1670. La dedica della canzonetta *Un'empia fortuna* CC 288 di Cossoni, pubblicata anch'essa nel 1669, permette di anticipare i rapporti di Gaggiotti con l'accademia di almeno un anno (se non di due), collocando il cantante nel contesto nel quale le canzonette dell'op. VII sono state concepite. La redazione di *Ci vuol tempo, e poi Dio sa* trasmessa nel manoscritto autografo di Vienna, più ampia e più ricca di abbellimenti rispetto alla versione a stampa, potrebbe essere la prima versione di una composizione concepita per un cantante professionista come Gaggiotti. In vista della pubblicazione, Cossoni l'avrebbe poi rivista, semplificando e accorciando il testo musicale al fine di renderlo più consona alle esigenze editoriali, come già notato in precedenza anche nel caso dei due mottetti. La prima redazione, circolata tra i membri dell'Accademia, sarebbe rimasta però a disposizione del cantante: parte di quel repertorio personale, che egli avrebbe portato con sé alla corte imperiale di Vienna nella primavera del 1686⁴⁹.

⁴⁸ I passi virgolettati sono tratti dalla dedica del volume: per una trascrizione completa del documento si rinvia a BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., p. 311.

⁴⁹ Ciò rappresenterebbe un caso per certi versi simile a quello relativo alla cantata-lamento *Il regnator inglese* di Cossoni. Pubblicata intorno al 1673 all'interno dell'op. XII (cfr. BACCIAGALUPPI – COLLARILE, *Catalogo* cit., pp. 322-324: CC 274), essa è trasmessa anche all'interno di un manoscritto tardoseicentesco, recentemente scoperto da Teresa Gialdroni: si rinvia a: EAD., *Dalla Biblioteca Comunale di Urbina: due raccolte musicali per un interprete*, «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», XVI (2008), pp. 112-131. Oltre a un accurato spoglio della fonte, la studiosa offre preziose informazioni relative alla possibile provenienza del manoscritto: è plausibile, infatti, che la

Conclusioni

Il dato più emblematico che emerge dai casi qui presentati, è il fatto che, nel passaggio dalla redazione autografa alla stampa, il testo musicale abbia subito interventi (talvolta anche radicali) generalmente nella direzione di una semplificazione, in funzione di un suo adeguamento a un canone editoriale sul quale agiscono molteplici fattori. Si passa così dalla versione trasmessa nel manoscritto autografo, frutto di un'azione compositiva legata a una situazione esecutiva specifica, capace addirittura di rispecchiare le caratteristiche di un preciso interprete, a quella veicolata a stampa, che – per considerazioni di politica editoriale – non può permettersi eccezioni a una funzionalità generica. Essa, infatti, deve essere in grado di soddisfare le esigenze di un vasto pubblico di acquirenti, potenzialmente anche assai diverso dai committenti della composizione. Eloquenti a questo proposito è il caso che riguarda le messe cossoniane, le cui specificità ambrosiane sono corrette nella stampa per adeguarle all'uso romano, senz'altro commercialmente più fruibile. Se pensiamo al fatto che la stampa rappresenta la principale fonte di trasmissione del repertorio musicale seicentesco, appare evidente quanto la percezione del fenomeno musicale possa risultare irrimediabilmente deformata da un canone formale i cui parametri sono sfuggenti almeno quanto la reale fisionomia del repertorio musicale passato sotto il torchio di un editore dell'epoca. Se Cossoni è certo figura di secondo piano nella prospettiva di una generica storia musicale, l'eccezionale *corpus* autografo oggi conservato ne fa però un caso musicologico degno di tutta attenzione: testimonianza emblematica per valutare lo statuto di una fonte dell'epoca – sia essa un manoscritto autografo o un'edizione a stampa –, indissolubilmente sospeso tra la complessa natura del fenomeno musicale rappresentato, la deformazione legata alle convenzioni grafiche delle fonti che lo trasmettono e i limiti imposti dalla decodificazione di un messaggio sonoro comunque irrimediabilmente perduto.

fonte debba essere ricondotta al famoso cantante fiorentino Ippolito Fusai (1620ca. – 1696ca.). Le varianti presenti nel dettato musicale della cantata nel manoscritto, rappresentano una personalizzazione della versione apparsa a stampa: opera in questo caso, con ogni probabilità, del medesimo cantante.

PIERO GARGIULO

***// Perché musicale (1693) di Angelo
Berardi: note e considerazioni
sull'ultimo trattato***

IL *PERCHÉ MUSICALE* (1693) DI ANGELO BERARDI: NOTE E CONSIDERAZIONI SULL'ULTIMO TRATTATO

Oltre ad approfondire il dibattito tra concezione contrappuntistica di tradizione rinascimentale e innovazioni espressive introdotte dalla «moderna prassi», la riflessione teorica di Angelo Berardi (S. Agata Feltria ca.1630-Roma 1694) propone una consistente disamina su argomenti specifici della materia musicale, affrontati con lucida competenza e offerti al lettore con chiarezza espositiva e varietà di apparato terminologico. Nozioni e precetti di grammatica musicale, definizioni di armonia e contrappunto, descrizione degli stili compositivi, ragguagli su tecnica di esecuzione vocale, classificazione di strumenti e musica strumentale (e le rispettive indicazioni proposte) qualificano la sua opera - cinque trattati pubblicati nell'ultimo ventennio del Seicento - come l'ultimo sostanzioso contributo alla trattatistica italiana di due secoli, con particolare riferimento a quella scuola bolognese che, da Banchieri in poi, aveva saputo rivendicare consistenza produttiva e pregevole continuità di esiti. La relazione intende focalizzare, attraverso il dettato del suo ultimo scritto teorico, una sintesi del pensiero di Berardi, giunto alla fine della sua vicenda umana (morirà nel 1694) e artistica¹.

La scheda del trattato, così come descritto in Gaspari:

Il Perché musicale ovvero Staffetta Armonica, nella quale la Religione scioglie le difficoltà, e gli Esempi dimostrano il modo d'isfuggire gli errori, e di tessere con artificio i Componimenti Musicali Opera del Canonico D. Angelo Berardi da S. Agata Maestro di Cappella nell'Insigne basilica di Santa Maria in Trastevere Dedicata all'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Card. Lorenzo Altieri. - In Bologna, 1693. Per Pier Maria Monti - in 4°, di pag. 60. Sono diverse lettere [*recte* quattordici] scritte dal Berardi a varie persone, fra le quali una a car. 14 ad Antimo Liberati; una ad Angelo Vitale, che pare maestro di Cappella in Orvieto alla stessa pagina 14; una a D. Giuseppe Antonio Silvani Bolognese a carte 28; una sopra diversi bizzarri

¹ Cfr. la 'voce' Berardi in Grove: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2d edition, London, Macmillan, 2001, vol. 2, ed. Arved M. Larsen III, pp. 515-16.

quesiti musicali al P. Abbate D. Benedetto Stella scrittore (secondo il Berardi) dottissimo di musica teorica e pratica a carte 48².

L'elenco delle quattordici lettere (scritte da varie sedi ma non datate singolarmente), delinea un quadro di vari interlocutori (cantori, maestri di cappella, mecenati, amici). Diamo qui i dati completi:

I Bc, collocazione C 92.

Nel frontespizio (dopo il titolo): *Perché musicale*

«Opera del Canonico D. Angelo Berardi/Da S.Agata Maestro di Cappella nell'insigne Basilica/di Santa Maria in Trastevere/Dedicata/All'eminentiss. e Reverendiss. Sig. Card./LORENZO ALTIERI/ <Stemma> in Bologna MDCXCIII/Per Pier-maria Monti. Con licenza de' Superiori./Si vendono da Marino Silvani, all'insegna del Violino, con Privilegio».

Una Tavola conclusiva (p. 60) è preceduta da un «Canone a 4 che cresce un Tuono» (*Cantabo Domino in vita mea*) e riepiloga i nomi dei destinatari delle lettere, omettendo però dal computo la terza lettera, indirizzata ad Angelo Vitale³.

Nell'*Avviso al Lettore*, lo stesso Berardi definisce il *Perché* come «Trattato della Musica Speculativa e Prattica», ultimo della sua produzione. Dedicato a Lorenzo Altieri⁴ con un canone a 3 voci («Ingenio summus pulcherrimus ore nitescit par Domini Dominus par Dominoque Domus»), firmato «Angelus Berardus D.D.D.».

Lo *screening* del trattato contempla una prefazione, l'elenco dei destinatari e le relative risposte agli interlocutori del santagatese⁵ (pp. 5-6).

L'Autore a Chi legge.

Per palesarsi maggiormente l'affetto del mio cuore (dopo la dedica a Lorenzo Altieri) e di appagare il tuo genio e cooperare al tuo utile, mi son mosso a darti una Staffetta, la quale per essere Armonica, ti compiacerai di riceverla con quell'amore, che suppongo sia proprio della tua gentilezza e cortesia Ti puoi accertare, che nello

² GAETANO GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, 4 volumi. I: *Teorica*, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del Municipio, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1890, p. 306 (305 per gli altri trattati).

³ Angelo Vitale, forse maestro di cappella in Orvieto.

⁴ L'eminentissimo cardinale Lorenzo Altieri fu legato Pontificio nel 1694. Allo stesso era stato dedicato il penultimo trattato di Berardi (*Arcani Musicali*, pubblicato dallo stesso Pier Maria Monti, 1690).

⁵ Sant'Agata Feltria e non Sant'Agata Bolognese, come ben ha individuato CARLO VITALI in DEUMM, *Le Biografie*, *sub voce*, p. 455.

scrivere ho procurato sempre d'immitare l'Api. che mentre vanno vagando e s'ingegnano di scegliere que' Fiori, che sono più atti a fare il Mèle, e fra molti eleggono il migliore, compartendolo ne' luoghi più opportuni.[...] Se in queste lettere, che ti presento, o Amico Lettore, non gusterai il mèle d'una fiorita eloquenza, sappi che *animo scripsi, non auribus*, come dice Seneca. Essendomi occorso di scrivere, e rispondere a diversi Amici, ho stimato di vendere con Dione Filosofo, del grano, e non dell'orzo, dovendosi sempre preferire quella scientia, che insegna a fare, a quella che insegna a dire. Si come ho sempre sperimentato benigno, e cortese nell'aggradire i sudori della mia penna, quali siano, così spero che non sarai diverso da te medesimo nel rimirare con occhio limpido questa che presentemente ti porgo per ultimo compimento del mio Trattato della Musica Pratica, e Speculativa: amami, mentre ti prego il colmo d'ogni felicità.⁶

A chiusura di p. 6: Omaggio di un *Canon tribus vocibus* al dedicatario Lorenzo Altieri.

P. 7. Al Sig. Sigismondo Petroni - Piacenza⁷. (**Prima lettera**). Un esempio musicale («Il Soprano fa il Semituono tacito») chiude la pagina.

P. 8. Ancora con un esempio musicale («Questi movimenti non si devono usare nel Contrapunto osservato a 2 voci, perché ne nasce il sospetto delle due ottave e delle due quinte, conforme chiaramente si vede negl'intervalli composti») si conclude la pagina.

PP. 8-13. Una serie di 20 regole sui movimenti di varie specie di contrappunto, con relativi esempi musicali, correda la medesima prima lettera che si conclude a p. 13. *Luogo di redazione: Viterbo*.

P. 14. Al Sig. Antimo Liberati, musico nella Cappella Pontificia. Roma⁸ (**Seconda lettera**). *Redazione della lettera in Viterbo*.

⁶ I quattro precedenti trattati sono, in ordine cronologico: *Ragionamenti Musicali* (Bologna, Giacomo Monti, 1681), *Documenti Musicali* (Bologna, Giacomo Monti, 1687), *Miscellanea Musicale* (Bologna, Giacomo Monti 1689), *Arcani Musicali* (Bologna, Pier Maria Monti, 1690).

⁷ Non abbiamo riscontrato alcuna notizia utile su questo personaggio, cui Berardi offre comunque un 'ristretto' di regole ed esempi su alcune 'specie' di contrappunto.

⁸ Il folignate Antimo Liberati (1617-Roma 1692) fu amico ed estimatore di Berardi. Tra i suoi scritti si ricordano Ragguaglio dello stato del coro de' Cantori nella Cappella Pontificia (1663); Lettera scritta dal signor Antimo Liberati in risposta ad una del signor Ovidio Persapegi che gli fa istanza di voler vedere, ed'essaminare i componimenti di musica fatti dalli cinque concorrenti nel concorso per il posto di maestro di cappella della Metropolitana di Milano fatto sotto il di

PP. 14-18. Al Sig. Angelo Vitale - Orvieto. (**Terza lettera**). Contiene alcuni motti latini sulla virtù. Esempi sulle proporzioni corredano la lettera, che si avvale di altri più compiuti esempi, tratti soprattutto da Zacconi⁹ e Banchieri¹⁰. *Redazione della lettera in Viterbo*¹¹.

PP. 18-23. Al Sig. Raffaele Raffaelli. Musico nella Cappella Pontificia. (**Quarta lettera**). Esempi musicali «del puro Diatonico», «del puro Enarmonico del Decimo Tuono» e una «Dimostrazione delle note Diatoniche, Cromatiche et Enarmoniche contenute nelle Terze». Si citano poi alcuni personaggi (Mercurio, Ercole (pp. 18-19))¹². *Redazione della lettera in Viterbo*.

PP. 23-28. Al Sig. Aurelio Bellini. Pavia. (**Quinta lettera**). Esempi musicali sulle «voci gregoriane», su pentagrammi appositi; su «imitazione finta o d'inganno»; su «Contrapunto che imita il Canto fermo per note finte o d'inganno», quest'ultimo tratto dai *Documenti armonici* dello stesso Berardi¹³. A p. 24 si cita S. Gregorio Papa (su «sette lettere, o corde, ovvero voci musicali, che sono chiamate gregoriane»). A p. 27 si citano Lino e Dario, «ambedue maestri in Atene».

18 agosto 1684. In questa lettera Liberati cita il trattatista marchigiano: «Il signor Angelo Berardi mio carissimo amico, uomo addottrinato in varia letteratura, teorico e speculativo musico e eruditissimo: come lo dimostrano tale le diverse sue opere poste alle stampe et anche in quelle altre opere di pratica da cantarsi...», p. 38.

⁹ *Prattica di Musica*, Venezia, Girolamo Polo, 1592

¹⁰ *Cartella Musicale, ovvero regole utilissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato* (Venezia Giacomo Vincenti, 1601), poi ristampata con successive aggiunte fino al 1614.

¹¹ Berardi fu maestro di cappella a Viterbo, Tivoli, Spoleto per un periodo complessivo di quindici anni (1660-1675) e infine a Santa Maria in Trastevere dal 1681 fino alla morte (1694). Come indicato nel frontespizio dal *Perché*. Si noti il preciso rimando ai passi dei teorici citati: «ella si rimette interamente al Zacconi nel libro *Primo della Seconda sua Prattica* al cap 25. [...] Circa le crome bianche devo dirle, che questa è figura naturale della prolazione [...] Dica il Banchieri ciò, che li pare nell' *Ottavo Docum*, dei suoi *Musici*. (*id est* nella *Cartella Musicale*).

¹² Nella missiva, Berardi, dopo aver discusso su tuoni e generi greci, rende merito ad alcuni «Autori [...] che prima di lui si sono distinti con i loro precetti, rivolgendo al romano Raffaelli l'invito a leggere le opere che il marchigiano considera, avendoli avuti per maestri «due lumi della musica del nostro secolo, che sono stati l'Abbatini & il Liberati, che siano in cielo» [così] si saprà spurgare da quegli errori, che tal volta si sono scorsi per la debolezza».

¹³ *Documenti Armonici*, Bologna, Giacomo Monti, 1687 [rist. anast. Bologna, Forni, 1970], p. 41; per due volte, nella medesima lettera e sempre sui tre generi greci, Berardi cita ancora se stesso con un riferimento alla *Miscellanea Musicale* (Bologna, Giacomo Monti, 1689 [rist. anastatica Bologna, Forni 1970]). Nel trattato saranno ben dieci i luoghi citati in cui Berardi menziona se stesso dai propri trattati. Non è stato possibile avere più esaurienti notizie sul mittente pavese.

Berardi riserva inoltre una citazione al *De civitate dei* di Agostino, sul motto «in-gratitudo sola, sola ingratitudo» e sul tema dell'amicizia. *Redazione della lettera in Roma*.

P. 28. Al Sig. D. Giuseppe Antonio Silvani. Bologna. (**Sesta lettera**). Il destinatario (Bologna 1672-1727ca.), figlio di Marino Silvani (libraio ed editore, presso la cui bottega, come da frontespizio, «si vende» l'esemplare del *Perché*), fu allievo «del Sig. Gio. Paolo Colonna, Mastro di Cappella della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di cotesta Città»¹⁴ (come sottolinea lo stesso Berardi, lodando tale magistero). Oltre a proseguire con il fratello Matteo l'attività del padre, fu autore di vario repertorio sacro (oratori, litanie, inni, mottetti, cantate etc)¹⁵. *Redazione della lettera in Roma*.

PP. 29-33. Al Sig. Pier Francesco N.N. Roma. (**Settima lettera**). Nell'esordio Berardi accenna alle potenziali doti del destinatario nella Musica, poi invece finalizzate ad altra professione («bravo Maestro d'umanità»). La discussione è sull'uso delle due quinte nell'opera di N.N. (musicista non identificato, ma definito «Autore di quel credito ch'è noto al Mondo»)¹⁶. Esempi musicali su vari tipi di contrap-

¹⁴ Berardi loda il magistero di Colonna con parole di rimarchevole stima: «Ho più volte dato di mano alla penna per descrivere in qualche parte la virtù di questo Soggetto, che ne' suoi componimenti alletta i Cantori, con vaga armonia, diletta gli animi degli ascoltanti, e con nobil artificio, e tessitura. Si fa ammirare da i più dotti maestri. Ma, o sia mia imperfezione, o destino, sempre ho più cancellato, che scritto. In somma le cose grandi, per non biasimarle, non si devono lodare con termini ordinati, tanto più che le opere del Sig. Colonna portano seco gli Elogi. Li ricordi la mia divota, & obligata osservanza, mentre pregando V.S. ad aggradire le mie espressioni, che non contengono altro di buono, che il sentimento di farmi conoscere. Roma & c Di V.S.».

¹⁵ Cfr. *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, raccolte da Giovanni Fantuzzi, Bologna, nella Stamperia di San Tomaso d'Aquino, tomo ottavo, pp. 480, 1790.

¹⁶ Sull'identità del Musico, potrebbe ipotizzarsi la figura del romano Pier Francesco Valentini nel cui canone *Illos tuos misericordes oculos ad nos convertite* si realizzano le risoluzioni in più di duemila modi a due, a tre, a quattro, et a cinque voci. - In Roma, Appresso Paolo Masotti. 1629 - in fol. Due carte in principio, poi pag. 155. - (La parte superiore del frontispizio è occupata da una stampa in rame rappresentante la B. V., e a tergo avvi la seguente dedicatoria): Nella seconda carta avvi un discorso dell'autore: Alli Studiosi Professori, et Amatori della musica, di cui qui trascriviam qualche squarcio: «Di questa honoratissima Scienza (cioè della Musica) compimento di virtù negli huomini virtuosi, io senza farne professione, infino dagli anni puerili ne son stato vago sì per ornamento, come anco per occuparmi fuggendo l'otio ne' dolcissimi studj di essa, et oltre la pratica diletlandomi della speculatiua ritrouo che fu opinione de gl'Antichi ecc... Di qui è che io considerando questa grandezza non con animo d'allettare, nè di dar gusto all'vdito; mà per dare un saggio della profondità della Musica nella sonorità delle voci humane, hò composto il presente Canone posto nel Frontespizio di questo libro sotto la santa immagine della Glorio-

punto per movimenti contrari¹⁷. Interessante, a p. 32, è un precetto che Berardi invita a rispettare:

La ragione, per la quale si proibisce la Girandoletta, over Giuoco, particolarmente, quando il Canto fermo non si muove, è questa, perché si sentono due ottave, ovvero due quinte replicate sopra di una medesima corda; oltre di questo nelle tirate di semiminime, si deve procedere con la modulazione, la qual vien chiamata Conducimento, che è quando si procede di grado verso l'acuto, e dall'acuto, al grave, come si vede in quest' Esempio.

L'abbellimento *Girandoletta* era stato già proposto nei *Documenti* e nella *Miscellanea*. *Redazione della lettera in Spoleto*.

PP. 33-35. Al Sig. Pietro N.N. Foligno. (**Ottava lettera**). La parte centrale della missiva è uno straordinario esempio di ricchezza lessicologica, per il campionario di termini utilizzati da Berardi ai fini di una quanto più corretta prassi nella disciplina vocale e strumentale:

Essendo V.S. assai perito nella Musica, dia di mano a questa Lira, e tocchi dolcemente questa Cetera; procuri, come buon Sonatore, la varietà de' Soggetti ne' suoi ricercari, e come dotto compositore intrecci ne' suoi Contrapunti diversità de' generi, fughe artificiose, canti fermi, tremoli, languidezze, variazioni di figure, passaggi hor lenti, hor veloci. Gorghe, trilli, sospiri, e pause, acciocché più vago, e gradito si renda il suo vago concerto a quel Dio, ch'altro non c'intuona che «Cantate, Can-

sissima Vergine, et formato sopra quelle deuotissime parole della Salve Regina: Illos tuos miserordes oculos ad nos conuerte. Percioche si come vna scienza quanto più è abbondante di propositioni, ò di questioni, tanto più è speculativa et ampia, et si come vna lingua quanto più è copiosa di vocaboli et di frase tanto più è magnifica et bella; così da questo Canone, che consiste in dicessette note, et nella maggior modulatione (tralasciata la pausa finale) in dieci battute, per potersi cantare in più di duemilia modi, si può comprendere quanto la Scienza Musicale sia speculatiua, ampla, profonda, et bella. Dirò di più per maggior magnificenza della Musica, che questo Canone non è solamente ristretto in cinque voci, nè le sue resolutioni sono riserrate in duemilia modi, come nel Frontespizio di quest' opera si è posto, essendo che da me è stato anco risoluto à sei voci, come nel fine di questo Libro si vede, et in più di tremila modi, se si consideraranno le resolutioni non annumerate, et anco l'hauerei potuto risolvere in più di cinquemila modi, come si dirà nella seguente Dichiaratione, la quale si dà per maggior chiarezza, et intelligenza del detto Canone con pregare da Dio Nostro Signore lunga, et felice vita al beneuolo Lettore.», GASPARI cit., pp. 326-327.

¹⁷ Tra gli esempi di contrappunto si segnalano: «che immita il moto fermo per moto contrario reale; che immita la metà del Canto fermo per moto contrario; con i suoi riversi movimenti reali del Can. Fermo; Contrap. breve con i riversi movimenti contrari all'Unisono».

tate». Cominci il Soprano con acutezza di voce le sue domande: *Auribus percipe clamorem meum*. Risponda il Basso con toccare le corde più profonde: *De profundis clamavi ad te Domine*. Il Contralto. & il Tenore con nobil Maestria facciano contrapunto sopra il Canto fermo: *Semper laus eius in ore meo*. Unitamente ciascheduna parte con voce tremola, e soave si faccia sentire: *Timor & Tremor venerunt super me*¹⁸.

Unico riferimento alla sconosciuta identità del destinatario è che comunque viene definito «buon Suonatore» e anche «dotto compositore». Di lui si citano diversi incipit di mottetti dalla liturgia cristiana, tutti esaltanti la gloria divina e si esortano compositori, cantori e strumentisti a esprimersi come meglio possano nel repertorio sacro¹⁹. *Redazione della lettera in Roma*.

PP. 35-37. Al Sig. Giuseppe Orsolini. Napoli²⁰. **(Nona lettera)**. La lettera è incentrata sulla proporzione emiolia. Nella missiva si cita Ambrogio Calepino, lessicografo (Calepio, Bergamo ca.1440-1510) frate agostiniano dal 1458. Il suo «Cornucopiae», dizionario latino (Reggio Emilia 1502) fu ristampato più volte nel XVI secolo (non meno di 18 edizioni tra il 1542 e il 1592). Più tarde edizioni furono considerate consistenti ampliamenti dall'originale latino ad altre lingue. Quella stampata a Basilea (1590) presenta 11 lingue («Ambrosii Calepini dictionarium undecim linguarum: respondent autem latinis vocabulis hebraica, græca, gallica, italica, germanica, belgica, hispanica, polonica, ungarica, angelica»). L'edizione in sette lingue (Pavia, Facciolati, 1718) fu ristampata più volte. Calepino divenne un nome comune, quasi una sorta di sinonimo di «Dizionario» o di «Lessico» (ad es.: «Septem linguarum calepinus, hoc est, lexicon latinum»)²¹. *Redazione della lettera in Roma*.

¹⁸ Cfr. pp. 34-35.

¹⁹ Probabile, per il destinatario, è l'identità con un allievo di Antimo Liberati, come indicato dallo stesso Berardi: «al signor Pietro N.N.- Foligno».

²⁰ Incerta è l'identità del personaggio. Napoli può non essere la città di nascita, al massimo quella residenza.

²¹ Calepino è citato anche in GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della Letteratura Italiana*, tomi vii e iv, pp. 1552-1554, Firenze, 1812 e anche in *Nuova enciclopedia italiana* (Torino, 1875-1888), iv, p. 636. Spicca l'unicità della citazione berardiana, in questo caso riservata alla proporzione Hemiolia che «Finalmente il color nero rende nobilissima l'Hemiolia per essere il più antico: Tenebrae super universam terram. Spero che la finezza del suo giudizio saprà compatire l'imperfezione del mio talento, mentre nell'ombre di questi caratteri maggiormente mi farà spiccare nell'esecuzione de' suoi comandi». E ancora: «Per soddisfare al suo genio brevemente le dirò ciò ch'io sento intorno all'Hemiolia. Dovendone trattare scientificamente è necessario rintracciarne la sua denominazione, mentre dall'intelligenza de' termini ne risulta la vera cognizione delle Scienze. Nella mia Miscellanea ho seguitato il parere d'alcuni, che vogliono, che *Hemiolia*

PP. 37-44. Al sig. Gasparo Vischer. Musico *del serenissimo Principe di Frisinga*. (**Decima lettera**)²². Il destinatario è verosimilmente legato alla famiglia Vischer/Fischer (Piscator), che annovera Georg I e Georg II il primo corista e il secondo, forse suo figlio, entrambi vissuti tra Alsazia e Baviera (Frisinga sta ai confini delle due regioni) e li operativi tra il 1600 e il 1650. Esempi musicali del «Principio, Mezzo e Fine» delle Clausule (cadenze) regolari «delli 12 Tuoni». Si citano Gesù Cristo, S. Calisto Papa (220 d.C.), S. Giulio Papa (360 d.C.) e Carpegna, «Vicario Vigilantissimo della Santità di N.S.» (Basilica di Santa Maria in Trastevere)²³. *Redazione della lettera in Roma*.

PP. 45-48. Al Sig. Marcantonio Sellari²⁴ Volterra. (**Undecima lettera**). Berardi risponde alla richiesta del destinatario (che desiderava un «ristretto delle regole di Contrapunto per il sig. Ottaviano suo figlio»), inviandogli appunto un sommario significativo:

Col Zacconi le ridurrò a otto, che inviolabilmente si devono osservare ne' Contrapunti. Esempi musicali su alcune tipologie di contrapunto (sciolto, legato e sincopato), corredate da otto regole. La lettera è conclusa da uno specifico precatto:

Sappia V.S. che la Pausa sempre resta di sua natura perfetta, perché non è variabile, né meno divisibile per cagione della sua taciturnità; da lei non esce armonia

dicatur ab Hemiolion; ma dopo ho ritrovato. Che Ambrosio Calepino sente diversamente, e dice, che l'Hemolia deriva da Hemiolius, che est quadam aritmetica proportio, continens aliquem totium numerum, atque eius dimidium, ut se habet tres a duo 3 2., & quindici ad decem 25 decimis.

²² Cfr. Grove 2001, *sub voce*. Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746), che le fonti bibliografiche accreditano come «Hofkapellmeister to the Margrave Ludwig Wilhelm. Possibly his most outstanding work, the Musicalischer Parnassus, published in 1738, represents the fusion of French and German styles. In the form of nine suites, they transform the style of French orchestral dances to the more restricted tonal scale of the harpsichord. Yet Fischer achieved works of a vivacity and piquant pleasure, many that would rival in impact and melodic invention the finest keyboard music of Scarlatti».

²³ Nella missiva Berardi così si rivolge al Vischer: «Per soddisfare al di lei genio. E nell'istesso tempo al desiderio, che tengo di servirla, le invio le Clausole Armoniche. Cioè Principio, Mezzo e fine de' tuoni, secondo l'opinione di molti e diversi Autor. Io però in questo particolare mi rapporto intieramente a quanto ho dimostrato nella mia Miscellanea. Circa le cadenze regolari sopra li 12 tuoni, veda la *Seconda Parte*, lib 3 del Diruta nel *Transilvano*: Tigrini [*Compendio della Musica*, n.d.r.]. Si riconferma l'estrema precisione con cui il marchigiano rimanda alle fonti citate.

²⁴ L'origine volterrana del destinatario è confermata dal Fondo Gonnelli in ASF, in cui si nominano Marcantonio e il figlio Ottaviano come esponenti della famiglia Sellari.

alcuna, per conseguenza non ha bisogno di punto fermo alla lettera, mentre attendo l'honore di altri suoi comandi (p. 48)²⁵. *Redazione della lettera in Viterbo*

PP. 48-52. Al P. Abb. D. Benedetto Stella. Roma. (**Dodicesima lettera**).

«L'isquisita cognitione che V.P.Reverendiss., tiene in tutte le scienze, havendo scritto dottamente tanto in pratica, quanto in speculativa sopra la Musica [...]»²⁶.

Berardi risponde a certe «bizzarrie dei suoi quesiti». Si citano Galeazzo Sanseverino (per la «fuga d'Alessandria»), S. Gregorio Papa (per le «Lettere musicali»), Pan Malleatore (per i «martelli di Pitagora») e infine Anastasio Papa (per le «costitutioni» del canto cristiano). L'ultimo passo della missiva riporta un concetto sostanziale. Dopo aver citato un passo di Platone, Berardi si pronuncia:

La musica contiene due pratiche; la prima, *Ut Armonia sit Domina orationis*. Sentimento di Platone: con questa si sono regolati i nostri Antichi, i quali hanno adoperate. & usate le consonanze, e dissonanze, quasi sempre in un medesimo stile. La seconda ritrovata da Moderni senza distruggere la Prima, è questa, *Ut oratio sit domina orationis*, e porta con le grandissime variazioni, novità & invenzioni; le consonanze, e dissonanze si mettono in uso differentemente dalla prima pratica, stando tutta applicata alla perfettione della melodia, che per questa causa porta il nome di seconda pratica, a differenza della prima, riconoscendo anch'Ella il suo fondamento dalla dottrina di Plat. Nonne est Musica. Quae circa perfectionem melodiae versatur? Stante queste ragioni, stimo, che sia più proprio, e convenevole dividere la Musica in due pratiche: Prima e Seconda, che confonderla con termini impropri di Scuola Vecchia, e Nuova²⁷.

A p. 50 è citato anche «il Savio» (che certa tradizione identifica con Aristotele) con il detto: *Cuncta fecit bonae in tempore suo et Mundum tradidit disputationi eorum, ut*

²⁵ Tra le otto regole (indicate con numeri romani) si evidenzia la VII («Il Principio de' Contrapunti deve esser tenuto con passaggi lenti, stante che *A facilius semper est inchoandum*»); e la VIII («Si deve cominciare, e finire per consonanza perfetta, se bene alcuni sono di parere, che cominciare per consonanza perfetta sia ad arbitrio, ma il finire è regola infallibile, poichè, come ho detto altrove: *Finis est uniuscuiusque rei perfectio*»).

²⁶ Monaco di S. Bernardo, l'abate Benedetto Stella è citato nella Biblioteca Volante di Giovanni Cinelli Calvoli, 4, pp 560-564. Di lui si ricorda la *Breve narrazione della Vita di S. Nonnojo Abbate del Monte Santo, sua devozione, e transazione di Sue Reliquie dalia città di Frisinga alla terra di S. Orefte*, In Roma per Michele Ercole 1668.

²⁷ Berardi si era già espresso sulle due pratiche, con peculiare riferimento a Monteverdi, nella *Miscellanea Musicale, Prima Parte*, p. 39: «Il Monteverdi, nel principio del Lamento d'Arianna: *La sciatemi morire*, si servi della quinta diminuita in una forma che move a pietà».

non inveniat homo opus, quod operatus est Deus ab initio, usque ad finem (corsivi originali).
Redazione della lettera in Spoleto.

PP. 53-55. Al Sig. Federico Fregosi. S.Agata. (**Terzadecima lettera**). Il personaggio fu mecenate di Berardi e illustre esponente della famiglia Fregoso, dinastia di S.Agata Feltria²⁸. Esempi musicali sulle «variationi» che dipendono «da' segni accidentali b molle e diesis». quando sono segnati in chiave.

Così il marchigiano:

All'avviso, che V.S. illustriss, mi porta nell'ultima sua delli 20 cadenze, che nel dilettevole contrapunto de' nostri affetti, si contenta di fare la parte di semplice Cantore da ripieni, a questo rispondo, ch'Ella nell'istesso tempo si fa conoscere esperto contrappuntista, mentre con nobil maestria sopra il canto fermo dell'amore le porto, va intrecciando bellissimi soggetti, fughe doppie, vaghi artificij, con far scelta di quei *Modi*, che possono con la loro dolcezza render più cara, e soave oltre che l'armonia de' nostri cuori; Ma questa, dalla parte mia viene interrotta da tante pause, che per aspettarle, mi conviene usare quelle Sincope, Punti, e Sospiri, che non sono compresi fra li precetti Musicali [...]»²⁹.

Un elogio certo reverenziale, ma soprattutto finalizzato a valorizzare il professionismo del suo prestigioso interlocutore, chiude la lettera, con una quartina di ottonari: *Né che poco le dia da imputar sono,/ Che quanto posso dar tutto le dono. Redazione della lettera in Roma.*

PP. 56-59. A Monsig. Giulio Martii.³⁰ Arcidiacono e Vicario Generale di Tivoli. (**Quattordicesima lettera**). La lettera discute le Figure musicali (maxima, longa etc) e poi, attraverso le citazioni di numerosi passi biblici, da salmi e profeti

²⁸ Sulla base di documentazioni, Carlo Vitali avrebbe scoperto che Berardi aprì in Sant'Agata nel 1669 ed ebbe come allievo Federico Fregoso, un nipote del più celebre cardinale che porta lo stesso nome.

²⁹ La lettera prosegue con tre specifici esempi: Primo Tuono nelle sue corde naturali; un tono più basso; alla terza bassa; Settimo tuono. Una quarta più basso; Undecimo Tuono. Un tuono più alto. A Fregoso era stato dedicato un capitolo della *Miscellanea* (*Prima Parte*, p. 44): «Dell'obietto della Musica. Capitolo decimo quarto».

³⁰ Anche all'insigne prelado Berardi aveva dedicato il capitolo terzo della *Prima Parte* della sua *Miscellanea* (p. 11), in cui lo aveva presentato come «Reverendess. Monsig. Archidiacono Vicario Generale, Nobile Tiburtino».

in massima parte, indica un ideale di composizione, che utilizzi le lettere e le sillabe musicali (fra tradizione gregoriana e guidoniana)³¹.

Personaggi e passi citati (*per le sei Lettere gregoriane, corsivi originali per le iniziali*):

- Giob. («Fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet»)
- Ez. («in similitudinem fulguris coruscantis»)
- Giob. («facies mea intumuità fletu»)
- Psalmus 85 («Auribus percepite...»)
- Ps. 91 («Bonum est confiteri Domino...»)
- Ps. 103 («Cantabo Domino...»)
- Eccl. cap. 5 («Deus enim in caelo et tu super terram...»)
- Ps. 112 («Excelsus super omnes gentes...»)
- Apoc. I («Facies eius sicut Sol cum lucet...»)
- Ps. 118 («Gressus meus dirige...»)

*Per le sei Note*³²:

- Apost ad Galat. cap. 5 («Ut essemus Sancti...»)
- Parab. cap. 16 («Revela Domino opera tua...»)
- Ps. 71 («Miseratio Domini magna est»)
- «Factus est mihi in refugium» (?)³³
- Abac. cap. 3 («Sol et Luna steterunt...»)
- Ps. 50 («Lavabo per singulas noctes...»)
- Eccl. cap. 5 («Laudabit usque ad mortem...»)
- S. Aug. serm. 77 ad frat. Tom. 10 («Sola remanserunt ossa...»)
- Ps. 21 («Factum est cor meum...»)
- Parab. 16 («Misericordia et veritate...»)
- «Respice superbos et confunde eos» (?)³⁴
- Apost. ad Rom. cap. 15 («Ut unanimes, uno ore...»)

Redazione della lettera in Roma.

³¹ Nella lettera si citano «Gio.de Muris gran filosofo parigino, che fu Inventore delle Figure Musicali, Massima, Longa &c. Principiò dalla breve per dimostrare, che non si trova cosa più breve e momentanea della vita Humana, che al detto di Giob, *Fugit velut umbra et nunquam in eodem statu permanet*».

³² «Le sei note, ut, re, mi, fa, sol, la serviranno sempre di scala per salire al godimento della celeste melodia del Paradiso, se però il Cantore non vacillerà con la voce, ma la sostenterà, e se manterrà salda, e ferma nell'intuonazione, cantando».

³³ Fonte della citazione ignota.

³⁴ Fonte della citazione ignota.

A p. 60 un «Canone a 4 che cresce un Tuono» dello stesso Berardi precede la «Tavola de' nomi di quelli a' quali sono state scritte le lettere».

Al Sig. Sigismondo Petroni -	pag. 7
Al Sig. Antimo Liberati -	14
Al Sig. Raffaele Raffaelli -	18
Al Sig. Aurelio Bellini -	23
Al Sig. D. Giuseppe Silvani -	28
Al Sig. Pier Francesco N.N.	29
Al Sig. Pietro N.N.	33
Al Sig. Giuseppe Orsolini	35
Al Sig. Gasparo Wiscer	37
Al Sig. Marcantonio Sellari	44
Al P. Abbate Benedetto Stella	48
Al Sig. Federico Fregosi	53
A Monsig. Giulio Martij	56
Chiude l'imprimatur.	

Summa e sintesi del pensiero berardiano, il *Perché Musicale* ribadisce l'intento dell'autore, sulla scorta delle esperienze speculative (i quattro precedenti trattati), ma anche di formazione e di attività compositiva, sotto la guida di Giovanni Sarti prima³⁵, di Marco Scacchi dopo³⁶. Essenziale, per il teorico marchigiano è l'intento di agevolare la comprensione dei concetti e rafforzare la valenza del contenuto dei suoi trattati: un invito che egli rivolge al «musicista» (ovvero con 'qualifica che ne distingue e privilegia il duplice impegno in ambito speculativo e pratico'), «professore armonico»³⁷ ('studioso della scienza musicale') o «esperto contrappuntista» ('autore di musica polifonica'), come egli avalla nella *Miscellanea* (p. 24) e proprio nel *Perché* (pp. 50, 53). Applicandosi ad acquisire una di tali qualifiche e comunque evitando con saggezza e coerenza il rischio di entrare nel novero di «quella sorte di Musicisti che non sanno né contare, né cantare»³⁸, il composi-

³⁵ Berardi si definisce allievo di Giovanni Sarti (c.1600-c.1655), musicista di S. Agata Feltria, e lo chiama «mio compaesano».

³⁶ Marco Scacchi (Gallese 1602-1685) studiò sotto la guida di Giovanni Francesco Anerio a Roma. Entrò poi alla corte di Varsavia nel 1626, dove fu Kapellmeister dal 1628 al 1649. Nel trattato *Cribrum Musicum* organizzò un sistema teorico in cui ogni genere dovesse avere uno stile proprio. Berardi fu suo allievo e lo citò più volte nei suoi *Documenti Armonici*, particolarmente per la classificazione degli stili.

³⁷ Cfr. *Miscellanea Musicale* cit., *Prima Parte*, p. 42: «La professione armonica è assai più ricca che nel secolo presente, che non era nei secoli passati[...]».

³⁸ *Ragionamenti Musicali*, Bologna, Giacomo Monti, p. 165.

tore potrà meritatamente recepire l'eredità (di spirito e di sostanza) di quell'*archimusicò*, cui Berardi si rivolge quasi a ispirare l'incipit della sua *Miscellanea*³⁹ e in cui è lecito identificare la simbolica figura del 'creatore dell'armonia universale', così come idealizzato dalla felice e, anche in questo caso, sorprendente scelta terminologica impiegata dall'autore. Instancabile infine è l'animo con cui il marchigiano insiste nel valorizzare la musica moderna (previo rispetto e osservanza dello stile antico), per offrirsi simultaneamente all'interesse del teorico, alle mansioni dell'interprete (cantanti e strumentisti), ai mezzi tecnici, creativi e stilistici del compositore⁴⁰ e dell'esecutore dei suoi tempi.

Di qui se Scacchi aveva detto:

Per la musica moderna è necessario consumare moltissimi anni vanti che si possa arrivare a sapere in pieno i suoi affetti⁴¹

il suo allievo mostra un passo in più, un auspicio, destinato forse a diventare una certezza:

³⁹ *Miscellanea Musicale* cit. p. 1.

⁴⁰ Un breve sguardo alla produzione: (5 raccolte di musica sacra, e una di musica strumentale) edite in un quindicennio (*Sacri Conventus Liber I a 2-5v.*, op. 2 (Roma, De Lazzari, 1660); *Missa Pro Defunctis. Cum Sequentia et Responsorio Libera me Domine a 5.*, op. 3 (Roma, De Lazzari, 1665); *Libri II de Motetti a 2-4 v.*, op. 4 (Roma, De Lazzari, 1667); *Salmi concertati a 3 v. Libro secondo*, op. 5 (Bologna, Monti, 1668); *Sacri conventus 2-5 v. concinendi una cum Missa sex vocibus arte elaborata. Liber Secundus*, op. 6 (Bologna, Monti, 1669); nel frontespizio completo si legge: *Angeli Berardi a S. Agata In Ecclesia Cathedrali Viterbien. Musicae Praefecti Sacri Conventus Binis, Ternis, Quaternis, Quinisque vocibus concinendi Vna Cum Missa sex vocibus arte elaborata Liber Secundus Opus Sextum. - Bononiae, typis Jacobi Montij. 1669. - in 4°. Cantus primus, Cantus secundus, Altus, Tenor, Tenor secundus, Bassus et Organum. In tutto opuscoli sette*, sul retto della seconda carta è impressa la dedicatoria del compositore: Illustrissimo Domino Julio Bussio civi Viterbien., e nel verso di essa, pag. 5, avvi il seguente anonimo *Octatiscum*. [corsivi originali]

te docuit calamos Euterpe Berarde sonoros,
Et dulces Citharas Angelo Terpsicore;
Nam bene distinguis varios modulaminis usus,
Et numeros nectens, nectare corda reple.
Nil durum, praveque sonans, sunt dulcia cuncta;
Auribus, et nosti ferre suave melos.

Carmine quid nitor manibus coniungere lymphas
Dicere, dum satis est, hoc opus Carmine quid nitor manibus coniungere lymphas

Dicere, dum satis est, hoc opus *Angelicum*.

Sinfonie a violino solo. Libro Primo, op. 7 (Bologna, Monti, 1670); *Psalmi vespertini 4 v. concinendi cum organo ad libitum. Una cum Missa ad organi sonum accomodata*, op. 8 (Roma, De Lazzari, 1675).

⁴¹ *Breve discorso sulla Musica Moderna*, Varsavia, Elert, 1649, p. 98.

I compositori moderni, che continuamente s'affaticano di ridurre la Musica al suo ultimo fine, che è di dilettere e sollevare le passioni humane⁴².

http://www.gardane.info/berardi/documenti/documenti_biblio.php⁴³

http://www.musicologie.org/Biographies/b/berardi_angelo.html⁴⁴

http://www.itmi.it/New_sito/index.htm⁴⁵

⁴² *Miscellanea Musicale* cit. p. 41.

⁴³ Il sito rimanda ai *Documenti Armonici* (1687) con ampi estratti dal trattato.

⁴⁴ Il ben noto sito mostra le localizzazioni dell'intera produzione teorica e compositiva berardiana (con qualche imprecisione sugli estremi anagrafici).

⁴⁵ Dal progetto *Indici della Trattatistica Musicale Italiana* (1300-1799) sono estratti i passi dei tre trattati berardiani (*Ragionamenti*, *Documenti*, *Miscellanea*) citati nel presente articolo.

JEFFREY KURTZMAN

***Polyphonic Psalm and Canticle
Antiphons for Vespers, Compline and
Lauds Published in Italy
in the Sixteenth and Seventeenth
Centuries***

POLYPHONIC PSALM AND CANTICLE ANTIPHONS FOR VESPERS, COMPLINE AND LAUDS PUBLISHED IN ITALY IN THE SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURIES

Of all the liturgical elements comprising the Office Hours, antiphons are the least represented in published polyphony in Italy. The psalm and canticle antiphons were most often performed in plainchant, on the organ, or replaced by motets or instrumental music as substitutes¹. All the extant Italian prints of the sixteenth and seventeenth centuries devoted principally to polyphonic antiphons are discussed in this essay; collections devoted to the four large seasonal Marian antiphons, one of which concluded the final office hour (Vespers or Compline) on a feast day, constitute a separate category and are not considered here.

Adriano Willaert's 1555 print of Vesper and Compline psalms contains a few polyphonic antiphons², and it was not uncommon for Compline prints to include

¹ Several studies discuss the issues of motets and instrumental music as substitutes for Office antiphons. See STEPHEN BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, «Journal of the American Musicological Society», 20 (1967), pp. 87-106; WOLFGANG OSTHOFF, *Unità liturgica e artistica nei Vesperi del 1610*, «Rivista italiana di musicologia», 2 (1967), pp. 314-327; THOMAS D. CULLEY, *Jesuits and Music: I, A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, St. Louis, St. Louis University, 1970, pp. 78 and 85; IDEM, *Musical Activity in Some Sixteenth Century Jesuit Colleges*, «Analecta Musicologica», 19 (1979), p. 7; JAMES ARMSTRONG, *The Antiphonae, seu sacrae cantiones (1613) of Giovanni Francesco Anerio: a Liturgical Study*, «Analecta Musicologica», 14 (1974), pp. 89-150; ANTHONY M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», 34 (1981), pp. 43-59; JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, pp. 151-152; IDEM, *The Liturgical use of the Organ in Seventeenth-Century Italy: New Documents, New Hypotheses*, in *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger, Durham, Duke University Press, 1987, p. 358; JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 60-78; and IDEM, *Per Fare il Vesprio meno Tedioso. Don Pietro Maria Marsolo and the «Antiphon Problem»*, in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. Barbara Haggh, Paris, Minerve, 2001, pp. 411-421.

² I SACRI E SANTI SALMI | CHE SI CANTANO A VESPRO ET COMPIE-| ta con li suoi Himni Responsorij et Benedicamus Composti da l'eccellentissimo Musico Adriano Vuillaert a uno Choro & a quatro voci Nova-| mente per Antonio Gardano stampati & corretti. | Con la giunta di dui Magnificat | A QVATRO [Printer's mark] VOCI | In Venetia apresso di | Antonio Gardano. | 1555 | RISM

the single antiphon for the canticle *Nunc dimittis*, but it is not until 1574 that we find a collection of polyphony devoted specifically to antiphons, by the Anconan Guilielmo Sitibundo³:

ANTIPHONAE AD MAGNIFICAT | FESTORVM OMNIVM PER ANNVM
| OCCVRENTIVM SECVNDVM TONOS | AB ECCLESIA ROMANA
OBSERVATOS. | AVTHORE GVILELMO SITIBVNDQ ANCON. | LIBER
PRIMVS. | CVM QVINQVE [Printer's mark] VOCIBVS. | VENETIIS, *Apud*
Ioannem Barilletum. M DLXXIII. |

The index, transcribed diplomatically, reads as follows:

INDEX ANTIPHONARVM.

Amavit cum dominus.	Confess. pont.	44
Angeli Archangeli.	Omnium sanctorum.	7
Augustine lux doctorum. .	S. Augustini	4
Benedicta sit	Ad invocationem spiritus sancti.	1
Beatus Laurentius.	S. Laurentii.	2
Crucem sanctam.	Invent. S. Crucis.	25
Cum pervenisset.	S. Andreae.	10
Cum ortus fuerit Sol.	Natiuitatis Domini.	13
Cum beata Monica.	S. Monicae.	16
Da pacem Domine	Suffragio sanctorum.	49
Descendis spiritus.	In festo spiritus sancti.	30
Dum effret fumus.	Pro solis sum. Pontific.	21
Estate fortes.	In Natali apostolorum.	41
Et respicientes.	Dominicae Resurrectionis.	30
Exiit sermo.	S. Ioannis apostoli.	16
Gabriel angelus.	Annunciationis B. Mariae.	24
Gaudent in caelis.	Plurimorum marty.	43
Hac dies quam fecit.	Tempore Paschali.	31
Hi sunt qui cum.	S. Innocentum.	16
Hic vir despicientes.	Confess. non pontif.	45
Hodie beatiff. Quiriacus.	S. Ciriaci.	2
Hodie Maria virgo.	Assump. B. Mariae.	3
Hodie Christus natus est. .	Natiuita. Domini	14

W1123. Reprinted in 1561 (not listed in RISM), 1565 (RISM W1124) and 1571 (RISM W1125). This collection includes Magnificat antiphons and the Compline antiphon.

³ RISM S3550.

Hodie beata virgo.	Purific. B. Mariæ.	22
Hodie Simon Petrus.	Apostolorum Petri & Pauli.	28
Hodie completi sunt.	In festo Pentecostes.	35
Innocens pro Christo.	S. Innocentum.	17
In seruentis olei.	S. Io. ante portam latinam.	26
Iste est Ioannes.	S. Ioannis apostoli.	15
Iste sanctus.	Vnium martyr.	41
Istorum est enim.	Plurimorum marty.	42
Lux perpetua.	Tempore Paschali.	39
Magnum hæreditatis.	Circunc. Domini.	18
Magi videntes stellam.	Epiphaniæ Domini.	19
Memento salutis.	Concep. B. Mariæ.	46
Misit rex.	Decoll. S. Ioann. Bapt.	4
Mulier quæ erat.	Mariæ Magd.	28
Natiuitas tua.	Natiuit. B. Mariæ.	5
Nicolaus uerus.	Sancti Nicolai.	6
Non uos relinquam.	In festo Pentecost.	34
O beatum pōtificem.	S. Martini episcopi.	9
O Crux benedicta.	Exalt. S. Crucis.	38
O doctōr optime.	Pro doctōribus.	11
O quam gloriosum.	Omnium sanctorum.	8
O quam metuendus.	Dedicatio Basil. sal.	8
O quam suauis.	In festo corp. Christi.	39
O rex gloriæ domine.	Ascensionis domini.	34
O sacrum conuiuium.	In festo corp. Christi.	38
Pacem relinquo vobis.	Fer. tertiæ Pentecostes.	36
Pater manifestauit.	Ascensionis Domini.	33
Petrus apostolus.	Suffragia sanctorum.	48
Princeps gloriosiss.	Dedic. S. Michaelis.	6
Propter nimiam.	Circuncisionis Domini.	18
Puer qui natus est.	Nati. S. Io. Bapt.	27
Quia vidisti me.	S. Thomæ apostoli.	12
Qui sunt hi ser.	Fer. secundæ tempore Pasch.	32
Qui vult venire.	Vnius marty.	42
Sanctæ Paule.	Conuer. s. Pauli.	22
Sancti & iusti.	Tempore paschali.	40
Sacerdos & pontifi.	Confessorum pontificum.	44
Supelierunt Steph.	S. Stephani.	15
Si quis diligit me.	Feriæ secundæ Pentecost.	36
Similabo eum.	Confess. non pontificum.	45
Si manseritis in me.	Apostolorum Philippi & Iacobi.	24

Solue iubente Deo.	S. Petri ad vincula	29
Stephanus autem.	S. Stephani.	14
Stans beata Agatha	S. Agathæ.	23
Tanto pondere.	S. Lucie.	12
Tribus miraculis.	Epiphan. Domini.	20
Tradent enim uos.	In natali apostolorum.	40
Tu es pastor ouium	Cathedræ. s. Petri.	20
Veni sponsa Christi.	S. virginum.	46
Virgo gloriosa.	S. Cæcilie.	10
Videte manus meas.	Fer. tertiæ Resurrect. Domini.	32

As in several such collections, the index lists the antiphons alphabetically so the reader can easily find them, but the order of pieces in the print follows more closely, but not precisely, the liturgical calendar. The collection contains Magnificat antiphons for the feasts of a number of saints, including not only such prominent saints as John the Baptist and Mary Magdalene, but also Agatha, Cyriac, Monica, Martini, Nicholas, Thomas and several others. In addition, all the principal feasts from the Proper of the Time, the Common of the Saints and the Proper of the Saints are covered. The antiphons are those for second Vespers, and in addition, many feasts from the Proper of the Time and the Common of the Saints also include the Magnificat antiphon for first Vespers. A number of feasts, of course, employ the same antiphon for both first and second Vespers.

Sitibundo's texts follow very closely the 1568 *Breviarium Romanum*, the first official breviary after the Council of Trent, published just six years previously, although that does not mean that the breviary itself served as the unique source of Sitibundo's texts. Some saints' antiphons in the collection are found neither in the 1568 breviary nor in modern liturgical books and must have been derived from some other source or sources.

The contents of the print begin with the Proper of the Saints and the feast of St. Ciriac on Aug. 8, and then turn to the Proper of the Time with St. Andrew on Nov. 30. Inserted between the feast of St. Andrew and the feast of St. Lucy on Dec. 13 is the Magnificat antiphon from the Common of Doctors. However, this is also the antiphon for the feast of St. Ambrose, which falls on Dec. 7. The feast of the Nativity, from the Proper of the Time, is inserted into its appropriate calendar position in Sitibundo's series. The sequence of calendrical feasts ends with that of St. Peter in Chains on August 1.

Following the calendrical sequence are Magnificat antiphons for moveable feasts in their seasonal order, including the second and third ferial days of Pentecost. This series begins with the antiphon for the feast of the Holy Spirit, a feast found neither in the 1568 breviary nor in modern liturgical books. The text,

however, appears in the 1568 breviary as the verse of the first responsory of Matins on the feast of the Epiphany. After the moveable feasts, there appears, out of temporal order, the antiphon for the feast of the Exaltation of the Cross, September 14. After the antiphons for first and second Vespers in paschal time, those from the Common of the Saints appear, beginning with the Common of One Martyr in paschal time, but otherwise following the same sequence as in the breviary.

The contents conclude with three antiphons beginning with the feast of the Conception of the Virgin Mary, *Memento salutis auctor*. However, this antiphon is not found in the 1568 breviary nor in modern liturgical books, since the breviary adopts the different antiphons for the feast of the Nativity of the Virgin to the feast of the Conception. The last two antiphons in Sitibundo's collection are suffrages of the saints. A list of Sitibundo's antiphons not found in either the 1568 breviary or modern liturgical books follows:

Hodie beatissimus Quiriacus Feast of St. Ciriac
 Beatus Laurentius orabit dicens Feast of St. Lawrence
 Auguſtine lux doctōrum firmamentum Feast of St. Augustine
 Nicolaus verus Chrifti pauper Feast of St. Nicholas
 Cum beata Monica sacramenta reciperet Feast of St. Monica
 Defcendit ſpiritus ſanctus, corporali ſpetie Feast of the Holy Spirit
 Memento ſalutis auctōr Feast of the Conception of the B.V.M.
 Da pacem Domine in diebus noſtris Suffrage of saints

The next collection of polyphonic antiphons to appear was published by Girolamo Diruta in 1580, of which only the Canto and Alto part-books from the five voices survive⁴:

IL PRIMO LIBRO DE CONTRAPVNTI | SOPRA IL CANTO FERMO
 DELLE ANTIFONE | Delle Fefte principali de tutto l'Anno, A Cinque voci,
 Nouamente | Compofte, & mandate in luce per Girolamo Diruta. | [Printer's
 mark] | In Venetia appreffo Angelo Gardano | M C LXXX. |

The index is much shorter than Sitibundo's and represents only an abbreviation of the total contents:

TABVLA.

In Natiuitate Domini

Tecum principium

⁴ RISM D3133.

In Circuncifione Domini	O admirabile commercium
In Epiphania Domini	Ante luciferum genitus
In Refurreçtione Domini	Angelus autem domini
In Afcenfione Domini	Viri Galilei
In Fefto Penthecoftes	Dum complerentur
In Fefto Corporis Chrifti	Sacerdos in eternum
In Fefto omnium Sançtorum	Vidi turbam magna

This is a very different type of antiphon collection from Sitibundo's, comprising only the principal feasts from the Proper of the Time. The index merely indicates the first antiphon for each feast, but every feast is actually represented by all five psalm antiphons as well as the Magnificat antiphon for second Vespers. The psalm antiphons serve for both first and second Vespers except on Christmas. During the Christmas season, the antiphon at the Benedictus in Lauds as well as the Magnificat antiphons for Saint Stephen, Saint John the Apostle, and the Holy Innocents are included. The Easter and Pentecost antiphons include the Magnificat antiphons for the second and third ferial days as well.

The first publication of a set of polyphonic antiphons for the entire liturgical year was by Girolamo Lambardi in 1597⁵. The collection is so massive, that it was published in three separate choirbook volumes:

ANTIPHONARIVM | VESPERTINVM | DIERVM FESTORVM TOTIVS ANNI | iuxta ritum Romani Breuiarij iuffu Pij V. reformati, | nunc nuper pulcherrimis contrapunçtis | exornatum atque auçtum. | A REVERENDO D. HIERONYMO | LAMBARDO | *Canonico Regulari fançti Spiritus prope Venetias*. | IN TRES PARTES DISTRIBVTVM | quarum vna complectitur dies feftos domini, altera | Proprium fanctorum, tertia Commune. | PRIMA PARS. | CVM PRIVILEGIO, ET LICENTIA SVPERIORVM. | [Woodcut of seated Madonna surrounded by twelve disciples and dove of Holy Spirit overhead] | Impreffum in Cænobio Sançti Spiritus prope Venetias. | M. D. X C V I I. |

As indicated in the title, the first volume contains the feasts of the Lord, from Christmas to Corpus Christi. Its index is as follows:

⁵ RISM L366.

INDEX EORVM, QVÆ IN HOC
VOLVMINE CONTINENTVR.

In Natiuitate Domini, in primis vesp̄eris.
in fecundis vesp̄eris.
In feſto fan̄cti Stephani, ad Magnificat.
In feſto fan̄cti Ioannis, ad Magnificat.
In feſto San̄ctorum Innocentum, ad Magnificat.
In Circumciſione Domini, in vtriſque vesp̄eris.
In ōctaua fan̄cti Stephani, ad vesp̄eras.
In ōctaua fan̄cti Ioannis, ad vesp̄eras.
In ōctaua San̄ctorum Innocentum, ad vesp̄eras.
In Epiphania Domini, in vtriſque vesp̄eris.
In Sabbato San̄cto, ad vesp̄eras.
In Refurrēctione Domini.
In Sabbato in Albis, ad Magnificat.
In Dominica in Albis.
In Aſcenſione Domini, in vtriſque vesp̄eris.
In feſto Pentecoſtes.
In feſto S. Trinitatis, in vtriſque vesp̄eris.
In feſto Corporis Chriſti, in vtriſque vesp̄eris.

The first volume includes all five psalm antiphons and the Magnificat antiphons for both first and second Vesp̄ers on those feasts that have both Vesp̄ers. For those feasts that share the same psalm antiphons for first and second Vesp̄ers, both Magnificat antiphons are given. It should also be noted that feasts using the same antiphons for first and second Vesp̄ers also employ these same antiphons for Lauds, so that a print such as Lambardi's could serve for Lauds as well as Vesp̄ers. Lambardi's first volume even includes the Christmas season psalm antiphons for the octaves of St. Stephen, John the Apostle, and the Innocents, and the Magnificat antiphons for Saturday in Easter Week and Low Sunday as well as for the second and third ferial days after Easter and Pentecost.

The index of Lambardi's second volume indicates that it comprises both Vesp̄ers for the Proper of the Saints:

In feſto fan̄cti Andreæ Apoſtoli, in vtriſque vesp̄eris.
In feſto fan̄ctæ Lucie virginis & martyris, in vtriſque vesp̄eris.
In feſto fan̄cti Thomæ Apoſtoli, ad Magnificat in vtriſque vesp̄eris.

The third volume contains both Vespers for the Common of the Saints:

In Communi Apostolorum, in primis vesperis.
in secundis vesperis.
In Communi vnius Martyris, in vtrisque vesperis.
In Communi Martyrum tempore Paschali, in vtrisque vesperis.
In Communi plurimorum martyrum, in primis vesperis.
in secundis vesperis.

In Communi Confessorum pontificum, in vtrisque vesperis.
 In Communi confessorum non pontificum, in vtrisque vesperis.
 In Communi Virginum, in vtrisque vesperis.
 In Communi Mulierum sanctarum, in vtrisque vesperis.
 In Dedicatione Templi, in vtrisque vesperis.

The antiphons of Lambardi's collection are based on the antiphon chant as cantus firmus in the bass voice, notated in breves and semibreves. These pieces are quite short, lasting only as long as it takes the bass to traverse the antiphon. The three upper voices are in sixteenth-century contrapuntal style, notated in semibreves, minims and semiminims. Many antiphons open with a point of imitation among the three voices.

Even this massive collection of antiphons did not cover all those required by the liturgy, and three years later Lambardi published another set for four voices in choirbook format, comprising two volumes⁶:

ANTIPHONAE OMNES | IUXTA RITVM ROMANI BREVIARII | PRO
 TOTIVS ANNI DOMINICIS DIEBVS | in primis, & secundis Vesperis nunc
 primum | A REVERENDO D. HIERONYMO | LAMBARDO | *Canonico*
Regulari sancti Spiritus Venetiarum. | HARMONICIS, ELABORATISSIMISQVE |
 contrapunctis exornatae nec non ad Dei honorem, ac suae | ecclesiae commodum
 in lucem editae, atque | IN DVAS PARTES COACTAE | ita scilicet vt quae ad
 Vesperas in Sabbato ad Magnificat attinent in prima, quae verò | in Vesperis diei
 Dominicae concinuntur in secunda habeantur. | PRIMA [SECVNDA] PARS. |
 CVM PRIVILEGIO, ET LICENTIA SVPERIORVM. | QVATVOR [Woodcut
 of seated Madonna surrounded by twelve disciples and dove of Holy Spirit
 overhead] VOCIBVS. | Impressum in Cænobio Sancti Spiritus prope Venetias. |
 M. DC. |

The Prima Pars contains the Saturday antiphons throughout the year:

INDEX SABBATORVM.

In Sabbato primo & secundo Aduentus.
 In Sabbato tertio Aduentus.
 In Sabbato infra octauam Natiuitatis.

⁶ RISM L367

In Sabbato infra oâtauam Epiphaniæ.
 In Sabbato poſt Epiphaniam.
 In Sabbato Septuageſimæ.
 In Sabbato Sexageſimæ.
 In Sabbato Quinquageſimæ & primus Quadrageſimæ.
 In Sabbato ſecundo & tertio Quadrageſimæ.
 In Sabbato Quarto Quadrageſimæ.
 In Sabbato Paſſionis & Palmarum.
 In Sabbato Sanâto.
 In Sabbato primo poſt Paſcha.
 In Sabbato Secundo & Tertio poſt Paſcha.
 In Sabbato Quarto poſt Paſcha.
 In Sabbato Quinto & Sexto poſt Paſcha.
 In Sabbato Secundo poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Tertio & Quarto poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Quinto poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Sexto poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Septimo poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Oâtauo & Nono poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Decimo & Vndecimo poſt Pentecoſtes.
 In Sabbato Primo Auguſti.
 In Sabbato Secundo & Tertio Auguſti.
 In Sabbato Quarto & Quinto Auguſti.
 In Sabbato Primo Septembris.
 In Sabbato ſecundo Septembris.
 In Sabbato [ſi] Tertio & Quarto Septembris.
 In Sabbato Quinto Septembris.
 In Sabbato Primo & Secundo Oâtobris.
 In Sabbato Tertio Oâtobris.
 In Sabbato Quarto & Quinto Oâtobris.
 In Sabbato Primo Nouembris.
 In Sabbato Secundo Nouembris.
 In Sabbato Tertio & Quarto Nouembris.
 In Sabbato Quinto Nouembris.

The Secunda Pars includes all five psalm antiphons and the Magnificat antiphon for Sundays throughout the year:

INDEX DOMINICARVM.

- In Dominica Prima Aduentus.
- In Dominica Secunda Aduentus.
- In Dominica Tertia Aduentus.
- In Dominica Quarta Aduentus.
- In Dominica infra octauam Natiuitatis, & Epiphaniæ.
- In Dominica Secunda post Epiphaniam.
- In Dominica Tertia & Quarta post Epiphaniam.
- In Dominica Quinta & Sexta post Epiphaniam.
- In Dominica Septuagesimæ.
- In Dominica Sexagesimæ & Quinquagesimæ.
- In Dominica Prima Quadragesimæ.
- In Dominica Secunda & Tertia Quadragesimæ.
- In Dominica Quarta & Pasionis.
- In Dominica Palmarum & Secunda post Pascha.
- In Dominica Tertia & Quarta post Pascha.
- In Dominica Quinta post Pascha.
- In Dominica infra octauam Ascensionis, & in Dominica S. Trinitatis.
- In Dominica Secunda & Tertia post Pentecostes.
- In Dominica Quarta post Pentecostes.
- In Dominica Quinta post Pentecostes.
- In Dominica Sexta & Septima post Pentecostes.
- In Dominica Octaua post Pentecostes.
- In Dominica Nona post Pentecostes.
- In Dominica Decima & Vndecima post Pentecostes.
- In Dominica Duodecima & Tertiadecima post Pentecostes.
- In Dominica Quartadecima & Quintadecima post Pentecostes.
- In Dominica Sextadecima & Decimaseptima post Pentecostes.
- In Dominica Decimaoctaua post Pentecostes.
- In Dominica Decimanona post Pentecostes.
- In Dominica Vigesima & Vigesima prima post Pentecostes.
- In Dominica Vigesima secunda & Vigesima tertia post Pentecostes.
- In Dominica Vigesima quarta post Pentecostes.

The musical style of these antiphons is the same as Lambardi's 1597 set.

The best-known of all antiphon publications is that of Giovanni Francesco Anerio from 1613⁷:

ANTIPHONÆ, | SEV SACRÆ CANTIONES, | QVÆ IN TOTIVS ANNI |
VESPERARVM AC COMPLETORII | SOLEMNITATIBVS DECANTARI
SOLENT; | IN TRES PARTES DISTRIBVÆ; | *Quarū prima Natiuitatis Domini,*
Circumcisionis, Epiphaniæ, & omniū Sanctorū | *Secunda, Festa mobilia, & Communia*
Sanctorum. | *Tertia, Præcipua Mendicantium Religionum festa complectitur.* | Binis, Ternis,
& Quaternis vocibus concinendæ. Vna cūm Ballo | ad Organum. | AVCTORE,
IO: FRANCISCO ANERIO ROMANO. | *In Ecclesia Sanctissimæ Virginis ad Montes*
Capellæ Magistro. | PRIMA [SECVNDA, TERTIA] PARS. | [Escutcheon of dedi-
catee] | Romæ, Apud Io: Baptistam Roblectum. M. DC. XIII. | *Superiorum*
permissu. |

The title offers the alternative appellation *sacrae cantiones* for the antiphons, but the remainder of the description makes it clear that these are indeed the texts that are customarily sung as antiphons at Vespers and Compline. The antiphons, like Lambardi's 1597 collection, were published in three separate volumes, but the organization of the set is different from Lambardi's. The *Prima Pars* contains the feasts of the Christmas season and All Saints; the *Secunda Pars* the moveable feasts and the Common of the Saints; and the *Tertia Pars* the feasts of a dozen selected saints as well as the antiphons for Compline. Reflecting the new compositional perspectives of the early seventeenth-century, the settings are for a mixture of two, three and four voices accompanied by the organ continuo. This collection, therefore, was published in part-books rather than as choirbooks.

The index of Anerio's *Prima Pars* is as follows:

Index Antiphonarum, & Cantionum quæ in prima
parte continentur.

In Aduentu, & vigilia Natiuitatis Domini.

ORetur sicut fol. a 2. Canti
Cum ortu fuerit a 2. balli.
Montes, & colles. a 2. tenori.
Hierusalem. a 2. alti.

⁷ RISM A1104.

*In feſto S. Andreae Apoſtoli. In primis, &
ſecundis Veſperis.*

Salve Crux. a quattro, 2. canti, & 2. alti.
Beatus Andreas, a 2. alto, & tenore.
Andreas Chriſti famulus, a 2. baffi.
Maximilla, a 2. canti.

*In feſto S. Nicolai, vt in Comm. Conf. Pont.
vide in 2. parte.*

*In feſto S. Ambroſij, vt in Com. Conf. Pont.
vide in 2. parte.*

*In feſto Conceptionis B. Virginis, vt in Nati-
uitate eiufdem mutato nomine Natiuitatis
in nomen Conceptionis à carte 50*

*In feſto S. Damafi Papæ, vt in Com. Conf. Pöt.
vide in 2. parte*

*In feſto S. Lucia In primis, & ſecundis
Veſperis.*

Orante ſancta Lucia, a 2. Tenore, e canto.
Per te Lucia, a 2. baritono, & baffo.
Lucia virgo, a 2. canto, & tenore.
Benedico te, a 2. alto, & baffo.

*In feſto S. Tomæ Apoſtoli, vt in commune
Apoſtolorum. vide in 2. parte.*

*In Natiuitate Domini. In primis, & -
ſecundis Veſperis.*

Tecum principium, a 2. canto, & tenore.
Exortum eſt, a 2. baffi.
Apud Dominum, a 2. alti.
Facta eſt cum Angelo, a 2. canto, e ten.

*In feſto S.S. Stephani, Ioannis, Innocentium.
vt in die Natiuitatis. à Carte. 9*

*In feſto S. Thomæ Cantuarienſis, vt in Comm.
mart. vide in 2. parte.*

*In feſto S. Silueſtri Papæ, vt in Comm. Conf.
Pont. vide in 2. parte.*

*In Circumciſione Dominis. In primis, & -
ſecundis Veſperis.*

O admirabile, a trè, 2. canti, & baffo.
Quando natus, a 2 tenori.
Rubum, a 2. alti.
Germinauit, a 2. baffi.

*In Epiphania Domini. In primis, & ſecun-
dis Veſperis.*

Omnes de Saba venient, a 2. canto, & baffo.
Venit lumen, a 2. alti

Stella iſta, a 2. canti.
Tria ſunt munera, a trè, due canti, &
baffo.

*In feſto S. Athonii, vt in Commune Confeſ-
ſorum non Pontificum. vide in 2. par.*

*In Cathedra S. Petri, vt In Commune Confeſ-
ſorum Pontificum. vide in 2. parte.*

*In feſto SS. Fabiani, & Sebaſtiani, , [sic] vt in
commune Martirum. vide in 2. parte.*

*In feſto S. Agnetis. In primis, & ſecundis
Veſperis.*

Stans beata Agnes, a 2. cāto, & tenore.
Annulo fuo, a 2. alto, & Tenore.
Ecce quod concupiui, a due baſſi.
Ipſi ſum deſponiata, a due canti.

In Conuerfione S. Pauli, vt in die Commemorationis eiusdem.

In feſto Purificatione B. Virginis. In primis Veſperis. Vt in die Circumcifionis.

In ſecundis Veſperis.

Simeon iuſtus, a 2. canto, & baffo.

Reſponſum, a 2. canto, & tenore.

Accipiens, a 2. baffi.

Cum inducerent, a 3. 2. canti, & baffo.

In feſto S. Agata. In primis, & ſecundis Veſp.

Quis es tu, à 4. trè canti, & baffo.

Medicinam à 3. Alti.

Agatha à 3. baffi.

Domine Ieſu à 3. doi canti, e baffo.

In Cathedra S. Petri Antiochiæ vide in commune Confefs. Pont. in 2. par.

In feſto S. Matthiæ Apoſtoli, vide in commune Apoſtolorum, in 2. par.

In feſto Sancti Thomæ de Aquino vide in com. confefs. non Pont. in 2. parte.

In feſto S. Gregorij Papæ vide in com. Confefs. Pont. in 2. parte.

In feſto S. Joſeph vide in com. Confefs. nō Pont. in 2. parte.

In feſto S. Benedic̃ti vide in com. Confefs. non Pont. in 2. parte.

In Annuntiatione B.V. in primis & ſecundis Veſperis.

Miſus eſt, à doi canto, e Tenore.
 Gaude, à doi alto, e tenore.
 Quomodo, à 3. doi canti, e baffo.
 Gabriel, a 2. baffi.

*In feſto S. Leonis Papæ vide in com. Confefs.
 Pont. in 2. parte.*

*In feſto S. Marci, vide in comm. Euange-
 liſtarum tempore Paſchali*

In feſto SS. Apoſtolorum Philippi, & Iacobi.

Domine oftende, a 2. canti.
 Tanto tempore, à 2. alti.
 Non Turbetur, à 2. tenori.
 Si manſeritis, à 2. canto, e baffo.

*In feſto S. Athanaſij, vide in comm. Confefs.
 Pont. in 2. parte.*

*In Inuentione S. Crucis, in primis, & ſecundis
 Veſperis.*

O magnum, à 2. canto, e baffo.
 Salua nos, à 2. alto, e tenore.
 Ecce Crucem, à 2. canti.
 Per lignum, à 2. canto, e tenore.

*In feſto S. Io. ante Portam Latinam, vide in
 comm. Apoſtolorum, tempore Paſchali.*

*In Apparitione S. Michaelis Archangeli,
 vide in feſto dedicationis eiufdem die 29.
 Septembris.*

*In feſto S. Gregorij Nazianzeni, vide in com.
 Confefs. Pont. in 2. par.*

*In feſto S. Barnabæ Apoſtoli, vide in comm.
 Apoſtolorum, in 2. parte.*

*In festo S. Basilij, vide in comm. Confess. Pont.
in 2. parte.*

*In Vigilia Natiuitatis S. Io. Baptista in pri-
mis Vesperis.*

Ipse præibit, à 2. canto, e tenore.
Ioannes, a doi baffi.
In vtero, a doi alti.
Iste puer, à doi canti.

In secundis Vesperis.

Elifabet, à 2. canto, e tenore.
Innuebant, a doi Tenori.
Inter natos, à doi canti.
Tu puer, a doi baffi.

*In festo ss. Apostolorum Petri, & Pauli in
primis Vesperis.*

Petrus, & Ioannes, à 2. canto, e tenore.
Argentum, & aurū, à 2. alto, e tenore.
Dixit Angelus, à 2. canti.
Si diligis me, à 2. canto, e baffo.

*In 2. Vesperis, vt in comm. Apostolorum.
In commemoratione S. Pauli Apostoli
in primis Vesperis.*

Ego Plantaui, à 2. canto, e tenore.
Libenter, à doi, alto, e baffo.
Bonum certamen, a doi baffi.
Ne magnitudo, à 3. doi canti, e baffo.

In 2. Vesperis, vt in comm. Apostolorum.

*In festo Visitationis B. V. in primis,
& secundis Vesperis.*

Exurgens, à doi canti.

Intrauit, à doi, alto, e tenore.
 Vt audiuit, canto, e tenore.
 Cum audiffet, à doi baffi.

*In feſto S. Bonauenturæ, vide in com. confeſſ.
 Pont. in 2. parte.*

*In feſto S. Mariæ Magdalenæ, primis,
 & ſecundis Veſperis.*

Dum effet Rex, à doi baffi.
 Leua eius, à doi tenori.
 Nigra fum, à doi alti.
 Iam temps, à 3. canti.

*In feſto S. Iacobi Apoſtoli, vide in com. Apo-
 ſtolorum, in 2. parte.*

*In feſto S. Petri ad vincula in primis, &
 ſecundis Veſperis.*

Hærodes, à 2. canti.
 Petrus quidem, à 2. alti.
 Dixit Angelus, à doi baffi.
 Miſit Dominus, à doi tenori.

*In feſto B. Marię ad Nives, vide in feſto San-
 ctæ Mariæ Magdalenæ.*

*In feſto Transfigurationis Domini in primis
 & ſecundis Veſperis.*

Aſſumpſit Ieſus, à doi canti, e baffo.
 Reſplenduit, à doi canto, e tenore.
 Et Ecce, à doi, alto, e tenore.
 Reſpondens, à doi baffi.

*In feſto S. Laurentij in primis, & ſecun-
 dis Veſperis.*

Puer meus, a doi canti.

Leuita Laurētius, à tre doi cāti, e baffo.
 Noli me derelinquere, à doi baffi.
 Beatus Laurentius, à 2. tenori.

*In Assumptione B. V. in primis, &
 secundis Vesperis.*

Assumpta est, à 2. canto, e tenore.
 Maria Virgo, a 2. alti.
 In odorem, a 2. tenori.
 Benedicta filia, a 2. canto, e tenore.

*In festo S. Bernardi Abb. vide in com. Confess.
 non Pontific. in 2. parte.*

*In festo S. Bartholomaei Apostoli vide in com.
 Apostolorum in 2. parte.*

*In Decollatione S. Io. Baptista in primis & se-
 cundis Vesperis.*

Hærodes, a doi canto, e tenore.
 Domine mi Rex, a 2. canto, e baffo.
 Puella Saltanti, a 2. canto, e tenore.
 Arguebat, a 2. bafsi.

*In Natiuitate B. V. in primis, & secundi
 Vesperis.*

Natiuitas Gloriosæ, a 2. canto, e baffo.
 Natiuitas est hodie, a 2. tenori.
 Regali, a 2. baritono, e baffo.
 Corde, & animo, a doi alti.

*In festo Exaltationis S. Crucis, vide vt in in-
 uentione eiusdem.*

*In festo S. Matthæi Apostoli, vide vt in com.
 Apostolorum in 2. parte.*

In Dedicatione S. Michaelis Archangeli in

primis, & secundis Vesperis.

Stetit Angelus, a 2. canto, e baffo.
Dum præliaretur, à 2. alto, e tenore.sacerdos

Archangele, a 2. canto, e tenore.
Factus est silentiũ, a 2. canto, e tenore.

*In feſto S. Hieronymi, vide in com. Confeſſ.
non Pontifi. in 2. parte.*

*In feſto S. Franciſci, & Stigmatum eiufdem,
in primis, & ſecundis Vesperis.*

Crucis vox, a 4. doi canti, 2. baffi.
Crucis Verbum, a 2. alti.
Crucis arbor, a 2. tenori.
Salve Sancte Pater, a doi canto, e ten.

*In feſto S. Lucae Euangeliftæ, vide in com. Apo-
ſtolorum, in 2. parte.*

*In feſto SS. Apoſtolorum Simonis, & Iudæ, vide
ut in com. Apoſtolorum, in 2. parte.*

*In feſto omnium Sanctorum in primis &
ſecundis Vesperis.*

Vidi turbam, a 2 canti.
Et omnes Angelis, a 2. alti.

Redemisti, a 2 Tenori.
Abſterget Deus, a doi baffi.

*In dedicatione Baſilicæ Saluatoris, vide in
Commune dedicationis Eccleſiæ.*

*In feſto S. Martini Epifcopi, in primis, &
ſecundis Vesperis.*

Dixerunt diſcipuli, a doi baffi.

Sacerdos Dei Martinus, à 2. canto, e tenore.
 O virum ineffabilem, a doi canti.
 Oculis ac manibus, a doi, alto, e baffo.

*In dedicatione Basilicarum Petri, & Pauli,
 vide in commune dedicationis Ecclesiæ,
 in 2. parte.*

*In festo Sanctæ Cecilie in primis, &
 secundis Vesperis.*

Cantantibus Organis, a doi canti.
 Dum aurora, a doi baffi.
 Est secretum a doi alti.
 Virgo gloriosa, a 2. tenori.

*In festo S. Clementis, in primis, & -
 secundis Vesperis.*

Orate S. Clemente, a doi cãto, e baffo.
 Non meis meritis, a 2 tenori.
 Vidi supra, a doi, canto, & alto.
 De sub cuius pede, a doi baffi.

*In festo S. Catharinæ, in primis, & secundis
 Vesperis, vide in Com. Virginum in 2. par.
 F I N I S.*

The index of the *Secunda Pars* is as follows

Index Antiphonarum, & Cantionum quæ in
 secunda
 parte continentur.

In Resurrectione Domini.

Angelus Domini, a due canti.
 Et ecce terremotus, a 2. baffi.
 Erat autem, a 2. alti.
 Præ timore, a 2. Tenori.

In Ascensione Domini. In primis, & secundis Vesperis.

Viri galilei, a due canti.
 Eleuatis manibus, a due baffi.
 Exaltate regem, a due tenori.
 Ascendit Deus, a 2. canto, e tenore.
 Ascendens Christus, a 2. cāto, e baffo.

In festo Pentecostes.

Cum complerentur, a due canti.
 Aduenit ignis, a 2. canto, e tenore.
 Veni sancte Spiritus, a due baffi.
 Fontes, & omnia, a 2. canto, e tenore.
 Loquebantur, a 2. canti, o, 2. tenori.

In festo Sanctissimæ Trinitatis.

Gloria tibi Trinitas, a 2. canti.
 Laus, & perennis gloria, a 2. tenori.
 Libera nos, a 2. alto, & tenore.
 Benedicamus, a 2. canto, & baffo.

In Solemnitate Corporis Christi.

Sacerdos in æternum, a due canti.
 Miferator Dominus, a due, canto, e ten- | ore.
 Cibauit nos, a due baffi.
 Panem Cæli, a 2. alto, & tenore.

In Commune Apostolorum, & Euangelistarum. In primis Vesperis.

Hoc est præceptum, à due tenori.
 Maiorem Charitatem, a due alti.
 Vos amici mei, a 2. canto, & tenore.
 Beati pacifici, a due baffi.

In secundis Vesperis.

Iurauit Dominus, a due canti.

Collocet eum Dominus, a due, alto, & tenore.
 Dirupisti Domine, a due tenori.
 Eunt ibant, a 2. canto, e tenore.

*In Commune Apostolorum, Euangelistarum,
 & Martirum, tempore Paschali. In pri-
 mis, & secundis Vesperis.*

Sancti tui Domine, a due, canto, & tenore.
 In Cælestibus regnis, a due alti.
 In velamento, a due bafsi.
 Spiritus & animæ, a 3. due canti, & Baffo.
 Candidi facti sunt, a due tenori.

*In Commune vnius Martiris. In primis,
 & secundis Vesperis.*

Qui me confessus fuerit, a due, canto, & tenore.
 Qui sequitur me, a due tenori.
 Qui mihi ministrat, a due bafsi.
 Si quis mihi ministraverit, a due, canto, & alto.

*In Commune plurimorum Martirum. In
 primis Vesperis.*

Omnes sancti, a 2. canto, & baffo.
 Cum palma, a due, alto, e tenore.
 Corpora sanctorum, a due canti.
 Absterget Deus, a due bafsi.

In secundis Vesperis.

Isti sunt sancti, a 2, canto, & tenore.
 Sancti per fidem, a 2. alto, & tenore.
 Sanctorum velut aquilæ, a due canti.
 Quid diligitis Dominum, a due canti.

*In Commune Confessorum Pontificum. In
 primis, & secundis Vesperis.*

Ecce sacerdos, a due canti.

Non est inuentus, a due bassi
 Ideo, a due, canto, & alto.
 Sacerdotes, a due tenori.
 Euge ferue bone, a trè tenori.

*In Commune Confessorum non Pontificum. In
 primis, & secundis Vesperis.*

Domine quinque talenta, a due cāti.
 Euge, a due tenori.
 Fidelis, a due bassi.
 Beatus ille, a due, alto, & tenore.
 Domine iste sanctus. a trè alti.

In Commune Virginum. In primis, & secundis Vesperis.

Hæc est virgo, a 2. canto, e basso.
 Hæc est virgo, a due, canto, e tenore.
 Regnum mundi, a due bassi.
 Veni electa, a due alti.

*In Commune Mulierum Sanctarum. In
 primis, & secundis Vesperis.*

Dum esset rex, a due bassi.
 Leua eius, a due tenori.
 Pulchra facie, a due tenori.
 Liberafti, a trè, due canti, & basso.

*Quando autem sit officium de Beata Virgine,
 cani possunt hæ quæ sequuntur.*

O virgo benedicta, a due bassi.
 Ego quasi vitis, a due, canto, e basso.
 Sicut lilium, a due tenori.
 Quæ est ista, a trè alti.

*In Commune Dedicationis Ecclesiæ. In
 primis, & secundis Vesperis.*

Domum tuam, a due canti.
 Sanctificauit Dominus, a due baffi.
 Hæc est domus Domini, a due canti.
 Fundata est domus Domini, a 2. alti.
 O quam bene fundata est. a quattro.

Ad Completorium.

Miserere mihi Domine, a due canti.
 Alleluia, a due, canto, e baffo.

Antiphona, Ad Nunc dimittis.

Salua nos Domine, a due canti.
 F I N I S.

The index of the *Tertia Pars* is as follows:

Index Antiphonarum, & Cantionum, quæ in tertia
 parte continentur.

In festo S. Augustini.

Letare mater nostra a 3. Tenori.
 Augustini mater. a due, Canto, e Ten.
 Adest nobis, a 3. due Canti, e Baffo.
 O lumen, a due Canto, e Baffo.

In festo S. Monica.

Flebat. à due, Canto, e Tenore.
 Habitare, à due Baffi.
 Letata est a due, Canto, e Tenore.
 Beata mater, à 3. Canto, Alto, e Tenore.

In festo S. Nicolai de Tollentino.

Elegit. a due, Canto, e Tenore
 Virtutem. à due, Alto, e Tenore.
 In memoria, a due Baffi.
 Sufficiens. a due, Canto, e Tenore.

In feſto S. Franciſci.

Franciſcus. a due, Canto, e Tenore.
 O ſtupor. a due Tenori.
 Crucis apparet hoſtia, à 3. due Canti, & | baffo.
 O martyr deſiderio, à 4.

In feſto S. Claræ Virginis.

Iam fanctæ Claræ, a 3. due Canti, & | baffo.
 Mundi totius, a due, Alto, e Tenore.
 Hæc in paternis, a due, Canto, e Ten.
 Sacra ſpirat. a due, Canto, e Baffo.

In feſto S. Antonii de Padua.

Gaudeat Eccleſia. a due, Canto, e Ten.
 Sapiente filio. a due, Canto, e Baffo.
 Gaude felix Padua, a 3. Canto, Tenore, | & Baffo.
 O lingua benedicta. a due, Canto, e Ten.

In feſto S. Dominici.

Gaude felix parēs, a 3. due Canti, & Baf.
 Adſunt. a trè, Canto, Alto, e Tenore.
 O lumen Eccleſiæ. a due, Canto, e Baffo.
 Sacra Cæli. a due Canti.

In feſto S. Catharinæ Senenſis.

Immortali laude. a due, Canto, e Tenor.
 O Virgo maxima. a 3. due Cânti, & Baf.
 Det Catharina, à quattro.
 Maxima eſt. à trè, due Cânti, & vn Ten.

In feſto S. Thomæ de Aquino.

Felix Thomas a due, Canto, e Tenore
 Felix doctör. a 3. due Canti, & Baffo.
 Beati Thomæ. a 3. Canto, Alto, e Ten.

Adfunt doctores, a 4. due Soprani, vn | Contralto, & vn Tenore.

In feſto S. Eliae.

Zelo zelatus. a due, Canto, e Tenore.

Vſquequo. a due Tenori.

Si homo Dei. a due, Canto, e Baſſo.

Aſcendens Elias, a 3. due Sopranoi [*ſi*], & vn | Baſſo.

In feſto S. Eliſei.

Poſtula quod vis. a due, Canto, e Ten.

Cum tranſſent. a due Tenori.

Clamauerūt filii, à 3. due Cāti, e Baſſo.

Rem difficilem, a 4. due Soprani, vn | Contralto, Baritono, ouero Tenore.

In feſto S. Alberti.

O Alberte norma, a 4. due Soprani, vn | Contralto, & vn Baritono.

Puro corde, a 3. due Soprani, & vn Ba-|ritono.

Tua fancta dextera. a due Baſſi. |

Excellentem dominum, a 3. Contralti.

FINIS.

This is the first antiphon collection in which the table of contents is not only organized by feast, but also lists every antiphon for each feast. However, this index also presents us with a very different and much more complicated picture of antiphons than the index and contents of Lambardi's two collections. We are fortunate for the detailed study of this collection James F. Armstrong published in 1974⁸.

Anerio sets only four «antiphons» for most feasts, and all are psalm antiphons. Armstrong has suggested that Anerio may have expected that the fifth psalm antiphon and the Magnificat antiphon would be spoken by a priest while the organ played, other instrumental music was played, or a polyphonic setting of a substitute text were performed. The four antiphons might also suggest the four, rather than five psalms, of many monastic rites, but the 1568 breviary had already

⁸ ARMSTRONG, *The Antiphonae, seu sacrae cantiones (1613)* cit.

established five psalms as standard secular practice, and a 1483 Benedictine breviary printed in Venice already calls for five antiphons and psalms at Vespers⁹. Indeed, Lambardi's 1597 and 1600 collections, with their full complement of five psalm antiphons, likely served the large monastic market as well as secular churches. For those monastic orders that still sang only four psalms at Vespers, the fifth antiphon would simply have been omitted.

Armstrong's study of the texts Anerio set reveals that in many instances, he did not follow any of the several early breviaries that Armstrong consulted, dating from 1559 to 1618. Armstrong identified 28 antiphons with canonical texts but assigned to the wrong Vespers, whether transferred between first and second Vespers of a feast or assigned to the liturgically incorrect feast altogether. There is no systematic pattern to these substitutions. Another group of 22 antiphons are «not Vespers antiphons at all. Most . . . prove to be antiphons for Lauds or Matins, or [abbreviated] great responsories at Matins»¹⁰. A number of these antiphons paraphrase and expand the canonical antiphon texts with words from related texts.

Yet another group of 31 antiphons comprises altered or expanded texts based on other Vesper antiphons¹¹. Armstrong divides these into three categories: 1) breviary texts with only minor word changes, 2) texts «to which important new material has been added, often doubling the length of the text,» sometimes from Vesper antiphons, sometimes from Matins responsories and sometimes from the Vulgate rather than the breviary, and 3) compilations of phrases from two or more separate antiphons¹². Armstrong identifies a final group of 44 pieces containing altered or expanded texts whose sources are other than Vesper antiphons or whose sources he was not able to identify.

Anerio's collection clearly represents a radical departure from the pattern of adherence to the texts of the official 1568 breviary, whether or not that breviary was actually the original source. The reasons for Anerio's liberality in dealing with the texts is unclear, but this collection may well represent the freedom with which antiphon texts were treated in the musical performance of the liturgy in both monastic and secular churches. As long as the liturgically correct antiphon were

⁹ *Breviarium Secundum Consuetudinem Congregationis Sanctae Iustinae sive Ordinis Sancti Benedicti Ordinatum summa Cura ac diligentia Maxima* (Venice: Erhard Ratdolt, 1483).

¹⁰ ARMSTRONG, *The Antiphonae, seu sacrae cantiones (1613)* cit., p. 117.

¹¹ *Ibid.*, pp. 120-129.

¹² *Ibid.*, pp. 129-130.

spoken by the officiant, the musical setting could range more widely afield, bringing further commentary in the performance of substitute texts, or leave room for silent contemplation during the execution of an instrumental composition. The rapid growth of instrumental sonatas during this period is most likely connected with their growing insertion into the liturgy as substitutes for antiphons.

The practice of substituting instrumental music for the official liturgical antiphons is dramatically illustrated by a unique collection published the next year by Don Pietro Marsolo of Ferrara¹³:

MOTECTA | QVINQVE TANTVM VOCIBVS | Decantanda in totius Anni
fol-|lemnioribus diebus. | LIBER SECVNDVS | D. PETRI MARLÆ
MARSOLI I. V. D. | SICVLI, NOB: MESS. | In Cathedrali, nec non in
Illuftriffima INTREPIDORVM | Academia FERRARIÆ MVSICES
PRAEFECTI | *OPVS VNDECIMVM* | Recenter compofitum, & impreffum. |
Cum declaratione in calce cuiufq; libri apprime neceffaria | *CATHOLICO REGI*
DICATVM. | CVM PRIVILEGIO. | [Printer's mark] | *Venetijs Apud Iacobum*
Vincentium. 1614. |

There is nothing in this title to indicate that the motets are actually antiphons. Only the index reveals the true nature of the contents by its indications of feast days and the text incipits of each motet:

INDEX MOTECTORVM QVINQVE VOCIBVS

Tecum principium	1 Nella feſti. del Nat. di N. S. & p l'ottaua.
O admirabile commercium	2 Nella ſolennita della Circuncifione del Si.
Ante luciferum	3 Nella ſolennita di Paſqua Epifania.
Simeon iuſtus	4 Nella ſol della Purificatione della ſēpre V.
Miffus eſt	5 Nella feſtiui. dell'Annuntia. della ſem. V.
Agelus [<i>ſi</i>] aurem	6 Nella feſtiuità di Paſqua di Refurretio.
Cum complerentur	7 Nella Pentecoſte & nell'ottaua.
Gloria tibi	8 Nella feſtiuita della Sanctiffima Trinità
Sacerdos in æternum	9 Nella feſtiuita del Corpus Domini.
Domine oftende	10 Nella ſolennita di SS. Filippo è Iacobo.
O magnum pietatis	11 Nelle ſolennita dell'inuētionì della Croce.
Audite inſule	12 Nella Natiuità di S. Gio. Battista.
Petrus aſcendebant	13 Nella feſtiuita di SS. Pietro è Paulo.

¹³ RISM M750.

Exurgens Maria abiit
 Laurentius ingressus est martir
 Assumpta est Maria in Celum
 Natiuitas gloriosæ Virginis
 Stetit Angelus iuxta aram
 Vidi turbam magnam
 Dixerunt discipuli
 Salue Cruce preciosa.

14 Nella Visitatione della sempre Vergi. M.
 15 Nella solennita di S. Lorenzo.
 16 Nella Assumptione della sempre Verg. M.
 17 Nella Natiuita della sempre V. Maria.
 18 Nella festiuita di S. Michele Archangelo.
 19 Nella solennita di tutti i Santi
 20 Nella solennita di S. Martino.
 21 Nella solennita di S. Andrea.

FINIS.

The feast days comprise many, but not all, of the feasts from the Proper of the Time and a number of prominent feasts from the Proper of the Saints. The incipits are each the initial words of the first psalm antiphon for that feast; the same antiphons serve for both Vespers for most feasts, but Christmas and the Purification of the Virgin are represented by the antiphon of second Vespers, and the feast of Peter and Paul by the antiphon of first Vespers. However, these text incipits don't tell the whole story, for each motet contains the texts of all five psalm antiphons of the feast in question strung together in a single, through-composed piece. The rationale for this unusual procedure is explained in a Note to the Readers printed in both Latin and Italian:

LECTORI.

IN Metropolitanis, Cathedralibus, Collegiatisque Ecclesiis solet in fine, vel in principio cuius que Psalmi, eius Psalmi antiphona ab vno, vel pluribus Organo, vel alio instrumento comite decantari. Quæ res quoniam efficit ut Vesperæ abeant propè in infinitum, tedijque non parum ea prolixitate pariat; visum est Auctori quinque Psalmorum Antiphonas in vnam, quæ infine ultimi Psalmi cantetur, contrahere. Quo fiet ut & diuino officio satisfiat, & leuetur magna ex parte tedium, & locus detur, si quando vti inter Psalmis libuerit, instrumentis.

AL LETTORE.

Nelle Metropolitane, Catedrali, & Collegiate si suole dopò ciaschedun Salmo del Vespro, ò innanti cantare da vna ò piu voci nell'Organo ò altro instrumento L'Antifona che correa à tal Salmo, per la qual cosa il Vespro diuene lungo, ne si da loco a instromento alcuno, onde acciò non succeda tale inconueniente, hà l'Autore in ciascheduno Motetto abbracciate tutte le cinque antifone di Salmi, qual Motetto si cantarà dopo l'ultimo salmo, che così si sodisfara all'officio, il Vespro sara meno tedioso, & se alcuno instromento vorrà sonare hara loco commodamente.

«In the Metropolitan, Cathedral, and Collegiate [churches] it is customary either before or after each Vesper psalm to sing the antiphon that goes with that psalm with one or more voices with organ or another instrument. Because of this the Vespers becomes long, nor does it leave room for any instrument [i.e., instrumental composition]. To avoid such inconvenience, the author has included in each motet all five psalm antiphons; thus one sings the motet after the last psalm, which satisfies the Office, the Vespers will be less tedious, and if one desires to play an instrument, there is enough room for it».

Marsolo's preface suggests that all five psalm antiphons were commonly performed in some kind of setting in modern style, either vocally or instrumentally, extending the duration of the antiphon well beyond its length in plainchant and thereby extending the length of the entire Vesper service beyond desirable limits. Marsolo's unique solution was to combine all five antiphons in one motet, to be sung only once, after the fifth psalm, thereby fulfilling the canonical liturgical requirement and leaving time for instrumental music between two or more of the other psalms.

The musical style of these motets is quite varied, ranging from passages of monody, to duets, to five voices in homophony or polyphony, the latter often imitative. Some motets cadence at the end of each antiphon, others proceed from one antiphon text to the next without any musical caesura. Each motet presents a variety of textures and techniques representative of the range of early seventeenth-century few-voiced composition¹⁴.

The greatest concentration of antiphon collections falls in the period 1597-1614, beginning with the set by Girolamo Lambardi. Throughout the remainder of the seventeenth century, there are only four more antiphon publications and one other with a significant antiphon presence.

Agostino Diruta's *Sacrae Modulationes* from 1630 contains motets, hymns and antiphons for the feasts of several prominent saints and one of more local significance¹⁵. The title of this print, only two part-books of which survive in the Biblioteca Comunale Malatestiana in Cesena, gives no hint of its contents:

¹⁴ I have described this collection more extensively in «*Per Fare il Vespri meno Tedioso*».

¹⁵ RISM D3123.

SACRAE MODVLATIONES | EREMITICI ORDINIS | DIVORVM. | A. R.
 P. FR. AVGVSTINO | DIRVTA PERVSINO, | Eiusdem Ordinis Alumno, |
 IN ÆDE AVGVSTINIANA VRBIS | Organorum Mulicesque Præfecto |
 BINIS, TERNIS, QVATERNIS, QVINIS, SENIS, | Septenis, Oâtonis Vocibus
 Decantatæ. | *OPVS DECIMVM.* | [Escutcheon of dedicatee] | ROMÆ. Apud
 Paulum Mafottum. M.DC.XXX. | *SVPERIORVM PERMISSV.* |

It is only by perusing the indices of the two surviving part-books that we can see that the collection contains a number of antiphons:

TAVOLA
 Del Canto Secondo.

Festa di S. Guglielmo à 10. di Febbraro.

O Chrifti confeffor à 2. Ten.
O Beate Guilelme, à 2. Ten.
O Sactiffime Guilelme, à 3. Alt. Ten. è B.

Festa di S. Monica, à 4. di Maggio.

Audi fili mi, à 2. Canti.
Hæc eft illa, à 3. due Tenori, e Baf.
Quis tuos monica, a 4. due Tenori Canto, | e Baffo in Dialogo.
Flebat. & orabat, à 3. due Canti, e Baf.
Habitare fecit Dominus, à 2. Can. e Baf.
Latata eft Mater, à 2. Alto, e Ten.
Beata Mater à 5. due Canti Al. e 2 violini.
Inno, Te ferant lingue. à 4. e 5.
Antif. al Mag. Primo Vefp. Refpexit Do-|minus, à 2. Alto, e Baf.
Antif. al Mag. Sec. Vefp. Beatam me dicent, | à 5. 2: Sop. Al. Ten. Baf.

Festa di S. Chiara da Montefalco
 à 17. di Agofto.

Dilexifti iuftitiam, à 2. Ten. e Baffo.
Oranti Beata Clara, à 3. Soprano, Ten. Baf. | in Dialogo.
Sacrum corpus adoro, à 4. 2. Sop. Al. Ten
Vixifti in monte, à 4. 2. Sop. Alt. e Ten.

Festa di S. Agostino à 28 di Agosto.

Ecce Sacerdos magnus, à 2. Ten e Basso.
Quasi stella matutina, à 3. Sop. Alt. Ten.
Cantate Domino, à 5. due Soprani, e Basso, | e due Violini.
Lactare Mater, à 4. due Sop. Alto, e Ten.
Augustini Mater, a 2. Alto, e Tenore.
Distulit autem, a 3. Bassi.
Surgens autem, a 3. Soprani.
Inuentus igitur, due Tenori, & Alto.
Inno. P.V. Magne Pater Augustine, à 8.
Antif. al Mag. P. Vesp. Adeſt nobis, à 8.

Antifone del Secondo Vespéro.

Post mortem matris, à 3. due Sop. e Baf.
Comperta autem, à 3. due Ali e Tenore.
Factus ergo Præbiter, à 4. Bassi, e quattro | Instrumeti 2. Violini, 2. Cornetti.
Eodem tempore, à quattro Soprani.
Inno Secon. Vesp. Magne Pater Augusti-ne, à 8.
Antif. al Mag. Hodie gloriosus Pater. à 8.

Festa di S. Nicola à 10 di Settembre.

Dilectus Deo, à 2. Soprani, e Alto.
Nicolaus à due Tenori.
Gaudeamus, à 7. due Soprani, Alto, Tenore, | e due Violini, e Tiorba.
Elegit Nicolaum, à 2. Soprani.
In memoria eterna, à 2. Alto, e Tenore.
Suscitauit a terra, à 2. Bassi.
Inno, Laudibus summis. a 4. e 5.
Antif. al Mag. Primo Vesp. Beatam fami-liam, à 5 2 Sop Al Ten B.
Antif. al Mag. Secon. Vesp. Fecit Dominus, | à 4.

Il Fine.

TAVOLA
 Del Basso.

Festa di S. Guglielmo à 10. di Febbraro.

O Săcŕĩfsime Guilelme, à 3. Alt. Ten. è B.

Festa di S. Monica, à 4. di Maggio.

Hăc est illa, à 3. due Tenori, e Baf.

Quis tuos monica, a 4. due Tenori Canto, | e Baffo in Dialogo.

Flebat. & orabat, à 3. due Canti, e Baf.

Beata Mater à 5. due Can. Al. e 2 violini.

Antif. al Mag. Sec. Vesp. Beatam me dicent, | à 5. 2: Sop. Al. Ten. Baf.

Inno, Te ferant lingue. à 4. e 5.

Festa di S. Chiara da Montefalco
à 17. di Agoŕto.

Oranti Beata Clara, à 3. Soprano, Ten. Baf. | in Dialogo.

Sacrum corpus adoro, à 4. 2. Sop. Al. Ten

Vixiŕti in monte, à 4. 2. Sop. Alt. e Ten.

Quaŕi ŕtella matutina, à 3. Sop. Alt. Ten.

Festa di S. Agoŕtino à 28 di Agoŕto.

Cantate Domino, à 5. due Soprani, e Baŕŕo, | e due Violini.

Latare Mater, à 4. due Sop. Alto, e Ten.

Diŕtulit autem, a 3. Baŕŕi.

Surgens autem, a 3. Soprani.

Inuentus igitur, due Tenori, & Alto.

Inno. P.V. Magne Pater Auguŕtine, à 8.

Antif. al Mag. P. Vesp. Adeŕt nobis, à 8.

Antifone del Secondo Vesp̄ero.

Post mortem matris, à 3. due Sop. e Baf.

Comperta autem, à 3. due Alt̄i e Tenore.

Factus ergo Prăsbiter, à 4. Baŕŕi, e quattro | Inŕtrumenti 2. Violini, 2. Cornetti.

Inno Secon. Vesp̄. Magne Pater Auguŕti-|ne, à 8.

Antif. al Mag. Hodie gloriouŕ Pater. à 8.

Festa di S. Nicola à 10 di Settembre.

Gaudeamus, à 7. due Soprani, Alto, Tenore, | e due Violini, e Tiorba.

Inno, Laudibus ŕummis. a 4. e 5.

Antif. al Mag. Primo Vesp. Beatam fami-|liam, à 5 2 Sop Al Ten B.
Il Fine.

A list of the contents with individual rubrics from within the part-books clarifies which pieces are antiphons:

Festa di S. Guglielmo à 10. di Febbraro

O Chriffti confeffor A 2 Tenori
O Beate Guilelme A due Tenori
O Sanctifsime Guilelme A 3. Alto, Tenore, e Baffo. Al Magnificat 1. Vesp.

Festa di S. Monica, à 4. di Maggio

Audi fili mi A due Soprani
Hæc eft illa A 3. Due Tenori, e Baffo
Quis tuos Monica A 4. due Tenori, Soprano, e Baffo in Dialogo
Flebat. & orabat A 3. Due Soprani, e Baffo Antif. 1 primo Vesp.
Habitate fecit Dominus A due Soprano, e Baffo Antif. 2. Primo Vesp.
Lætata eſt Mater A 2. Alto, e Tenore Antif. 3. al Vesp.
Beata Mater A 5. Due Soprani, Alto, e due Violini Antifona quarta al Vesp.
Te ferant lingue A 4. e 5. Inno per la feſta di S. Monica [8 verſes]
Reſpexit Dominus à 2. Alto, e Baf. Antif. al Magnificat Primo Vesp.
Beatam me dicent A 5. Due Soprani, Alto, Tenore, e Baffo. Antif. al Magnificat
Sec. Vesp.

Festa di S. Chiara da Montefalco à 17. di Agoſto

Dilexiſti iuſtitiam A 2. Tenore, e Baffo Inno per S. Chiara [through-composed]
Oranti Beatæ Claræ A 3. Baffo, Tenore, e Soprano in Dialogo.
Sacrum corpus adoro A 4. Due Canti, Alto, e Tenore
Vixiſti in monte A 4. Due Sop. Alt. e Ten.

Festa di S. Agoſtino à 28 di Agoſto

Ecce Sacerdos magnus A Due Soprano e Baffo
Quali ſtella matutina A 3. Canto, Alto, e Tenore
Cantate Domino à 5. Due Soprani, e Baffo, e due Violini
Lætare Mater A 4. Due Soprani, Alto, Tenore Antif. prima Vesp.
Auguſtini Mater A 2. Al. e Tenore Antif. 2. Primo Vesp.
Diſtulit autem A 3. Baffi Antif. Terza Primo Vesp.
Surgens autem A 3. Antif. 4. Primo Vesp.

Inuentus igitur Due Tenori, & Alto Antif. quinta Primo Vesp.
 Magne Pater Auguſtine à 8. Inno per la feſta di S. Agoſt. Primo Vesp. [4 verſes]
 Adeſt nobis à 8. Antif. della Magnificat primo Vesp.

Antifone del Secondo Veſpero

Poſt mortem matris A 3. Due Soprani, e Baſſo Antif. Prima Secondo Vesp.
 Comperta autem A 3. Due Alti e Tenore Antif. ſecondo Vesp.
 Façtus ergo Præſbiter A quattro Baſſi, e quattro Inſtrumenti 2. Violini, 2. Cornetti.
 Antif. Terza Secondo Vesp.
 Eodem tempore A quattro Soprani Antif. quarta Secondo Vesp.
 Magne Pater Auguſtine à 8. Inno del Secondo Vesp. [4 verſes]
 Hodie glorioſus Pater à 8. Antif. per la mag. del ſecondo Vesp.

Feſta di S. Nicola à 10 di Settembre

Dilectus Deo A 2. Alto, e Soprano
 Nicolaus verus Chriſti pauper A due Tenori Antifona
 Gaudeamus omnes A 7. Due Canti, Al. e Barito. 2. Violini, e Tiorba
 Elegit Nicolaum A due Soprani Antif. 1. Primo Vesp. S. Nicola
 In memoria æterna A 2. Alto, e Tenore Antif. Seconda Primo Vesp.
 Suſcitauit a terra A 2. Baſſi Antif. 3. S. Nicola
 Inno, Laudibus ſummis A 4. e à 5. Inno per la feſta di S. Nicola [6 verſes]
 Beatam familiam A 5. Due Sopr. Alt. Ten. e Baſſ. Antif. al Magnificat 1. Vesp.
 Fecit Dominus A quattro Antif. al Mag. Secon. Vesp.

The feaſt of San Guglielmo is represented by juſt three motets, though the liſt names only the pieces in the two ſurviving part-books, and there may well have been others in the loſt part-books. The feaſt of Santa Monica, on the other hand, is represented by three motets, four pieces labeled as antiphons, the hymn, and the two Magnificat antiphons. The feaſt of Santa Chiara has four motets in the extant part-books, but the feaſt of St. Auguſtine includes all five psalm antiphons as well as the Magnificat antiphons for both firſt and ſecond Veſpers. The ſecond piece liſted under the feaſt of St. Nicholas, *Nicholaus verus*, is labeled an antiphon here, but lies outside the ſeries of five psalm antiphons, hymn, and two Magnificat antiphons. However, it appears in Sitibundo's 1574 collection as a Magnificat antiphon for this feaſt. All of the feaſts represented in Diruta's print are without proper antiphons in the 1568 breviary. Diruta clearly took his texts from one or more liturgical ſources devoted to the propers of ſaints who did not receive individual treatment in the reformed breviary.

After the plague of 1630-31, it took Italian publishing ſeveral years to recover, but as the end of the decade neared, ſacred muſic publications were again

increasing in number. Among these, in 1638, was a very large posthumous anthology of the motets of Antonio Cifra, who had died in 1629¹⁶:

ANTONII CIFRAE | SACRAE CANTIONES | QVAE | *Binis, ternis, quaternis, | senis, octonisq; uocibus | concinnuntur.* | [Escutcheon surrounded by putti with trumpets] | *Romæ Typis Ludouici Grignani, apud Vincentium Blancum. 1638.* | *Superior. permissu.* |

This is possibly the largest motet collection of the entire seventeenth century, comprising 208 separate compositions. The publisher provides three indices, the first organized by number and range of voices, and within each voice group, the pieces are ordered alphabetically. The second index arranges all of the pieces by feast in the monthly liturgical calendar:

TAVOLA DE' MOTETTI
NELLE FESTE CORRENTI
PER ORDINE DE' MESI.

<i>Gennaro a di 1.</i>	<i>In Circumcisione Domini.</i> GERminauit radix Ieffe.	<i>a 2. Baffi.</i>
<i>A di 6.</i>	<i>In Epiphania Domini.</i> 2 Venit lumen tuum. 3 Apertis thesauris suis. 4 Maria, & flumina.	<i>a 3. Canti.</i> <i>a 3. Alti.</i> <i>a 3. Tenori.</i>
<i>Ad Magnificat.</i>	Magi videntes stellam.	<i>a 3. Baffi.</i>
<i>A di 17.</i>	<i>In feſto S. Antoni Abbatis.</i> O Antoni Eremita.	<i>a 4. Voce ſolite.</i>
<i>Febraro a di 2.</i>	<i>In Purificatione Beatae Virginis.</i>	
<i>Ad Magnificat</i>	Hodie Beata Virgo Aue Regina Caelorum	<i>a 2. Canto, e Tenore.</i> <i>a 2. Canto, e Tenore.</i>
<i>A di 5.</i>	<i>In feſto S. Agathæ Virginis, & Martyris.</i> 1 Quis es tu. Pulchra facie.	<i>a 2. Canti.</i> <i>a 2. Canto, e Baſſo.</i>

¹⁶ RISM C2211.

- Marzo a di 24.* *In Annunciatione Beatæ Virginis.*
 2 Ave Maria. *a 2. Canti.*
- Aprile a di 25.* *In festo S. Marci Euangelistæ.*
 1 Sancti tui Domine floreant. *a 2. Bassi.*
 4 Spiritus. & animæ iustorum. *a 4. Canti.*
- Maggio a di 3.* *In Inventionem Sanctæ Crucis.*
 4 Nos autem gloriari. *a 2. Canto, e Basso.*
- Giugno a di 24.* *In festo S. Io. Baptistæ in primis Vesperis.*
 1 Ipse præbit. *a 2. Tenori.*
 2. Ioannes est nomen eius *a 2. Alti.*
 3 Ex vtero fœcundatus. *a 2. Bassi.*
 4 Iste puer magnus. *a 2. Canti.*
- In secundis Vesperis.*
 1 Elisabeth Zachariæ *a 2. Canto, e Tenore.*
 2 Ioannes vocabitur. *a 2. Tenori.*
 3 Ioannes vocabitur. *a 3. Canti.*
 4 Inter natos mulierum. *a 3. Alti.*
- Giugno a di 29.* *In festo SS. Apostolorum Petri, & Pauli.*
 4 Misit Dñs Angelum suum. *a 2. Alti.*
Ad Magnificat. Tu es Pastor ouium. *a 2. Canto, e Tenore.*
Ad Magnificat. Tu es Pastor ouium. *a 2. Alti.*
 Gloriosi Principes terræ. *a 4. due Canti, Alto, e Basso.*
 Gloriosi Principes terræ. *a 3. Canti.*
- Luglio a di 22.* *In festo S. Mariæ Magdalænæ.*
 Congratulamini mihi *a 2. Canti.*
Ad Magnificat. Mulier quæ erat. *a 2. Tenori.*
 Vulnerasti cor meum. *a 2. Tenori.*
 Dilectus meus mihi. *a 2. Bassi.*
- Agosto a di 5.* *In festo S. Mariæ ad Nives.*
 1 Pulchræ sunt. *a 2. Canti.*
 2 Læua eius. *a 3. Alti.*
 3 Nigra sunt. *a 2. Canto, e Tenore.*

A di 10. In feſto S. Laurentij Martyris.

1 Laurentius ingreſſus eſt.	a 2. Tenori.
2 Laurentius bonum opus.	a 2. Canti.
3 Adhæſit anima mea.	a 2. Alti.
4 Miſit Dominus.	a 2. Canto, e Baſſo.
5 Beatus Laurentius.	a 2. Tenori.

A di 15. In Aſſumptione Beatæ Uirginis.

1 Aſſumpta es Maria.	a 2. Canti.
2 Maria Virgo aſſumpta eſt	a 2. Canto, e Baſſo.
3 In odorem.	a 2. Alti.

Ad Magnificat.

Virgo prudentiſſima.	a 2. Tenori.
Quæ eſt iſta quæ aſcendit.	a 2. Canto, e Baſſo.
Quæ eſt iſta quæ progreditur.	a 2. Canti.
Salve Regina.	a 2. Canti.
O glorioſa Domina.	a 2. Canti, con il Ripieno à 4.

A di 29. In Decollatione S. Ioannis Baptiſtæ.

Miſſo Herodes.	2. Baſſi.

Settembre a di 8. In Natiuitate Beatæ Virginis.

1 Natiuitas glorioſæ	a 2. Canti.
2 Natiuitas eſt hodie.	a 2. Alti.
3 Regali ex progenie Maria.	a 2. Baſſi.
4 Corde & animo.	a 2. Tenori.

Ad Magnificat.

Natiuitas tua.	a 3. Canti.

A di 29. In feſto S. Michaelis Archangeli.

1 Stetit Angelus.	a 2. Tenori.
2 Dum præliaretur.	a 2. Canti.
4 Benedicite Dominum.	a 2. Canti.

Ottobre a di 4. In feſto S. Franciſci.

Franciſcus pauper, & humilis.	A 2. Tenori.

Nouemb. a di 1. In feſto Omnium Sanctorum.

1 Vidi turbam magnam.	a 6. tre Canti, e tre Alti.
2 Et omnes Angeli.	a 4. Canti.
4 Benedicite Dñm omnes elekti.	a 3. Tenori.

A di 22. *In feſto S. Cæcilie Virginis, & Martyris.*
 1 Cantantibus organis. *a 2. Canto, e Tenore.*

A di 25. *In feſto S. Catharine V. & M.*
 Catharina Virgo. *a 2. Canto, e Tenore.*

A di 30. *In feſto S. Andreæ Apoſtoli.*
 Beatus Andreas. *a 2. Alt.*

Decembre a di 8. *In Conceptione B. Mariæ Virginis.*
 1 Conceptio glorioſæ. *a 2. Canti.*

Alie Antiphonæ ut ſup. in eius Natiuitate.

In Aduentu Domini.
 Anima mea deſiderauit te. *a 2. Canto, e Baſſo.*
 Veni Domine. *a 2. Canti.*
 Ofculetur me. *a 2. Canto, e Baſſo.*
 Rorate cæli deſuper. *a 4.*
 Ecce Dominus veniet. *a 4.*
 Alma Redemptoris Mater. *a 3. due Canti, e Baſſo.*

A di 25. *In Natiuitate Domini.*
 4 Apud Dominum. *a 2. Baſſi.*
 Quem vidiftis Paſtores *a 4. due Canti, Alto, e Ten.*
 Angelus ad Paſtores ait. *a 2. Canti.*
 Sancta, & immaculata. *a 2. Canto, e Baſſo.*
 Hodie nobis cælorum Rex. *a 4. tre Canti, e Baſſo.*
 Dies ſanctificatus. *a 2. Baſſi.*
 Terra mota eſt. *a 4. due Canti, e due Baſſi.*
 Eruſtauit cor meu. *a 2. Canto, e Baſſo.*
Inuitatorium Venite exultemus Domino. *a 3. due Canti, e Baſſo.*

A di 26. *In feſto S. Stephani Prothomartyris.*
 2 Lapides torrentis. *a 2. Tenori.*
 Intuens in cælum *a 2. Canti.*
 Lapidabant Stephanum. *a 2. Canto, e Baſſo.*

A di 27 *In feſto S. Ioannis Apoſtoli, & Euangeliftæ.*
 Valde honorandus eſt. *a 2. Tenori.*

Ad Magnificat Ifte est Ioannes. a 2. *Canti.*

A di 28. *In festo SS. Innocentium.*
Ex ore infantium. a 4. *Canti.*

The third index lists the pieces for moveable feasts:

IN FESTIS MOBILIBVS.

	<i>In Quadragesima.</i>
Miserere mei Deus.	a 2. <i>Alti.</i>
Præparate corda vestra.	a 3. <i>Bassî.</i>
Quanti mercenarij.	a 3. <i>due Canti, e Basso.</i>
In monte Oliueti.	a 2. <i>Canti.</i>
Emendemus in melius.	a 4.
Tribularer si nescirem.	a 4.
Conuertimini ad me.	a 4.
Derelinquat impius.	a 4.
Lazarus amicus noster.	a 4. <i>due Canti, e due Alti.</i>

	<i>In die Resurrectionis, & tempore Paschali.</i>
1 Angelus Domini.	a 2. <i>Canti.</i>
2 Et ecce terremotus.	a 2. <i>Bassî.</i>
Resplenduit facies eius.	a 2. <i>Tenori</i>
De ore prudentis.	a 2. <i>Canti.</i>
Ego sum qui sum.	a 2. <i>Canti.</i>
Expurgate vetus fermentum.	a 3. <i>due Canti, e Basso.</i>
Deus canticum nouum.	a 3. <i>Canti.</i>
Viderunt te aquæ Deus.	a 4.
Ardens est cor meum.	a 4.
Ego sum vitis vera.	a 4.
Iam non dicam vos seruos.	a 4.
Tempus est vt reuertar.	a 4.
Regina Cæli	a 2. <i>Canti.</i>

	<i>In Ascensione Domini.</i>
1 Viri Galilæi	a 2. <i>Canti.</i>
2 Cumque intuerentur.	a 4. <i>due Alti, Canto, e Tenore.</i>
Exaltate Regem Regum.	a 2. <i>Canti.</i>
<i>Ad Magn.</i> O Rex gloriæ	a 2. <i>Alti.</i>

Trahe me poſt te.

a 2. Canto, e Tenore.

In die Pentecoſtes.

1 Cum complerentur.

a 2. Tenori.

3 Fontes, & omnia

a 2. Canti.

5 Loquebantur.

a 2. Alti.

In feſto Sanctiſſimæ Trinitatis.

Vidi Dominum ſedentem.

a 4. due Canti, e due Tenori.

Ecce Deus magnus.

a 4. due Canti, Alto, e Baſſo.

In feſto Corporis Chriſti.

Ego ſum panis viuus.

a 2. Canti.

Caro mea vere.

a 2. Canto, e Tenore.

Ego ſum panis vitæ.

a 2. Canto, e Baſſo.

COMMUNE SANCTORVM.

Commune Apoſtolorum.

1 Iurauit Dominus.

a 2. Canti.

Ad Magn. Eſtote fortes in bello.

a 2. Baſſi.

Iſti ſunt triumphatores.

a 2. Canto, e Tenore.

Cæli enarrant gloriam Dei.

a 2. Alti.

Beati eſtis.

a 2. Canto, e Baſſo.

Non ſunt loquelæ.

a 4.

Tamquam aurum.

a 2. Canti.

Sancti per fidem.

a 4. due Canti, Alto, e Tenore.

Vnius Martyris.

2 Qui ſequitur me.

a 3. Tenori.

Poſuiſti Domine.

a 2. Canto, e Baſſo.

Corona aurea.

a 2. Canto, e Tenore.

Lætentur omnes.

a 2. Canti.

Beatus vir qui ſuffert.

a 3. Baſſi.

Plurimorum Martyrum.

3 Corpora Sanctorum.

a 3. Alti.

Ad Magn. Iſtorum eſt enim.

a 3. Canti.

In ſecundis Veſperis.

1 Iſti ſunt ſancti

a 2. Tenori.

2 Sancti per fidem.	<i>a 4. due Canti, Alto, e Tenore.</i>
3 Sanctorum velut aquilæ.	<i>a 3. Canti.</i>
4 Absterget Deus.	<i>a 2. Canto, e Basso.</i>
In cælestibus regnis.	<i>a 2. Alti.</i>
<i>Ad Magn.</i> Gaudent in cælis.	<i>a 3. Canti.</i>
Lætamini in Domino.	<i>a 3. Alti.</i>
Iustorum animæ	<i>a 4. due Canti, Alto, e Basso.</i>
Spiritus, & animæ iustorum.	<i>a 4. Canti.</i>
Sancti tui Domine.	<i>a 2. Basso.</i>

Confessorum Pontificum.

2 Non est inuentus.	<i>a 2. Alti.</i>
<i>Ad Magn.</i> Amauit eum Dominus.	<i>a 2. Basso.</i>
<i>Ad Magn.</i> Dum esset summus Pontifex.	<i>a 2. Canti.</i>
Iustus germinabit.	<i>a 3. Canti.</i>
Iste cognouit iustitiam.	<i>a 3. Tenori.</i>

Confessorum non Pontificum.

1 Domine quinque talenta.	<i>a 6. tre Canti, e tre Alti.</i>
2 Eugene serue bone.	<i>a 4. Alti.</i>
Deduxit illum Dominus.	<i>a 3. Basso.</i>
Beatus vir qui in lege Domini.	<i>a 2. Canti.</i>
Bonum est confiteri Domino.	<i>a 2. Canto, e Basso.</i>
Beatus vir, qui inuentus est.	<i>a 2. Basso.</i>
Beatus vir, qui non abiit.	<i>a 4. due Canti, Alto, e Basso.</i>
Iustus germinabit.	<i>a 3. Canti.</i>

Virginum.

Hæc est Virgo sapiens	<i>a 2. Canto, e Tenore.</i>
Sicut lilium inter spinas.	<i>a 2. Basso.</i>
Si ignoras te.	<i>a 2. Canti.</i>
Surge propra amica mea.	<i>a 3. Canti.</i>
Introduxit me Rex.	<i>a 2. Canto, e Tenore.</i>
Ecce tu pulcher es.	<i>a 2. Alti.</i>
O quam pulchra est.	<i>a 4. due Canti, Alto, e Basso.</i>
Dilectus meus descendit.	<i>a 2. Canto, e Basso.</i>

Pro nec Virginum, nec Martyrum.

1 Pulchræ sunt.	<i>a 2. Canti</i>
2 In odorem.	<i>a 2. Alti.</i>

4 Veni eleâta mea.
 Fasciculus myrrhæ.
 Vineam meam.
 Veni dilectæ mi.

a 2. Alii.
a 2. Alii.
a 2. Canto, e Basso.
a 4. due Canti, Alto, e Basso.

Dedicationis Ecclesiæ.

1 Domum tuam Domine.
 2 Domus mea.
 2 Domus mea.
 4 Bene fundata est.
 Audi Domine.
 Exaudisti Domine.

a 6. tre Alii, e tre Tenori.
a 3. due Canti, e Basso.
a 4. Canti.
a 8. 4. Canti, e 4. Bassi.
a 2. Canto, e Tenore.
a 2. Tenori.

De Beata Virgine.

Sancta, & immaculata.
 Pulchra es amica mea.
 Ego in altissimis habitavi.
 Quam pulchra es.
 Sicut cedrus.
 Beata Mater.
 Ego flos campi.
 Ave Virgo gratiosa.
 Introduxit me Rex.
 Tota pulchra es.
 Surge amica mea.

a 2. Canto, e Basso.
a 3. due Canti, e Basso.
a 3. due Canti, e Basso.
a 4.
a 2. Canti.
a 2. Canti
a 2. Canto, e Basso.
a 4. due Canti, Alto, e Basso.
a 3. due Canti, e Basso.
a 2. Tenori.
a 3. Tenori.

De Tempore.

Anima mea liquefacta est.
 Ad Dominum cum tribularer.
 Domine Pater.
 Benedicam Dominum.
 Audite cæli.
 Misericordias Domini.
 Saluum me fac Deus.
 Dilectus meus mihi.
 Confitebor tibi Domine.
 Anima mea liquefacta est.
 Cantate Domino
 Iubilare Deo.
 Laudate Dominum de cælis.
 Ego autem fum vermis.

a 2. Tenori.
a 2. Canto, e Basso.
a 2. Canto, e Basso.
a 3. Canti.
a 3. due Canti, e Basso.
a 2. Canti.
a 2. Bassi.
a 2. Canto, e Tenore.
a 2. Tenori.
a 2. Canto, e Tenore.
a 4. due Canti, Alto, e Basso.
a 4.
a 4. tre Canti, e Basso.
a 2. Canto, e Tenore.

Ad Eleuationem

O Iefu mi dulciffime.	<i>a 4.</i>
Iefu dulcis memoria.	<i>a 4.</i>
O falutaris Hoftia.	<i>a 3. due Canti, e Baſſo.</i>
Aue Rex noſter.	<i>a 4. due Canti, Alto, e Baſſo.</i>
Iefum omnes agnoſcite.	<i>a 4. due Canti, Alto, e Baſſo.</i>
Quando Iefus diligitur.	<i>a 4.</i>
Sic amantem diligite.	<i>a 4.</i>
Caro mea.	<i>a 4.</i>
Iefu dulcedo cordium.	<i>a 4.</i>
Iefu Rex admirabilis.	<i>a 4.</i>
Sic Deus dilexit mundum.	<i>a 4.</i>
Iefu decus Angelicum.	<i>a 4.</i>

FINIS.

The majority of compositions in this print are psalm antiphons for Vespers for the feasts named. The coverage for each feast is not comprehensive; frequently only one or two antiphons are set, though sometimes as many as four. Antiphons at the Magnificat are present for only a limited number of feasts. Occasionally an antiphon is for Lauds (in feasts where the Vesper antiphons are distinct from Lauds), including an occasional antiphon at the Benedictus. However, as in Anerio's 1613 set of antiphons, some of the pieces expand the texts of the breviary to make longer compositions based on the antiphons. There are also a number of motets whose texts are not derived from antiphons assigned to specific feasts. For particularly important feasts, such as Christmas and Easter, the motets significantly outnumber the antiphons.

A dozen years later, Giuseppe Giamberti published his *Antiphonae et Motecta* for two, three and four voices of 1650, issued, like the collections of Anerio, Agostino Diruta and Cifra, in Rome¹⁷:

ANTIPHONAE ET MOTECTA | FESTIS OMNIBVS PROPRIA, ET
COMMVNIA | Iuxta formam Breuiarij Romani. | *Vna cum plurimis, quæ Dominicis
per Annum aptari poſſunt,* | Binis, Ternis, Quaternisque Vocibus Concinenda. |
AVCTORE | IOSEPHO GIAMBERTI | ROMANO. | *Cum Priuilegio Summi
Pontificis.* | [below scroll] ROMÆ, Apud Io. B. Roblettum, Anno Iubilei. MDC. L.
Superiorū permiſſū. |

¹⁷ RISM G1831.

The index and contents are organized first by the liturgical calendar, beginning with January 1. Next come the Advent season and the moveable feasts, followed at the end by the Common of the Saints and the Saturday Office of the Virgin:

INDEX GENERALIS

Omnium Antiphonarum, & Moteâtorum quæ
in præfenti Opere continentur.

FESTA IANVARII.

In Circumciſione Domini.

Motetto.	IN nomine Iefu.	A 4. Canto, Alto, Ten. e Baſſo.
Antiph. 1.	O admirabile commercium	à due Canti.
Antiph. 2.	Quando natus es,	à due Alti.
Antiph. 5.	Ecce Maria.	à due Canto, e Baſſo.
Motetto.	Congratulamini mihi.	à 4. due Canti, Ten. e Baſſo.

In Epiphania Domini.

Antiph. 1.	Ante luciferum.	à due Canto, e Alto.
Antiph. 3.	Apertis theſauris.	a due Canti.
Antiph. 4.	Marìa, & flumina.	à 3. due Canti, e Baſſo.
Motetto.	Magi veniunt.	à 3. Alto, Ten. e Baſſo.

In feſto S. Agnetis Virginis & Martyris.

Antiph. 1.	Ingreſſa Agnes.	à due Canto, e Baſſo.
Antiph. 2.	Mecum enim.	à due Canti.
Motetto.	Ecce quod conucupiui.	à 3. Canto, Alto, e Ten.
Motetto.	Amo Chriſtum.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baſſo.

In Conuerſione S. Pauli Apoſtoli, omnia dicuntur ſicut in Commemoratione eiufdem menſe Iunij.

FESTA FEBRVARII.

*In feſto Purificationis B: Mariæ Virginis. In primis Veſperis
Vt in die Circumciſionis.*

In ſecundis Veſperis.

Antiph. 1.	Symeon iuſtus.	à due Canti.
Antiph. 2.	Reſponſum.	à due Baſſi.

Antiph. 4.	Reuertere.	à due Tenore, e Baffo.
Aña. ad Magnificat.	Hodie Beata Virgo.	à 4. due Canti, Alto, e Ten.
Motetto.	Sufcipiens Iefum.	à 3. Canto, Alto, e Baffo.

In feſto S. Agathæ Virginis & Martyris.

Antiph. 1.	Quis es tu.	a due Canto, e Baffo.
Antiph. 2.	Medicinam carnalem.	à due Tenori.
Antiph. 4.	Benedico te Pater.	à tre Canti.
Motetto.	Dum torqueretur.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

FESTA MARTII.

In feſto S. Ioseph Confessoris.

Motetto.	Ioseph fili Dauid.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Bafso.

In feſto Annuntiationis B. Mariæ Virginis.

Antiph. 1.	Miffus eft Gabriel.	à due Tenori.
Antiph. 4.	Dabit ei Dominus.	à due Bafsi.
Motetto.	Sancta, & immaculata.	à 4. due Canti. Alto, e Ten.
Motetto.	Egrediatur virga.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

FESTA APRILIS.

In feſto S. Marci Euangelistæ.

Vt in Commune Apostolorum, & Euangelistarum, tempore Paschæ.

FESTA MAII.

In feſto SS. Apostolorum Philippi, & Iacobi.

Antiph. 1.	Domine ostende.	à due Canto, e Baffo.
Antiph. 5.	Si diligitis me.	à due Alto, e Tenore.
Motetto.	Tanto tempore.	à 3. Canti.
Motetto.	Candidi facti sunt.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In feſto Inuentionis S. Crucis.

Antiph. 1.	O magnum pietatis	à due Canti.
Antiph. 2.	Salua nos.	à due Baffi.
Antiph. 3.	Ecce crucem Domini.	à 3. due Canti, e Alto.

Motetto.	Nos autem.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.
Motetto.	Dulce lignum.	à 4. due Canti, alto, e Tenore.

FESTA IVNII.

In Natiuitate S. Ioannis Baptistæ. In primis Vesperis.

Antiph. 1.	Ipse præbit,	à due Canti.
Antiph. 3.	Ex vtero.	à due Baffi.
Antiph. 4.	Iste puer.	a 4. due Canti, e due Alti.
Motetto.	Fuit homo.	à due Canto, e Baffo.

In secundis Vesperis.

Antiph. 1.	Elisabeth Zacharia.	à due Canto, e Ten.
Antiph. 2.	Innuebant patri eius.	à 4. tre Canti, e Ten.
Antiph. 3.	Ioannes vocabitur.	à 3. Canto Alto, e Baffo.
Antiph. 4.	Internatos mulierum.	à 4. due Alti, e due Baffi.

In feſto SS. Martyrum Ioannis & Pauli.

Antiph. 1.	Paulus, & Ioannes.	a due Canti.

In feſto SS. Apoſt. Petri, & Pauli. In primis Vesperis.

Antiph. 1.	Petrus, & Ioannes.	a due Canti, e Alto.
Aña. ad Mag.	Tu es paſtor.	à due Baffi.
Motetto.	Ego pro te.	à 3. due Canti, e Ten.
Motetto.	Quem dicunt homines.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In Commemoratione S. Pauli Apoſtoli.

Antiph. 1.	Ego plantaui.	à due Tenor. e Baffo.
Antiph. 3.	Gratia Dei.	à due Canti.
Motetto.	Saule Saule.	à 3. due Canti, e Alto.
Aña. ad Mag.	Sancte Paule. in primis Vesp.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

FESTA IVLII.

In feſto Viſitationis B. Mariæ Virginis.

Antiph. 1.	Exurgens Maria.	à 3. due Canti, e Alto.
Motetto.	Congratulamini.	à due Canti.

Motetto.	Surge propera.	à due Canto, e Baffo.
Motetto.	Osculetur me.	à tre Altì.

In feſto S. Mariæ Magdalenæ.

Dum effet rex. vide in feſto nec Virginum, nec Martyrum. pag. 152
 Aña. Mag. Mulier quæ erat. In ſecundis Veſperis à 2. Canti.

FESTA AVGVSTI.

In feſto. S. Petri ad Vincula.

Antiph. 1.	Herodes Rex.	a due Canti.
Antiph. 2.	Petrus quidem.	a due Canto, e Baffo.
	Ego pro te	} Vide in feſto SS. Apoſtolorum Petri, & Pauli.
	Quem dicunt	

In feſto S. Mariæ ad Nives.

Dum effet rex, vide in Officio B. Mariæ Virginis.

In feſto Transfigurationis Domini noſtri Ieſu Chriſti.

Antiph. 1.	Affumpſit Ieſus.	à due Canto, e Ten.
Antiph. 2.	Reſplenduit.	à 3. due Canti, e Alto.
Antiph. 4.	Reſpondens autem.	à due Alto, e Baffo.
Motetto.	Vocauit nos Deus.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In feſto S. Laurentij Martyris.

Antiph. 1.	Laurentius ingreſſus.	à due Canti.
Antiph. 2.	Laurentius bonum opus.	à 3. Alto, Tenore, e Baffo.
Motetto.	Beatus Laurentius clamauit.	à due Canto, e Ten.
Aña. ad Mag.	Beatus Laurentius. In ſecundis Veſp.	à 4. Canto, Alt. Ten. e Baffo.

In Affumptione B. Mariæ Virginis.

Antiph. 1.	Affumpta eſt.	à 4. due Canti, e due Tenori.
Antiph. 2.	MARIA Virgo.	à tre Tenori.
Antiph. 4.	Benedicta filia.	à due Canto, e Alto.
Aña. ad Mag.	Virgo prudentiſſima. In primis Veſperis.	à 2. Canti.
Motetto.	Beata es Virgo Maria.	à 3. Alto, Ten. e Baſo.

In Decollatione S. Ioannis Baptistæ.

Antiph. 1.	Herodes enim.	à due Canto, e Ten.
Antiph. 2.	Domine mi rex,	à due Baffi.
Antiph. 3.	Puellæ faltanti.	à 3. due Canti, e Alto.
Motetto.	Iustus germinabit, vide in natali vnus Mart.	à 3. Canti. pag. 131

FESTA SEPTEMBRIS.

In Natiuitate B. Mariæ Virginis.

Antiph. 1.	Natiuitas gloriofæ.	à due Canti.
Antiph. 3.	Regali ex progenie.	à 4. Tenori.
Antiph. 4.	Corde & animo.	à 3. due Canti, e Baffo.
Antiph. 5.	Cum iucunditate,	à due Canti.
Motetto.	Si ignoras te,	à 3. due Canti, e Alto.

In feſto Dedicationis S. Michaelis Archangeli.

Antiph. 1.	Stetit Angelus,	à 3. Canto, Alto, e Baffo.
Antiph. 2.	Dum præliaretur,	à due. Tenori.
Antiph. 4.	Angeli Domini,	à due Canti.
Motetto.	Factum eſt ſilentium,	à 4. due Canti, Alto, e Ten.

FESTA OCTOBRIS.

In feſtis S. Franciſci, & aliorum, vide in Commune.

FESTA NOVEMBRIS.

In feſto Omnium Sanctorum.

Antiph. 1.	Vidi turbam magnam,	à 4. due Ten. e due Baſſi.
Antiph. 2.	Et omnes Angeli,	à 4. due Canti, e due Alti.
Antiph. 4.	Benedicite Dominum,	à due Baſſi.

In feſto S. Martini Epifcopi, & Confeſſoris.

Antiph. 1.	Dixerunt diſcipuli,	à 3. Canto, e due Baſſi.
Antiph. 2.	Domine ſi ad huc,	à due Canto, e Alto.
Antiph. 3.	O Virum ineffabilem,	à due Canti.
Añ.a.d Mag.	O Beatum Pontificem, in ſecundis Veſp.	à 4. Can.Alt. Ten. e B.

In feſto S. Cæcilie Virginis, & Martyris.

Antiph. 1.	Cantantibus Organis,	à 4. due Canti, e due Altì.
Antiph. 4.	Benedico te Pater,	à due Canti.
Motetto.	Beata Cæcilia,	à due Tenore, e Baſſo.
Motetto.	O Beata Cæcilia,	à 3. Canto, Ten. e Baſſo.
Motetto.	Virgo glorioſa,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baſſo.

In feſto S. Clementis Papæ, & Martyris.

Antiph. 1.	Orante ſancto Clemente	à 3. due Canti, e Baſſo.

In feſto S. Andreae Apoſtoli.

Antiph. 1.	Salve Crux,	à 4. Canti.
Antiph. 2.	Beatus Andreas,	à 4. Tenori.
Antiph. 3.	Andreas,	à 4. Baſſi.
Antiph. 4.	Maximilla,	à 4. Altì.
Motetto.	Doctòr bonus,	à due Canto, e Baſſo.

FESTA DECEMBRIS.

*In feſto Conceptionis B. Mariæ Virginis.**Vide vt in feſto natiuitatis eiufdem.**In feſto S. Lucie Virginis & Martyris.*

Antiph. 1.	Orante ſancta Lucia,	à due Canto, e Alto.
Antiph. 3.	Per te Lucia Virgo,	à due Baſſi.
Motetto.	Veni ſponſa Chriſti,	à 3 due Ganti, [<i>ſic</i>] e Alto.
Motetto.	Lucia Virgo.	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baſſo.

IN NATIVITATE DOMINI.

In primis Veſperis.

Antiph. 1.	Rex pacificus,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baſſo.
Antiph. 2.	Magnificatus eſt,	à tre Baſſi.
Antiph. 5.	Leuate capita veſtra,	à due Canti.
Aña. ad Mag.	Cum ortus fuerit,	à 3. due Canti, e Baſſo,

In secundis Vesperis.

Antiph. 1.	Tecum principium,	à 3. due Canti, e Tenore.
Antiph. 2.	Redemptionem,	à due Canto, e Alto.
Antiph. 3.	Exortum est,	à due Bafsi.
Antiph. 4.	Apud Dominum,	à quattro voci pare.
Motetto.	O magnum mysterium	à 4. due Canti, Alto, e Tenore.

In feſto S. Stephani Protomartyris.

Motetto,	Stephanus feruus Dei,	à 3. due Canti, e Baſſo.

In feſto S. Ioannis.

Motetto.	Ilte eſt Ioannes,	à due Canti.

In feſto SS. Innocentium.

Motetto.	Cantabant ſancti,	à 3. due Canti, e Alto.

IN DOMINICA PRIMA ADVENTVS, & in alijs ad libitum.

Antiph.1.	IN illa die,	à 3. due Canti, e Alto.
Motetto.	Paratum cor meum,	a due Canti.
Motetto.	Ecce quam bonum,	à due Canto, e Baſſo.
Motetto.	Bonus es tu,	à 3. Canto, e due Bafsi.
Motetto.	Domine ne in ira tua,	à 3. Canto, Ten. e Baſſo.
Motetto.	Defecit in ſalutari tuo,	à 3. Alto, Tenore, e Baſſo.
Motetto.	Quanti mercenarij,	à 3. Canto, Alto, e Baſſo.
Motetto.	Congregati ſunt,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baſſo.

Dominica ad Vesperas.

Antiph. 1.	Dixit Dominus,	à due Canti.
Antiph. 2.	Fidelia,	à 3. Canto, e due Baſſi.
Antiph. 5.	Nos qui viuimus,	à 4. Tenori.

IN FESTIS MOBILIBVS.

Dominica Reſurrectionis.

Antiph. 1.	Angelus autem Domini,	a due Canti.
Antiph. 3.	Erat autem,	à 4. Canto, Ten. e due Bafsi.

Antiph. 4.	Præ timore,	à tre Altì.
Motetto.	Alleluia Christus refurgens	à 3. due Canti, e Alto.

Feria secunda.

Aña. ad Mag.	Qui funt hi fermones,	à tre Canti.

Feria tertia.

Aña. ad Mag.	˘Videte manus meas,	à 3. due Canti, e Baffo.

In Ascensione Domini.

Antiph. 1.	Viri galilæi,	à due Tenori.
Antiph. 3.	Eleuatis manibus,	à due Alto, e Baffo.
Aña. ad mag.	O rex gloriæ. In fecūdis Vesp.	à due Canti.
Moteto. [sic]	Tempus est,	A 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In feſto Pentecoſtes.

Antiph. 1.	Cum complerentur	à 3. Tenori
Antiph. 3.	Repleti funt	à 4. Baffi.
Aña. ad Mag.	Non vos. In primis Vesp.	à due Canti.
Motetto.	Confirma hoc Deus,	a 2. Ten. e Baffo.
Motetto.	Iam non dicam,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In feſto Sancta Trinitatis.

Antiph. 1.	Gloria tibi Trinitas,	à 3. due Canti, e Baffo.
Antiph. 2.	Laus & perennis,	à due Canto, e Alto.
Antiph. 5.	Ex quo omnia,	à due Tenori.
Motetto.	Tibi laus,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In feſto Corporis Chriſti.

Antiph. 1.	Sacerdos in æternum,	a 4. due Tenori, Alto, e Baffo.
Antiph. 4.	Sicut nouellæ,	à 4. tre Canti, e mezzo Canto.
Motetto.	Transfige.	à due Alto, e mezzo Canto.
Motetto.	O Domine IESV,	à 3. Canto, Alto, e Ten.
Motetto.	IESV fumma benignitas,	à tre Canti.
Motetto.	Domine Deus meus,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

COMMUNE SANCTORVM.

In Vigilijs Apostolorum.

Antiph. 1.	Hoc est præceptum meum,	à due Canti.
Antiph. 2.	Maiorem charitatem,	à due Tenori.
Antiph. 3.	Vos amici mei estis,	à due Canto, e Alto.
Motetto.	Vos qui reliquistis,	à 3. due Canto, e Baffo.

In secundis Vesperis.

Antiph. 1.	Iuravit Dominus,	à tre Canti.
Antiph. 2.	Collocet eum,	à due Canto, e Alto.
Motetto.	Isti sunt triumphatores,	à due Tenore, e Baffo.
Aña. ad Mag.	Eftote fortes,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

In Commune Apostolorum, Euangelist. & Martyrum tempore Paschali.

Antiph. 1.	Sancti tui Domine,	à 3. due Canti, e Ten.
Antiph. 3.	In velamento,	à due Alti.
Motetto.	Filiæ Ierusalem.	à due Tenore, e Baffo.
Motetto	Candidi facti sunt, vide in festo SS. Philippi & Iacobi. pag. 28	

In Natali vnius Martyris extra tempus Paschale.

Antiph. 1.	Qui me confessus,	à due Canti.
Antiph. 2.	Qui sequitur me,	à 3. due Canti, e Baffo.
Motetto.	Iustus germinabit,	à tre Canti.
Aña. ad Mag.	Qui vult venire. In secundis Vesp.	à 4. Canto, Al.Ten. e Baffo.

*In Natalijs plurimorum Martyrum extra tempus Paschale.**In primis Vesperis.*

Antiph. 1.	Omnes sancti,	à 3. due Canti, e Ten.
Antiph. 2.	Cum palma,	à due Alti.
Antiph. 3.	Corpora sanctorum,	à due Baffi.
Motetto.	Hæc est vera fraternitas,	à 4. due Canti, Alto, e Ten.

In secundis Vesperis.

Antiph. 1.	Isti sunt sancti	à due Canto, e Baffo.
Antiph. 2.	Sancti per fidem,	à due Tenori.

Antiph. 3. Sanctorum velut, à 3. due Canti, e Alto.
Motetto. Hæc est vera, vide in primis Vesp.

In Natali Confessoris Pontificis.

Antiph. 1.	Ecce facerdos magnus,	à 3. due Canti, e Alto.
Antiph. 2.	Non est inuentus,	à 3. due Ten. e Alto.
Antiph. 5.	Serue bone,	à 4. tre Canti, e Baffo.
Motetto.	Lætentur omnes,	à 3. due Canti, e Baffo.

Pro solis Summis Pontificibus.

Aña. ad Mag. Dum effet Summus Pontifex. à 3. Alto, Ten. e Baffo.

Commune Doctorem.

Aña. ad Mag. O Doçtor optime, à due Canti.

In Natali Confessoris non Pontificis.

Antiph. 1.	Domine quinque talenta,	à 2. Canto, e Alto.
Antiph. 3.	Fidelis feruus,	a tre Baffi.
Antiph. 4.	Beatus ille feruus,	a 4. due Canti e due Alti.
Aña. ad Mag.	Similabo. In primis Vefperis.	a quattro Canti.
Motetto	Ite eft	à tre Canti.

In Natalitijs Virginum.

Antiph. 1.	Hæc est virgo,	a due Canto e Baffo.
Antiph. 2.	Hæc est virgo.	a 4. due Alti, e due Tenor.
Motetto.	Media nocte,	a due Canti.
Aña. ad Mag.	Veni sponsa Christi.	a 4. due Câti, Alt. e mezzo Canto.

In feſto S. Martyris tantum, & nec Virginis nec Martyris.

Antiph. 1.	Dum efflet rex,	à tre Canti.
Antiph. 2.	In odorem.	a due Bassi.
Antiph. 3.	Iam hiems tranſiit,	a tre Alti.
Antiph. 4.	Veni eleâta mea,	a 4. Canti.

Commune Dedicationis Ecclesiae.

Antiph. 1.	Domum tuam Domine,	a due Canti.
Antiph. 2.	Domus mea,	à due Altì.
Antiph. 3.	Hæc est Domus,	à 3. Canto Alto, e Ten.
Antiph. 5.	Lapides,	a 4. due Canti, e due Bafsi.
Motetto.	In dedicatione templi,	à due Tenor, e Baffo.

Commune Sanctorum ad libitum.

Motetto.	O Beatum N.	à 3. Canto, Ten. e Baffo.
Motetto.	Dilectus Deo, & hominibus N.	à 4. Bafsi.
Motetto.	Gaudeamus omnes,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

Officium B. Mariæ Virginis in Sabbato.

Antiph. 1.	Dum effret rex,	à 3. due Canti, e Baffo.
Antiph. 2.	Leua eius,	à 2. Tenori.
Antiph. 3.	Nigra fum,	à tre Bafsi.
	Iam hyems, vide in fefto nec Virg. nec Martyris,	
Antiph. 5.	Speciofa,	à 4. due Canti, Alto, e Tenore.
Motetto.	Aue MARIA,	à 4. Canto, Alto, Ten. e Baffo.

This is a very extensive collection covering the major feasts in each category, though its coverage is not as comprehensive as Lambardi's and Anerio's. Giamberti does not provide antiphons for all of the psalms and only occasionally for the Magnificat. Most feasts include settings of one or more motets, very likely substitutes for the missing antiphons, though there are rarely enough to cover all six antiphons. The first Sunday in Advent, by contrast, is represented by one antiphon and seven motets.

Giamberti's compositions are for varying numbers of voices, and unlike the brief Lambardi antiphons just before the turn of the century, are full-scale pieces in modern mid-century style with declamatory passages; sixteenth-note melismas, sometimes quite extended and virtuosic; and sections in triple meter. Dotted rhythms in melismas, however, are infrequent.

Another antiphon collection for two, three and four voices by Bonifacio Graziani was published posthumously in Rome by his nephew Domenico Graziani of Marino in 1666:¹⁸

ANTIFONE | PER DIVERSE FESTIVITA | DI TUTTO L'ANNO. | A
DVE, TRE, E QVATTRO VOCI, | *DEL SIGNOR* | DON BONIFATIO |
GRATIANI | Già Maestro di Cappella nella Chiesa del Gesù, e Seminario Ro-
mano. | PARTE PRIMA, OPERA DECIMA QVARTA. | [Escutcheon of dedi-
catee] | IN ROMA, Apprefso Ignatio de' Lazari. M. DC. LXVI. | CON
LICENZA DE' SVPERIORI, E PRIVILEGIO. | |

This print, along with other posthumous publications of Graziani's music, received the distinctive protection of a papal privilege from Alexander VII:

ALEXANDER PAPA VII. AD FVTVRAM REI MEMORIAM.

CVM, sicut exponi Nobis nuper fecerunt dilecti filij Gratianus Gratiani, & Dominicus eius notus Hæredes q. Bonifatij etiam Gratiani a Marino, ipsi varia Musica in Psalmis, Hymnis, Modulis, Oratorijs, Missis, & Litijs contentia, ac alia quacunque eiusdem Bonifatij Opera Typis in Alma Vrbe nostra mandare intendant, vereantur autem, ne alieni, qui ex alieno labore lucrum ea ipsa Opera imprimi facere curent in ipsum Exponentium præiudicium. Nos igitur eorundem Exponentiam indemnati, ne ex editio-
ne huiusmodi aliquod dispendium patiantur, providere, illosque specialibus fauoribus, & gratijs prosequi volentes, & eorum singulares personas a quibusvis excommunicationis, suspensionis, & interdicti, aliisque Ecclesiasticis, sententijs, censuris, & pœnis a iure, vel ab homine quavis occasione, vel causa latis, si quibus quomodolibet innodati existunt ad effectum præsentium dumtaxat consequendum harum ferie absolventes, & absolutos fore censentes. [sic] Supplicationibus illorum nomine Nobis super hoc humiliter porrectis inclinati eidem Gratiano, & Dominico, ut durante decennio proximo a primæua dictorum Operum, si, & postquam illa antea a dilecto filio Magistro Sacri Palatii Apostolici approbata erunt impressione computando, nemo tam in Vrbe nostra, quam in reliquo Statu Ecclesiastico mediâ, vel immediatè Nobis subiecto, Opera prædicta sine speciali dictorum Gratiani, & Dominici, aut eorum Hæredum, & Successorum vel ab eis causam habentium licentia imprimere, aut ab alio, vel alijs impressa vendere, seu vena-

¹⁸ RISM G3680.

lia habere. aut proponere possit, & valeat Apostolica auctoritate tenore præsentium concedimus, & indulgemus. Inhibentes propterea omnibus, & singulis vtriusque sexus Christi fidelibus, præsertim librorum Impressoribus sub excommunicationis late sententiæ, ac sub quingentorum ducatorum auri de Camera, & amissionis librorum, & Typorum omnium pro vna Camera nostræ Apostolicæ, & pro alia eisdem Gratiano, & Dominico, ac pro reliqua tertijs partibus Accusatori, & Iudici exequenti irremissibiliter applicandorum, & eo ipso absque vlla declaratione incurrendis pænis, ne dicto decennio durante Opera prædicta, aut aliquam illorum partem, tam in Vrbe, quam in dicto Statu Ecclesiastico possint sine huiusmodi licentia imprimere, aut alibi ab alio, vel alijs impressa vendere, vel venalia habere, seu proponere quoque modo audeant, seu presumant. Maniantes propterea Dilectis filiis nostris, & Apostolica Sædis de latere Legatis, seu Vicelegatis, aut Præsentibus, Gubernatoribus, Prætoribus, vel alijs Iustitiæ Ministris Prouinciarum, Ciuitatum, Terrarum, Locorum Status nostri Ecclesiastici prædicti, quatenus eisdem Gratiano, & Dominico, eorum Successoribus [sic], & Hæredibus, sed ab eis causam habentibus huiusmodi in præmissis efficacia defensionis, præsidio assistentes, quandocumque ab eisdem Gratiano, & Dominico, seu alijs prædictis fuerint requisiti [sic], pænas prædictas contra quoscumque inobedientes irremissibiliter exequantur: Non obstantibus Constitutionibus, & Ordinationibus Apostolicis [sic], & quibuscumque Statutis, & consuetudinibus, etiam iuramento, confirmatione Apostolica, vel alia quauis firmitate roboratis; priuilegijs quoque, indultis, & litteris Apostolicis in contrarium præmissorum quomodolibet concessis, confirmatis, & innouatis, cæterisque contrariis quibuscumque. Volumus autem, quod præsentium litterarum transumptis, etiam in ipsis Operibus impressis manu alieuius Notarii publici subscriptis, & Sigillo personæ in dignitate Ecclesiastica [sic] constitutæ munitis eadem prorsus [sic] fides in iudicio, & extra adhibentur quæ præsentibus ipsis adhiberetur, si forent exhibita; vel ostensæ. Dat. Roma apud S. Mariam Maiorem sub Annule Piscatoris, die 12. Augusti M. DC. LXIV. Pontificatus Nostri Anno Decimo. S. Vgolinus.

Graziani's title says «Antiphons for various feasts of the year,» so this collection is selective rather than comprehensive. Instead of being organized alphabetically or according to the liturgical calendar or subdivisions of the breviary, the antiphons are listed according to their number of voices. This sequence is also the one followed in the contents of the print itself, as can be seen from the index, so there is no liturgical organization at all behind the print:

INDICE.

A DVE VOCI.

<i>Per l'Ascensione.</i>	Viri Galilei.	<i>Due Canti.</i>
<i>Per la Pentecoste.</i>	Loquebantur.	<i>Due Canti.</i>
<i>Per il Corpus Dñi.</i>	Miserator Dñs.	<i>Due Alti.</i>
<i>Per la Madonna, e S. non Vergine</i>	Dum effet Rex.	<i>Due Canti.</i>
<i>Per le Vergini.</i>	Veni Sponsa Christì	<i>Due Canti.</i>
<i>Per Confessori.</i>	Ecce Sacerdos magnus.	<i>Due Alti.</i>
<i>Per Confessori.</i>	Non est inventus.	<i>Due Canti.</i>
<i>Per Confessori.</i>	Sacerdotes Dei.	<i>Due Canti.</i>

A TRE VOCI.

<i>Per Confessori.</i>	Ideò iure iurando.	<i>Tre Canti.</i>
<i>Per Confessori.</i>	Fidelis feruus.	<i>Due Canti, e Ten.</i>
<i>Per le Vergini.</i>	Hæc est Virgo sapiens.	<i>Tre Canti.</i>
<i>Per le Vergini.</i>	Veni electa mea.	<i>Alto, Tenore, e Basso.</i>
<i>Per la Circoncisione.</i>	Quando natus es.	<i>Due Canti, e Tenore.</i>
<i>Per la Pasqua.</i>	Angelus Domini.	<i>Due Canti, e Tenore.</i>
<i>Per la Pasqua.</i>	Et ecce terremotus.	<i>Tre Bassi.</i>
<i>Per la Pasqua.</i>	Respondens autē Ang.	<i>Due Canti, e Basso.</i>
<i>Per l'Ascensione.</i>	Ascendo ad Patrem.	<i>Due Canti, e Basso.</i>
<i>Per l'Ascensione.</i>	Erat autem.	<i>Due Alti, e Basso.</i>
<i>Per la Pentecoste.</i>	Dum ergo essent.	<i>Due Canti, e Tenore.</i>
<i>Per il SS. Natale</i>	Tecum principium.	<i>Due Canti, e Basso.</i>
<i>Per il SS. Natale</i>	Redemptionem.	<i>Canto, Alto, e Tenore.</i>
<i>Per il SS. Natale</i>	Exortū est in teneb.	<i>Due Canti, e Tenore.</i>
<i>Per li Apostoli.</i>	Euntes, ibant, & flebant.	<i>Due Canti, e Basso.</i>
<i>Per S. Lorenzo.</i>	Laurentius ingressus est.	<i>Due Canti, e Ten.</i>

A QVATTRO VOCI.

<i>Per le Vergini.</i>	Hæc est Virgo sapiens, quā Dñs.	<i>Due Alti, e due Ten.</i>
<i>Per Confess. non Pontef.</i>	Domine quinque talenta.	<i>Tre Canti, e Ten.</i>
<i>Per Confessori</i>	Serue bone & fidelis.	<i>Tre Canti, e Alto.</i>
<i>Per la Dedicatione della Chiesa.</i>	Domus mea	<i>Due Alti, e du Ten.</i>

IL FINE.

The antiphons themselves are primarily antiphons for Lauds, most often the first antiphon, but a number of feasts are represented by the second, third, fourth or fifth antiphon. For some feasts, especially those of saints and the Common of the Saints, the Lauds antiphons also serve for first and second Vespers. The major feasts of Christ—Christmas, Easter and Ascension—are represented by three antiphons each, and Pentecost by two, but the Commons of Bishop and non-Bishop Confessors are allotted seven different antiphons, one of which serves for both Commons. It is clear that in organizing this print commemorating his uncle, Graziani's nephew's primary interest was in providing a representative sample of his antiphon compositions without regard to any systematic usage within the liturgical calendar.

The final set of antiphon compositions produced in the seventeenth century was Maurizio Cazzati's four antiphon books, the first of which was published in 1672:¹⁹

L'ARMONIA SACRA | Dell'Antifone à Voce sola per cantarli à Vespri solenni di tutto l'anno, | DIVISA IN QVATTRO LIBRI. | *Consecrata al Nome immortale della Serenissima Altezza* | MARIA ENRIETTA ADELAIDA | DVCHessa DELL'VNA, E L'ALTRA BAVIERA, | Elettrice del S. R. I. &c. | DA MAVRITIO CAZZATI | *Maestro di Cappella di Camera dell'Altezza Serenissima* | ANNA ISABELLA GONZAGA | Duchessa di Mantoua, Monferrato, &c. | LIBRO PRIMO. Opera 59. | IN MANTOVA, nella Stamparia del medesimo Autore. *Con licenza de' Superiori*. 1672. |

We do not know whether the second, third and fourth books were published in the same year, since the second book does not survive at all, and the sole copies of the other two books in the Bibliothèque Nationale in Paris are missing their title pages. This is the only collection of antiphons for solo voice, and each volume is published in a single part-book with both vocal and continuo parts in score. The collection is dedicated to the Duchess of Bavaria, and its unusual nature in relation not only to the rest of Cazzati's *oeuvre* as well as to the Italian sacred repertoire of the second half of the century suggests that it may have been commissioned by the Duchess. Indeed, the very fact that Cazzati published the collection himself in Mantua could mean that only a single copy for the use of the duchess herself was ever printed.

¹⁹ RISM C1661, CC1661a, CC1661b.

Cazzati divides his four books into antiphons for the Common, antiphons for feasts of Christ, antiphons for the Proper of the Saints, and antiphons for feasts of the Virgin and individual saints.

The index to the first volume, like the indices of the subsequent volumes, lists only the first antiphon of each set:

TAVOLA
DEL PRESENTE LIBRO.

Dum effet Rex. Della Beata Vergine.
 Hoc est præceptum meum. per li Apostoli, & Euangelisti. in primis vesperis.
 Iurauit Dominus. per li Apostoli, & Euangelisti. in secundis vesperis.
 Sãcti tui Domine. per li Apostoli, & Euãgelisti, e per vno, ò più Martiri. tẽpore paschali,
 Qui me confessus, per vn Martire. extra tempus paschale.
 Omnes Sancti. per più Martiri. nel primo vespero. extra tempus paschale.
 Isti Sunt Sancti, per più Martiri. nel secondo vespero.
 Ecce Sacerdos Magnus. per li confessori pontefici.
 Domine quinque talenta. per li confessori non pontefici.
 Hęc est virgo sapiens. per le Vergini, e martiri.
 Dum effet Rex. per le non Vergini.
 Domum tuam. per la dedicatione, ò consecratione della Chiefa.
 FINIS.

In this first volume the feasts follow the order of the breviary except that feasts of the Madonna are given pride of first place, but in the third and the fourth volumes, the order of antiphons seems somewhat haphazard. The actual contents of all three surviving volumes include a complete set of seven antiphons for each feast, including the Magnificat antiphons for both first and second Vespers, as well as a complete set of antiphons for both first and second Vespers for those feasts that have separate liturgies for the two Vespers. In all three extant volumes, Cazzati's antiphon texts match those of the 1568 *Breviarium Romanum*.

Cazzati's musical style in these pieces is varied, ranging from recitative to declamatory to arioso, to aria, with much text repetition. Multiple styles can be found in a single antiphon, and passages in recitative are announced by the rubric «Recitativo.» The organ part is generally slow, but there are many passages where it moves more rapidly, in some instances even more rapidly than the vocal part. The vocal register itself varies from one antiphon to another, tending to distribute

fairly evenly across the four registers in each set of antiphons for a single feast. Changes of tempo in a single antiphon, indicated by tempo rubrics, are not uncommon, but changes of meter are less frequent, with Cazzati only occasionally resorting to triple time.

The sources of polyphonic antiphons display considerable variety in their liturgical function and in musical style. The Anerio antiphons of 1613 represent an unusual and liberal approach to the liturgical function of antiphon texts, enlarging many texts, displacing texts from one position in the liturgy to another, and introducing texts other than those of the official breviary. The Cifra collection of 1638 also treats the texts liberally, including expansion beyond the breviary's texts. Even though some of these collections are quite large, comprising several volumes, the antiphons nevertheless represent a relatively minor sideline in polyphonic (including monodic) music for the Office in the sixteenth and seventeenth centuries. The fact that settings range from one to no more than five voices, except for a small number of Agostino Diruta's and Cifra's compositions for larger numbers of voices, underscores the small-scale nature of the antiphons themselves. It appears that when *maestri di cappella* wanted to perform figured music at the psalm or Magnificat antiphons, they were far more likely to turn to the vast quantity of motets or instrumental sonatas published in this period than to one of the few collections of antiphon texts available. Indeed, the practice of substituting such motets and instrumental pieces for antiphons in the Office was likely a principal impetus behind their proliferating publication.

MARINA TOFFETTI

«Trattandosi di cosa relativa al maggior culto divino». Riforme austriache e vita musicale nella Milano di fine Settecento

«TRATTANDOSI DI COSA RELATIVA AL MAGGIOR CULTO DIVINO». RIFORME AUSTRIACHE E VITA MUSICALE NELLA MILANO DI FINE SETTECENTO

Il periodo della dominazione austriaca ha rappresentato anche a Milano un'epoca di profonda trasformazione, in cui una serie di riforme di varia natura (dall'abolizione del Senato alla riforma dei tribunali, dalla nuova codificazione del diritto alla riorganizzazione della polizia, dalla statalizzazione dell'assistenza alla soppressione dei conventi e dei monasteri) ha concorso a un più ampio processo di riordino amministrativo e a una complessiva razionalizzazione delle istituzioni, contribuendo da un lato al progressivo indebolimento dei poteri locali, dall'altro alla nascita di un moderno Stato di diritto¹. Fra i numerosi aspetti investiti da questo processo di trasformazione, fu affrontato (e finalmente risolto) anche l'annoso problema dell'esenzione dei beni ecclesiastici. La questione, ampiamente indagata sin dai primi decenni del Novecento², non cessa tutt'oggi di suscitare l'interesse di una generazione di storici più aggiornati³. Uno degli studiosi più attenti a questi

¹ Per un inquadramento del periodo delle riforme in Lombardia e a Milano durante la dominazione austriaca si rimanda ad alcuni contributi ormai storici, da *L'età delle riforme (1706-1796)*, in *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 17 voll., XII (1959); al volume di SILVIA CUCCIA, *La Lombardia alla fine dell'Ancien Régime. Ricerche sulla situazione amministrativa e giudiziaria*, Firenze, La Nuova Italia, 1971; all'articolo di CESARE MOZZARELLI, «Pubblico bene» e *Stato alla fine dell'Ancien Régime. Efficienza amministrativa e modello di sviluppo nella esperienza giuseppina*, «Jus», XXII, 2 (1975), pp. 235-278; ai volumi *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Convegni per il secondo centenario di Maria Teresa d'Austria, a cura di Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi, Bologna, Il Mulino, 1982; all'ampio saggio di VICTOR L. TAPIÉ, *L'Europa di Maria Teresa dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di Carlo Capra, Milano, Arnoldo Mondadori, 1982; al volume di DOMENICO SELLA – CARLO CAPRA, *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*, Torino, UTET, 1984 (*Storia d'Italia* diretta da Giuseppe Galasso, XI); alla monografia di CARLO CAPRA, *La Lombardia austriaca nell'età delle riforme, 1706-1796*, Torino, UTET, 1987; ai più recenti CARLO CAPRA, *La Lombardia austriaca nel Settecento*, in *Ducato di Milano (1706-1796)*, Milano, Franco Maria Ricci, 1995, pp. 13-43, e *Milano nella storia dell'età moderna*, a cura di Carlo Capra e Claudio Donati, Milano, Franco Angeli, 1997.

² SALVATORE PUGLIESE, *Condizioni economiche e finanziarie nella Lombardia nel XVIII secolo*, Torino, Bocca, 1924.

³ In proposito vanno ricordati alcuni studi di storia economica, fra cui MARIO TACCOLINI, *La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del Settecento: contributo per una giustificazione economica*, «Annali di Storia moderna e contemporanea» 4 (1998), pp. 96-116 e ID., *Per il pubblico*

problemi in ambito milanese è Mario Taccolini, che ha pubblicato, tra l'altro, un saggio dedicato proprio al riordino dei tributi e alle esenzioni nello stato di Milano, successivamente confluito in un più ampio lavoro dedicato allo stesso argomento⁴.

In questo saggio si è cercato di valutare se la riforma tributaria austriaca, l'abolizione delle esenzioni dei beni ecclesiastici e la soppressione degli enti ecclesiastici avessero comportato delle ripercussioni sulla vita musicale locale. Non mi risulta che gli studi dedicati a questo periodo della storia della musica milanese abbiano sinora affrontato questo aspetto⁵, del resto molto specifico, forse anche a causa della oggettiva complessità presentata dalla questione, il cui studio è reso particolarmente arduo dalla dispersione e dalla incoerente dislocazione dei fondi archivistici che consentono di ricostruire la storia degli enti ecclesiastici. L'obiettivo del presente lavoro è dunque quello di gettare un primo sguardo al problema attraverso l'esame di alcune vicende occorse ai musicisti del duomo negli anni Ottanta del Settecento: una richiesta di esenzione dalle tasse avanzata nel 1785, legata alle riforme delle esenzioni; una richiesta di compenso avanzata nello stesso anno per cantare l'Ave Maria, connessa con la soppressione dei luoghi pii; e infine i disguidi sorti in occasione della celebrazione della festa del Santo Chiodo del 1786, dovuti alle recenti soppressioni delle *scuole*. All'esame di queste tre vicende si è ritenuto opportuno premettere un breve inquadramento storico, che rappresenta una sintesi di quanto emerso dai principali studi sulle esenzioni dei beni ecclesiastici a Milano.

bene: la soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento, Roma, Bulzoni, 2000. Dello stesso autore si veda anche *La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento: contributo per una quantificazione economica*, in *Temi e questioni di storia economica e sociale in età moderna e contemporanea. Studi in onore di Sergio Zaninelli*, a cura di Aldo Carera, Mario Taccolini e Rosalba Canetta (Contributi dell'Istituto di Storia Economica e Sociale, 8), Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 95-116.

⁴ TACCOLINI, *Riordino dei tributi ed esenzione dei beni ecclesiastici nello stato di Milano nel settecento: primi risultati di una ricerca in corso*, «Annali di Storia moderna e contemporanea» 3 (1997), pp. 87-137; ID., *L'esenzione oltre il catasto*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

⁵ Per un primo inquadramento dei problemi del Settecento musicale milanese ricordiamo i contributi di FEDERICO MOMPELLIO, *La Cappella del duomo di Milano dal 1714 ai primi decenni del '900*, in *Storia di Milano* cit., xvi, pp. 506-552 e GUGLIELMO BARBLAN, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*, in *Storia di Milano* cit., xvi, pp. 619-660 e ancora i saggi di RICCARDO MALIPIERO, *Spettacoli musicali e invenzione della sinfonia*, in *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706-1796)*, Milano, CARIPLO, 1987, pp. 339-369 e GIORGIO PESTELLI, *La musica in Lombardia durante l'età teresiana e giuseppina*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Bologna, Il Mulino, 1982, 3 voll., II, *Cultura e società*, pp. 707-718.

1. L'esenzione dei beni ecclesiastici nello stato di Milano

Le controversie attorno alle esenzioni ecclesiastiche nello stato di Milano avevano radici profonde e si basavano su consuetudini di antica data. Delle origini e del significato delle esenzioni ecclesiastiche, nonché della differenza fra le esenzioni ecclesiastiche e quelle laiche si è occupato già negli anni Venti lo storico Salvatore Pugliese: «A differenza delle immunità laiche, quelle che spettavano ai beni ecclesiastici non si consideravano come effetto di liberalità dei sovrani, ma come un naturale diritto, in base al principio radicatosi sin dai primi secoli del Medio Evo ed accettato anche dal potere laico, che i redditi di quella proprietà dovevano essere devoluti interamente a scopi sacri, senza alcuna detrazione a favore dello stato laico, formando esse un corpo distinto ed extraterritoriale rispetto allo stato in cui erano situate»⁶. Nel corso dei secoli, in concomitanza con l'affermazione dello stato moderno e con le sue crescenti esigenze finanziarie, si cominciò a prendere in considerazione la possibilità di sottoporre a imposizione, diretta o indiretta, anche i beni degli enti ecclesiastici. Per questa ragione, fra il Settecento e l'Ottocento molti governi dell'Europa centrale avviarono trattative diplomatiche con la Santa Sede, dapprima al fine di determinare i limiti di tali esenzioni ma, in un secondo tempo, con l'obiettivo di limitarle o di abolirle. Nello stato di Milano va ricordata una grida del 1553, con cui il governatore Ferrante Gonzaga, in occasione della riforma dell'estimo generale voluta da Carlo v, aveva invitato alla notificazione dei beni ecclesiastici, sollevando la delicata questione della loro potenziale tassazione. Tra il catasto di Carlo v e l'avvio dei lavori per il catasto teresiano, il concorso dei beni degli enti ecclesiastici ai carichi tributari si concretò nelle contribuzioni straordinarie chiamate «sussidio ecclesiastico» e nel pagamento della «colonica». In seguito furono promosse due iniziative per risolvere la stessa questione, ma senza ottenere alcun esito. Nessun risultato sortì neppure l'editto reale del 1713, che aveva tentato di riaffermare l'onere del pagamento della «colonica» sui beni ecclesiastici. Nel 1718 furono comunque avviati i lavori di una prima giunta, che prese in esame anche la questione delle immunità⁷. Con un dispaccio del 7 settembre 1718 si disponeva di «verificare i beni, che di sua origine sono ecclesiastici, e di sua natura immuni da tutti i carichi, e quelli i quali le chiese, i collegi, le università e luoghi pii sono andati acquistando per contratto, testamenti, ingressi nella religione, o in qualunque altra forma»⁸. Il 14 aprile 1719 il governatore

⁶ PUGLIESE, *Condizioni economiche* cit., p. 232.

⁷ Su questa fase del processo di riforma cfr. STEFANO AGNOLETTI, *Sull'origine dei processi riformatori nello Stato di Milano: dal fallimento del progetto Pras alla nomina della Giunta Miro (1711-1718)*, in *Temi e questioni di storia economica* cit., pp. 67-93.

⁸ TACCOLINI, *La soppressione* cit., pp. 91-94.

aveva emesso l'ordine per una notificazione generale, mentre nel 1720 era stato elaborato un *Sommario dei beni ecclesiastici*, e nel 1724 la regia giunta aveva promosso una ricognizione delle scritture dell'antico catasto. Nello stesso periodo (fra il 1724 e il 1726) la giunta aveva invitato i «pretesi immuni», tra i quali spiccavano gli ecclesiastici, a dimostrare con opportuna documentazione la legittima esenzione rispetto all'obbligo fiscale. Nel 1732 si stabilì di sospendere la costruzione del previsto catasto e di sostituirlo con tabelle e fogli riassuntivi, finché l'anno successivo non si decise di rovesciare la procedura, procedendo a tassare preventivamente e obbligando gli interessati a documentare la pretesa di immunità⁹. In seguito furono emanate le «Istruzioni» del 1751, e si giunse infine al «Concordato colla Santa Sede intorno la porzione colonica de beni antichi ecclesiastici dello stato di Milano», con il quale veniva stabilito il criterio in base al quale si ritenevano esenti dal pagamento della tassa dominicale i beni che erano già in possesso degli enti ecclesiastici prima del 1575, per individuare i quali sarebbero stati consultati i catasti delle proprietà ecclesiastiche anteriori a tale data¹⁰. I coloni che coltivavano tali beni avrebbero dovuto pagare i due terzi di ciò che era imposto ai coloni dei beni laici, mentre i beni di proprietà ecclesiastica acquisiti dopo il 1575 sarebbero stati tassati per intero (sia per la quota domenicale, sia per quella colonica). Tali disposizioni, tuttavia, determinarono numerosi problemi di interpretazione, controversie, complicazioni, ritardi e, soprattutto, numerosissimi ricorsi. Fra il 1758 e il 1763 si dovette dunque procedere all'accertamento delle singole situazioni e alla definizione delle pretese delle parti in causa. Negli anni successivi al concordato la vicenda dei ricorsi rappresentò l'occasione propizia per un riesame complessivo del problema da parte di Vienna¹¹, e si può ritenere che entro il 1763 gli ufficiali tributari disponessero finalmente di un quadro definitivo attendibile delle immunità. Mentre la giunta economale perseguiva la politica del progressivo contenimento del patrimonio ecclesiastico attraverso le soppressioni degli enti, al vertice dello stato la regolamentazione del *Sussidio ecclesiastico* forniva nel 1770 l'occasione per riconsiderare in tutti i suoi aspetti l'esenzione di cui godevano gli enti ecclesiastici. Nel 1770 infatti era scaduto il sussidio concesso nel 1751 all'imperatrice Maria Teresa da Benedetto xiv. Il 12 maggio 1783 si sarebbe infine addivenuti alla denuncia del concordato, in base alla quale tutti i beni ecclesiastici venivano equiparati ai beni laici per quanto attiene ai criteri di imposizione fiscale. Da allora in poi i beni ecclesiastici furono equiparati ai beni laici per quanto attiene ai criteri di imposizione fiscale.

⁹ *Ibid.*, pp. 95-98.

¹⁰ *Ibid.*, *Riordino dei tributi*, p. 102.

¹¹ *Ibid.*, p. 106.

Le riforme attuate in questa fase furono presiedute dalla regia giunta delle pie fondazioni, la quale operava con l'intento di razionalizzare gli enti elemosinieri e l'amministrazione ospedaliera. In questo contesto, dei trentanove luoghi pii che si contavano all'epoca, i trentaquattro minori vennero accorpati con quelli di maggiore rendita (Quattro Marie, Misericordia, Carità, Divinità e Loreto) e, da allora in poi, furono governati da un unico consiglio, sottoposto alla regia giunta delle pie fondazioni. In questa delicata fase del processo di razionalizzazione si inseriscono le vicende di cui ci occupiamo qui, che si collocano fra il 1785 e il 1786, sotto il regno di Giuseppe II, e riguardano i musicisti del duomo.

2. Le riforme austriache e la vita musicale milanese

Per un primo approccio al problema della ricaduta degli interventi austriaci sulla vita musicale milanese è stata presa in esame una realtà circoscritta, che potesse evidenziare aspetti e problemi da indagarsi successivamente su scala più vasta considerando ulteriori istituzioni liturgico-musicali cittadine. La scelta è caduta sulla cappella musicale del duomo – una realtà meglio documentata rispetto ad altri contesti musicali coevi, in virtù della maggiore accessibilità della documentazione. In questo ambito ristretto, si direbbe che le trasformazioni amministrative sopra delineate non abbiano lasciato che tracce sporadiche nella documentazione che si è conservata presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo. In genere, le ordinazioni capitolari riflettono in maniera relativamente puntuale i principali eventi della cappella musicale; eppure, nelle ordinazioni degli anni 1783-1786 i cenni che riguardano l'argomento di cui ci occupiamo sono pochi ed episodici, e riguardano soltanto una richiesta di esenzione avanzata nel 1785 e le celebrazioni per la festa del Santo Chiodo del 1786, mentre una terza vicenda, legata alla soppressione del luogo pio dell'Ave Maria, ci è nota grazie a ulteriori documenti rintracciati presso l'Archivio di Stato.

2.1. «Trattandosi di cosa relativa al maggior culto divino»: la soppressione dei luoghi pii e la vita musicale

Fino agli anni Ottanta del Settecento i luoghi pii che esplicavano la loro attività in duomo erano quattro:

- il luogo pio di Santa Maria della Neve e San Giovanni alle Fonti¹²;
- il luogo pio dei Santi Rocco e Vittore¹³;
- il luogo pio dell'Ave Maria¹⁴;
- il luogo pio della Carità nella Metropolitana¹⁵.

A partire dal primo gennaio 1785 i luoghi pii della Metropolitana furono soppressi e aggregati, con tutte le loro rendite, ragioni, attività e passività e insieme ai luoghi pii di Santa Maria del Carmine in Porta Comasina, dei Santi Rocco e Romano in Porta Orientale e di Santa Caterina da Siena e Santa Maria della Cova in Santo Stefano Maggiore, al luogo pio delle Quattro Marie¹⁶. Quale conseguenza dell'aggregazione, tutte le sostanze dei luoghi pii soppressi furono incorporate con quelle del luogo pio delle Quattro Marie. Come si apprende da un atto notarile rogato il 25 maggio 1785¹⁷, a partire dalla data dell'accorpamento Francesco Ratti, allora cassiere del luogo pio delle Quattro Marie, fu abilitato ad esigere i capitali spettanti a ciascuno dei luoghi pii aggregati. Possiamo tuttavia supporre che nei primi mesi del 1785 fossero sorti alcuni problemi causati dal recente cambiamento. Per questa ragione fu rogato l'atto notarile del 25 maggio, con il quale il conte Benedetto Arese Lucini, figlio del fu potentissimo Marco Arese, in qualità di regio amministratore del luogo pio delle Quattro Marie elesse per procuratore speciale dello stesso luogo pio il signor Francesco Ratti, specificando che tale carica lo abilitava

a potere esigere e conseguire da qualunque persona, corpo, comunità, università, collegio, monte o banco pubblico, regia ducal camera, mensa civica, o ecclesiastica, ospitali, religiosi, e da rispettivi loro cassieri, o tesorieri, e depositari, ministri ed ufficiali, ogni, e qualunque somma di denaro, tanto dovuto, quanto, che in futuro possa doversi e spettare alli suddetti pii luoghi soppressi, ed aggregati a quello delle Quattro Marie¹⁸.

¹² Cfr. DANIELA BELLETTATI, *Santa Maria della Neve e San Giovanni Alle Fonti*, in *Milano. Radici e luoghi della carità*, a cura di Lucia Aiello, Marco Bascapè, Sergio Rebor, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi, [2008], pp. 41-3.

¹³ Cfr. BELLETTATI, *Santi Rocco e Vittore*, in *Milano. Radici e luoghi della carità* cit., pp. 44-46.

¹⁴ Cfr. BELLETTATI, *Ave Maria*, in *Milano. Radici e luoghi della carità*, pp. 47-8.

¹⁵ Cfr. BELLETTATI, *Carità nella Metropolitana*, in *Milano. Radici e luoghi della carità*, pp. 49-50.

¹⁶ Cfr. BELLETTATI, *Quattro Marie*, in *Milano. Radici e luoghi della carità*, pp. 49-50.

¹⁷ Cfr. AVFD, docum. a stampa 25 maggio 1785 (Appendice documentaria, docum. 5).

¹⁸ Cfr. AVFD, docum. a stampa 25 maggio 1785 (Appendice documentaria, docum. 5).

Ci si è chiesti se questo accorpamento di enti avesse comportato qualche conseguenza sulla vita musicale cittadina, o per lo meno su quella della Metropolitana. È noto infatti che alcuni luoghi pii avevano fra i loro scopi statutarî anche quello di concorrere a una o più celebrazioni liturgiche, sostenendone le spese per la musica e dunque accrescendone la solennità e il decoro. Per questa ragione, in occasione di particolari solennità i musicisti venivano retribuiti dai luoghi pii anziché dalla Veneranda Fabbrica del Duomo. Si ha l'impressione che questi complessi meccanismi, in virtù di consuetudini assai remote, avessero determinato una prassi ormai consolidata. Dopo le soppressioni austriache, è lecito supporre che i cantori del duomo e di altre realtà musicali milanesi dovettero iniziare a chiedersi chi avrebbe continuato a pagare per la musica (e, più in generale, per sostenere le spese del culto) in occasione delle principali solennità, e ancora se la prassi liturgica (e la musica ad essa connessa) avrebbe subito un processo di trasformazione (o di ridimensionamento), o se tutto sarebbe proseguito come prima.

Nel gennaio del 1785, i musicisti del duomo, per mezzo del sindaco delle Quattro Marie, avevano avanzato un'istanza affinché si continuasse a corrispondere loro il compenso annuo di 35 lire per cantare l'Ave Maria in duomo durante la domenica di sessagesima (che cade cinquantasette giorni prima della Pasqua). Tale compenso, in passato, veniva loro corrisposto dal luogo pio detto, per l'appunto, dell'Ave Maria, che di recente era stato soppresso e accorpato a quello delle Quattro Marie.

Li musicisti della capella Metropolitana per mezzo del sindaco delle Quattro Marie hanno avanzata l'istanza perché le sia continuata la ricognizione di £ 35, che da tempo immemorabile se gli corrispondeva dall'abolito Luogo Pio dell'Ave Maria per l'intervento nella settimana di sexagesima a cantare l'Ave Maria nella stessa chiesa Metropolitana¹⁹.

La richiesta dei musicisti tuttavia non era rivolta al sindaco delle Quattro Marie, ma, attraverso quest'ultimo, alla regia giunta delle pie fondazioni. Quest'ultima, «trattandosi di cosa relativa al maggior culto divino, finché non sopravengano ulteriori ordini», abilitava il regio amministratore del luogo pio delle Quattro Marie²⁰ a corrispondere da allora in poi ai musicisti il solito compenso per la consueta prestazione. In questo caso, dunque, la giunta delle pie fondazioni dispose che il

¹⁹ Cfr. ASMI, *Culto*, p. a., cart. 1049 (il documento è integralmente trascritto nell'Appendice documentaria, docum. 1).

²⁰ Come si apprende da un documento datato 31 gennaio 1785 [cfr. ASMI, *Culto*, p. a., cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 2)], l'amministratore del luogo pio delle Quattro Marie all'epoca era il conte Arese Lucini.

luogo pio delle Quattro Marie, che aveva incamerato i beni di quello, soppresso, dell'Ave Maria, avrebbe proseguito, in luogo di quest'ultimo, a pagare i musicisti in occasione della domenica di sessagesima, garantendo così una continuità alle consuetudini locali. Le trasformazioni avvenute negli ultimi mesi e i risultati del processo di razionalizzazione amministrativa non comportarono dunque, in questo caso, modifiche sostanziali della usuale prassi liturgico-musicale - né, presumibilmente, dell'entità dei compensi percepiti dai musicisti in cambio delle loro solite prestazioni.

2.2. «Che si prestassero all'usato canto»: la soppressione delle *scuole* e la vita musicale

In quanto composte da laici, le *scuole* erano enti privilegiati, la cui esistenza come persone giuridiche non dipendeva dall'erezione canonica, ma aveva nel fine perseguito il proprio fondamento²¹. Presso la Metropolitana, al fianco di confraternite e luoghi pii, si segnala la presenza di numerose *scuole*, alcune delle quali sostenevano con i loro fondi alcune celebrazioni di particolare solennità. Al pari di numerosi altri enti ecclesiastici, anche queste *scuole* furono soppresse nel 1784. Nei registri delle ordinazioni capitolari del duomo degli anni 1784-86 è stato trovato un solo fugace cenno alle conseguenze comportate dalla loro soppressione sulla prassi liturgico-musicale. Nel verbale di una riunione del capitolo della veneranda fabbrica tenutasi l'11 maggio 1786 si accenna brevemente ai problemi sorti in occasione della processione del 6 ottobre

stante la soppressione delle scuole, che alla sera festosamente servivano con musica al trasporto del S. Chiodo in quelle sere, che restava esposto ne' giorni di S. Croce²².

Nonostante la soppressione delle *scuole*, il rettore del capitolo della Fabbrica si era rivolto «al corpo de' stessi musicisti» comunicando loro «il suo desiderio, che si prestassero all'usato canto in musica nel tempo di tale trasporto». Appare evidente che, in questa delicata fase di transizione, ai musicisti (come del resto ai fabbricieri)

²¹ «Con il tardo Medioevo, nell'assistenza l'intervento laico divenne predominante e diede vita ad un complesso di istituzioni che iniziarono a fiorire all'inizio del XIV sec. con denominazioni diverse, quali *confraternitas*, *domus*, *consortium*, *officium*, *universitas*, *societas* o, più genericamente, *schola*». Cfr. AMELIA BELLONI SONZOGNI, *Opere pie*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, vol. IV, pp. 2549-2556: p. 2550.

²² Cfr. AVFD, O.C., 65, cc. 265r-v. (Appendice documentaria, docum. 13).

non fosse chiaro chi li avrebbe remunerati per le loro fatiche straordinarie. Dal prosieguo del verbale apprendiamo «che quantunque siansi a ciò prestati li musici, siasi però eccitato tumulto di alcuni di non essere eglino obbligati, né mai esservi stato tal uso, e da certuno in particolare con espressione troppo viva». In altre parole, sopprese le *scuole* che tradizionalmente pagavano per le celebrazioni del Santo Chiodo, il rettore della Fabbrica si rivolse ai musici chiedendo loro di intervenire alla funzione come al solito, e questi obbedirono, ma con un certo malanimo e non senza che insorgessero proteste e discussioni anche accese in proposito. Anche in questo caso, quindi, la prassi liturgico-musicale non aveva subito variazioni e i musici erano intervenuti cantando come di consueto, senza tuttavia avere la certezza che avrebbero percepito un compenso per la loro prestazione.

2.3. «Sembra perciò chiaro, che le esenzioni sudette sono il corrispettivo di detti straordinari pesi»: l'esenzione dei beni ecclesiastici e la vita musicale

Nel maggio del 1785 i musici del duomo avrebbero inoltrato una nuova istanza, questa volta non più alla regia giunta delle pie fondazioni, ma alla giunta delle esenzioni, per chiedere che le esenzioni già concesse ai cantori beneficiati del duomo fossero nuovamente estese anche ai musici non beneficiati. Le ragioni addotte dai musici della cappella erano di diversa natura. Innanzitutto, i cantori non beneficiati ricordavano di avere goduto da tempi immemori di tali esenzioni e di svolgere esattamente le stesse mansioni dei beneficiati, alternandosi a questi ultimi in un sistema di turni che li vedeva impegnati nella stessa misura durante le funzioni che erano loro imposte. Inoltre avevano fatto presente che tali esenzioni rappresentavano il corrispettivo degli sforzi compiuti dai musici in occasioni straordinarie, nel corso di funzioni introdotte «per reggio servizio», e non già incluse fra gli obblighi dei musici stessi. Per giunta, durante siffatte funzioni straordinarie la tassa della puntatura per ciascuna mancanza (ossia la multa comminata in caso di assenza) era più ingente di quella prevista per le funzioni ordinarie del duomo. I documenti superstiti consentono di ricostruire in buona parte l'*iter* del ricorso, dalla sua presentazione all'esito della vicenda. Prima di presentare il ricorso, i musici ritennero opportuno mettere al corrente della loro iniziativa i membri del Capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo, i quali ebbero modo di discutere in proposito durante la riunione capitolare del 19 aprile dello stesso anno²³. Dal verbale

23 Cfr. AVFD, O. C., 86, cc. 133-133v. [bella copia in O. C. 65, c. 175v.] (Appendice documentaria, docum. 3).

della riunione apprendiamo che i musici avevano chiesto al Capitolo che, nel caso in cui non avessero ottenuto di poter continuare a godere delle esenzioni («qual'ora non potessero ottenere tale esenzione da medesimi sempre goduta in addietro»), supplicavano di poter ricevere un compenso, o, in alternativa, d'essere esentati da tali carichi straordinari («o d'essere esonerati da' pesi sudetti»). I membri del capitolo stabilirono che, in caso non avessero ottenuto quanto chiedevano, sarebbero stati esonerati dagli obblighi straordinari. Il memoriale dei musici metropolitani²⁴ (cfr. figura 1) fu dunque rimesso alla regia giunta delle esenzioni con decreto governativo del 16 maggio²⁵. Al 7 luglio dello stesso anno risale invece il parere espresso dal fisco: «Sembra certamente strana al Regio Fisco siffatta domanda, non sapendo comprendere come un corpo de' musici laici pretenda di far parte tra quello de' benefiziati, per solo motivo di cantare alternativamente con essi». In realtà «La Real Carta [del] 4 novembre 1782 pubblicata coll'editto, cui s'appoggiano i supplicanti sospende generalmente tutte le esenzioni godute fin a quel tempo in natura, o in danaro, e da tale general sospensione non eccettua che gli spedali maggiori della città, e de' luoghi pii, ove gratuitamente si distribuiscono i medicamenti ai poveri; eccettuando pure i canonicati, ed altri benefizi minori delle chiese cattedrali, e generalmente de' benefizi cavati dal clero secolare. Tale è la precisa disposizion della legge, la quale parla bensì di canonicati, parla de' benefizi minori, e parla de' benefizi cavati, ma non parla mai di musici, né di cantori. E sebbene sia vero che i cantori benefiziati del duomo godono tutt'ora di quella esenzione che percepivano prima della pubblicazione del sovraccennato editto, un tal godimento egli è fondato nella qualità di benefiziato considerata nel predetto reale dispaccio, e non già in quella di solo cantore»²⁶. L'estensore del documento mostra di avere analizzato a fondo la questione, ricordando come «secondo l'opinione de' canonisti» il beneficio ecclesiastico consiste nel diritto perpetuo di percepire i frutti provenienti dai beni ecclesiastici, mentre per i teologi la condizione per poter fruire di un beneficio consiste nell'avere un ufficio, ossia un ministero ecclesiastico. I cantori laici del duomo, mancando di entrambi i requisiti, non avevano diritto all'esenzione. Esposto il parere negativo sul ricorso, si suggerì di dare avvio alla regolare procedura, che prevede che i ricorrenti abbiano diritto a produrre ulteriore documentazione atta a meglio definire la loro causa entro un termine stabilito. Da un ulteriore documento allegato allo stesso fascicolo apprendiamo che i musici del duomo avevano nominato il cantore basso Pietro Mon-

²⁴ Cfr. ASMI, *Culto*, cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 4).

²⁵ Lo si legge in: ASMI, *Culto*, cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 6).

²⁶ ASMI, *Culto*, cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 7).

Altezza Reale

Li Musici, cantori della Metropolitana di Milano Umilissimi, Servi di V. A. S. rappresentano essersi degnata S. M. I. concedere con Suo Reale Editto l'eccezione alli Cantori Benefiziati della detta Metropolitana, e ritrovandosi li ricorrenti esclusi di tale Reale grazia quando doverebbero essere considerati come formanti un corpo solo colli detti cantori Benefiziati, perche vanno alternativamente cantando con essi Mattutini, Messe, Vesper, e così in ogni urgenza Processioni, Uffici de Morti, Tridui, ed in altre qualunque Funzioni, che vengano imposte. Esercizio stimano opportuno di Umiliare i loro voti all'innata Clemenza di V. A. S.

Umilmente supplicandola degnarsi considerarli come un sol Corpo, e farli gioire come gli anzidetti, di quella eccezione per cui implorano, e sperano.

Francesco Bianchi V. ^o M. ^{ro}	Carlo Bonomi
Paolo Romolo Raynone	S. Angiolo Maria Romati
Immano Bonaguzzi	Pietro Montano
Stefano Valcamonica	Carlo mavone
L. Giuseppe Venini	Antonio Piora
Antonio Albuzio	
Severo Sironi	
Gian Pietro Bernardi	
Giorgio Martini	Agostino Guaglia
Carlo Ambrogio Grandati	Antonio Gerzi

Figura 1. Memoriale dei musici della Metropolitana con firme autografe di tutti i componenti della cappella musicale (Archivio di Stato di Milano, *Culto*, cart. 1049).

tani loro procuratore, perché potesse rappresentarli nel corso della delicata vertenza²⁷. Il documento, datato Milano, 19 luglio 1785, è firmato da tutti i componenti della cappella, ad eccezione degli assenti (si noti come il vicemaestro Francesco Bianchi avesse firmato anche per conto del maestro di cappella Giuseppe Sarti, assente da Milano perché impegnato in una delle sue frequenti *tournées* fuori sede):

Francesco Bianchi V.^e M.^{ro} anche per l'interesse del sig. maestro Sarti assente

Paolo Romolo Raynone

Carlo Marone anche per il sig. Severo Giussani

Agostino Quaglia

Antonio Terzi

Giorgio Gilardone

Stefano Valcamonica

Gian Battista Berardi

Carlo Bonomi

Ottavio Albuzio

P. Angiolo Maria Rosnati

Angiolo Testore

Francesco Bianchi per il R.^{do} Sig.^r Giuseppe Venini assente

Francesco Bonaguzzi

Carlo Ambrogio Grandati

Antonio Priore

Il periodo di venti giorni stabilito per la consegna, da parte dei musicisti, di ulteriore documentazione utile, ebbe decorrenza a partire dal trenta di luglio, quando fu compilato un modulo utilizzato dalla giunta delle esenzioni in tutti i casi consimili (cfr. figura 2). Non sappiamo cosa produsse il procuratore Montani a nome dell'intera cappella; sappiamo però che i musicisti non riuscirono a convincere il fisco a cambiare idea, come si legge in un'annotazione marginale datata 2 settembre posta su un documento (cfr. figura 3).

²⁷ ASMI, *Culto*, cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 8).

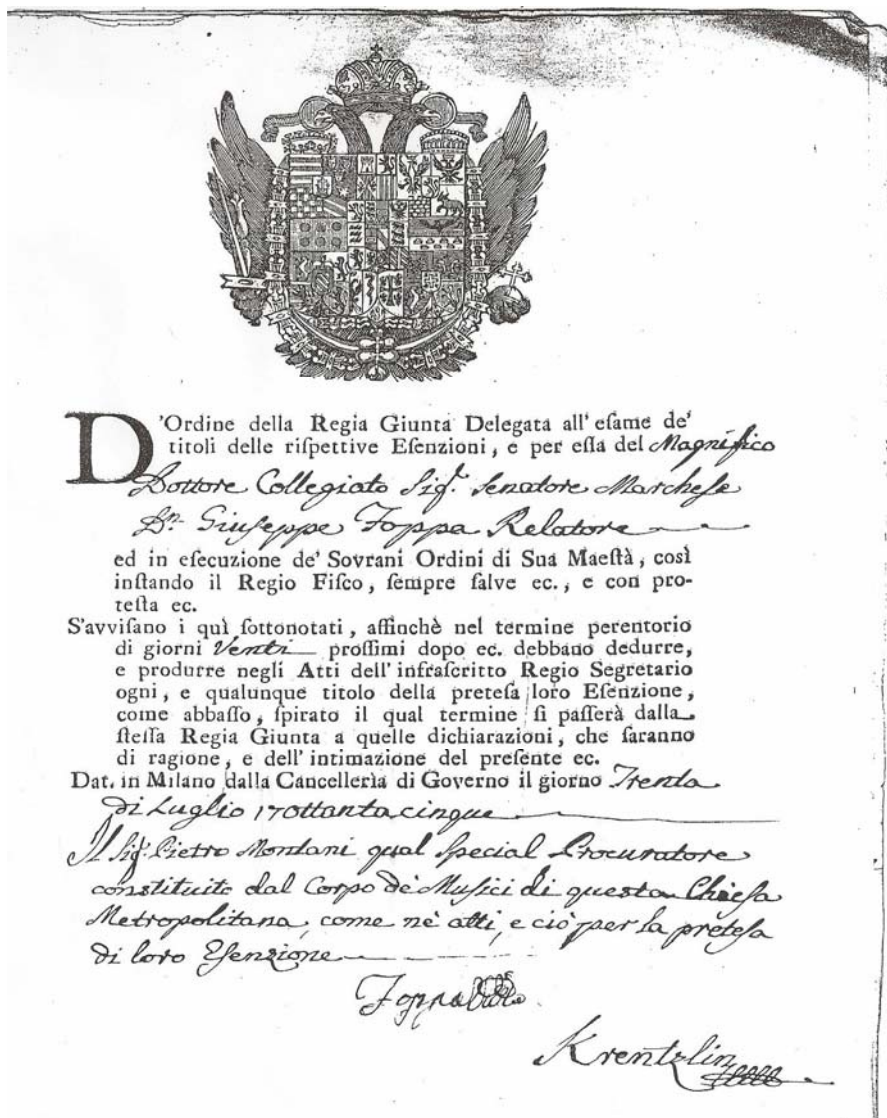


Figura 2. Avviso a stampa (Archivio di Stato di Milano, *Culto*, cart. 1049)²⁸.

²⁸ ASMI, *Culto*, cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 8).

Gen
Eccelsa Real Giunta

1743. a. 2da
Nella adduzione di fugivi conosci di questa metropolitana
che possa indurre il Re a rimovere del sentimento
promissario nel giorno 15 luglio ora verso. In fine
passare in quella città.

Carli
Risio

Così citato il *Chirurgo* *Giuseppe* *Montoni* qual Procuratore
costituito dal Corpo di *Chirurghi* della *Capella* del *Duomo* per
ordini del *Real* *Giunta* con avviso a stare termine di giorni
venti dato a *10* *luglio* prossimo sotto al titolo dell' *Eda*
essi pretendere esenzioni, ma non pare rilevare se non rimemorabile
possessio di godimento come *Costa* *Enrico* *grazie* il *Corpo* di *Chirurghi* *Capitolo*
di *Chirurghi* *Capitolo* *Metropolitano* *modi* *Augusto* *Monarca*
e *Volontaria* *segnante* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
Il titolo *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
che *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
unitamente al *Corpo* *Chirurghi* *Capitolo* *Metropolitano* *modi* *Augusto* *Monarca*
sono proprie della *Chiesa*, ma introdurre per *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
il bene del *Publico*

An servizio del *Principato* sono le *Chiese* di *Fede* in occasioni di
Vitarie di *asprazioni* al *Trono* di *Chiese* per *grazie* ottenute per
infermità e simili, ed anche per *Uffici* di *suffragio*, ed altro
Per il bene del *Publico* poi tutti i *Uffici*, *Chiese* di *penitenza*, *fridui*
Processioni comandate dalla *Costa*, *Processioni*, *Chiese* dopo
il *Vespere* per la *conservazione* de *frutti* della *Campagna*, inco-
minando dal giorno di *S. Croce* sino alli *14* di *Settembre*
Cui degnarsi la *Regia* *Giunta* di ritenere che dagli ordini stampati
del *Ven.* *Capitolo* della *Chiesa* *Metropolitana* di *Chiesa* *Metropolitana*
relativi agli *obblighi* de *Chirurghi* sud. nessuno di questi per viene a
Costa *Enrico* *grazie*, ma quelli soltanto come si disse, di puro servizio
della *Chiesa*, sembra perciò chiaro, che le esenzioni sud. sono il
corrispettivo di *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
Che poi la *Parra* della *pontatura* per ciascuna mancanza di queste
funzioni si è la più gravosa delle funzioni stesse del *Duomo*, mentre
per la mancanza da un *Ufficio* si è di *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
Da *Processioni*, e *Chiese* di *penitenza* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
Da *simplici* *Processioni* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
Da *fridui* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
Da *Chiese* e *Fede* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*
E dalle *Chiese* d' *estate* dopo il *Vespere* *Costa* *Enrico* *grazie* *Costa* *Enrico* *grazie*

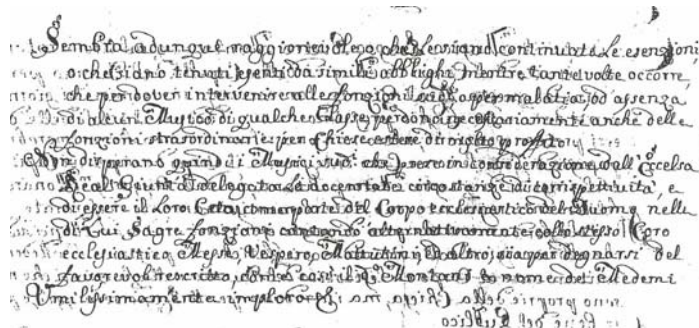


Figura 3. Memoriale del musico Pietro Montani (Archivio di Stato di Milano, *Culto*, cart. 1049).

«Nulla adducono li musici cantori di questa metropolitana, che possa indurre il fisco a risnuoversi [sic] dal sentimento pronunciato nel giorno 13 di luglio»²⁹. Tuttavia venne riconosciuto che «il titolo fondamentale [...] di queste esenzioni credono li musici suddetti che abbia origine dalle straordinarie fatiche, che prestano li medemi, unitamente al corpo ecclesiastico del duomo nelle fonzioni che non sono proprie della chiesa, ma introdotte per reggio serviggio, e per il bene del pubblico» e inoltre che «nessuno di questi pesi viene a medemi prescritto, ma quelli soltanto, come si disse, di puro serviggio della chiesa; sembra perciò chiaro, che le esenzioni sudette sono il corrispettivo di detti straordinari pesi. [...]. Sembra adunque ragionevole che le siano continuate le esenzioni o che siano tenuti esenti da simili obblighi». Alla luce di siffatte considerazioni, la giunta si pronunciò il 3 ottobre sull'argomento dichiarando «che l'esenzione da essi pretesa non è appoggiata a verun titolo valutabile a termini delle sovrane leggi in questa materia emanate, né milita in loro favore l'allegato editto con cui S. M. ha accordato l'esenzione al capitolo Metropolitano compresi i cantori benefiziati». Si precisa però che eccezionalmente essi avrebbero potuto continuare a godere dell'esenzione, «qualora tale esenzione costituisca, come asseriscono, una parte del loro stipendio», ossia nel caso in cui si fosse dimostrato che l'esenzione stessa costituiva il corrispettivo per fatiche straordinarie non compensate dal loro salario³⁰.

I tre casi esaminati sono ben lungi dal rappresentare una campionatura completa e non possono certamente esaurire le molteplici questioni sollevate dalle riforme austriache nello Stato di Milano. Essi consentono tuttavia di farsi una prima

²⁹ ASMI, *Culto*, cart. 1049 (Appendice documentaria, docum. 9).

³⁰ ASMI, *Culto*, cart. 1049 [3 ottobre 1785] (Appendice documentaria, docum. 10).

opinione sull'argomento. L'impressione che si trae dalla lettura dei documenti è che, al di là dell'evidente volontà di razionalizzazione delle istituzioni, il governo austriaco non intendesse sradicare *in toto* le abitudini e i costumi culturali, musicali e liturgici dei suoi sudditi, ma al contrario avesse cercato di vagliare caso per caso le singole realtà coniugando, per quanto possibile, il rispetto delle consuetudini e delle tradizioni e il criterio della semplificazione amministrativa. Ciò che è stato evidenziato a proposito della vita musicale della città di Milano non fa che riconfermare, in definitiva, quanto già emerso nei lavori più recenti dedicati ad altri settori della vita milanese, in cui è stato indagato il delicato equilibrio che si è andato instaurando, fra Sette e Ottocento, fra le novità introdotte dalle riforme e la continuità con consuetudini sociali e culturali di un passato anche remoto³¹.

³¹ Sul tema delle reazioni dell'aristocrazia cittadina alle trasformazioni amministrative in epoca austriaca si veda CINZIA CREMONINI, *Vicende storiche e politiche. Milano e il suo Stato tra la fine del XVII secolo e la fine del XVIII*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I, *I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008 (Media, spettacolo e processi culturali. Ricerche), pp. 25-53.

APPENDICE DOCUMENTARIA*

Documento 1

1785 31 genaro

[annotazione: Luogo Pio delle Quattro Marie sped. 11 febb.º]

Li musici della capella Metropolitana per mezzo del sindaco delle Quattro Marie hanno avanzata l'istanza perché le sia continuata la ricognizione di £ 35, che da tempo immemorabile se gli corrispondeva dall'abolito L. P. [Luogo Pio] dell'Ave Maria per l'intervento nella settimana di sexagesima a cantare l'Ave Maria nella stessa chiesa Metropolitana. Trattandosi di cosa relativa al maggior culto Divino, finché non sopravengano ulteriori ordini, la R. giunta delle pie fondazioni abilita il R. amministratore del sud.º L. P. delle Quattro Marie al quale sono state aggregate le sostanze del sud.º soppresso dell'Ave Maria, à corrispondere a detti musici la suaccennata solita annua prestazione di £ 35.

Trotti

Taverna

Documento 2

[annotazione: 31 gen.º 1785]

Promemoria

Dal soppresso L. P. dell'Ave Maria nella Metropolitana ora agregato a quello delle Quattro Marie si corrispondevano già da immemorabile tempo £ 35 alli musici dell'istessa Chiesa Metropolitana, che intervenivano nella settimana di sestuagesima a cantare l'Ave Maria. Essendo imminente la d.^a settimana di sessagesima li d.^{ti} musici, e per essi il loro sindaco, e pontatore Sig.^r Grandati fa fatto ha fatto presente al Sindaco del L. P. delle Quattro Marie la sud.^{ta} annua prestazione, acciò soplicasse l'Ill.mo Sig.^r co[n]te] Arese Lucini Reg.º Amministratore d'esso L. P. delle Quattro Marie di voler determinare se li d.ⁱ musici del Duomo abbino a continuare il loro intervento per il canto dell'Ave Maria in Duomo, e benedizione nella pross.a entrante settimana di sessagesima colla solita sud.^a prestaz.^c di £ 35, supplicando altresì di degnarsi di provvedere su tale oggetto per la pross.a domenica 30 cor.^{te} in cui comincia tale fonzione acciò la determinazione del d.º Cavagl.^c Amministratore possa servire di regola nell'ufficiatura nella pred.^a settimana.

* Ove non diversamente indicato, i documenti sono manoscritti e conservati presso l'Archivio di Stato di Milano (ASMI), *Culto*, p. a., cart. 1049.

Documento 3

AVFD, *Ordinazioni Capitolari* (O. C.), 86, cc. 133-133v. [bella copia in O. C. 65, c. 175v.]

Lettoſi il ricorso dato in nome dell'intiero corpo de' musici della capella del Duomo in cui pretendono³² d'essere³³ ſtate accordate nel Regio editto le ſolite eſenzioni a' ſignori cantori, a' beneficiati di queſta Metropolitana, eſclui detti musici, e che intendendo eſſi di porgere loro ricorso a S. A. R. per i³⁴ peſi di fonzioni ivi diffusamente enonciati, ſupplicano a tal effetto queſto Venerando Capitolo dell'opportuno permeſſo, a che qual'ora non poteſſero ottenere tale eſenzione da medeſimi ſempre goduta in addietro ſupplicano p. il compenſo, o d'essere eſonerati³⁵ da' peſi ſudetti.

È ſtato detto eſſer lecito ai musici ſudetti di dare quel ricorso, che ſtimano del caſo, ma doverſi far conto della ſeconda parte de detto ricorso.

Documento 4

Altezza Reale

Li musici della Metropolitana di Milano umiliſſimi ſervitori di V. A. R. rappresentano eſſerſi degnata S. M. I. concedere con Suo Reale editto l'eſenzione alli cantori beneficiati della detta Metropolitana, e ritrovandoſi li ricorrenti eſclui ſi tale Real grazia, quando dovrebbero eſſere conſiderati come formanti un corpo ſolo colli detti cantori beneficiati, perché vanno alternativamente cantando con eſſi, Mattutini, Meſſe, Veſperi, e coſi in ogni urgenza Proceſſioni, Officii de' Morti, Tridui, ed in altre qualunque fonzioni, che vengonli impoſte. Perciò ſtimano opportuno di umiliare i loro voti all'innata clemenza di V. A. R. umilmente ſupplicandola degnarſi conſiderarli, come un ſol corpo, e farli gioire come gli anzidetti, di quella eſenzione per cui implorano, e ſperano etc.

Francesco Bianchi V.^e M.ro

Paolo Romolo Raynone

Francesco Bonaguzzi

Stefano Valcamonica

D. Giuseppe Venini

Ottavio Albuzio

³² «Espongono» in O. C. 65.

³³ «stati eſclui dal beneficio delle eſenzioni» cancellato da un tratto di penna.

³⁴ «titoli» cancellato da un tratto di penna.

³⁵ «eſentati» in O. C. 65.

Severo Giussani
Gian Battista Berardi
Giorgio Gilardone
Carlo Ambroggio Grandati
Carlo Bonomi
P. Angiolo Maria Rosnati
Pietro Montano
Carlo Marone
Antonio Priore
Agostino Quaglia
Antonio Terzi

Documento 5

AVFD, *Archivio Storico* (A. S.), cart. 482, capo xxxi, fasc. 26 (25 maggio 1785)

Nel nome del Signore l'anno della di lui nascita mille, settecento ottanta cinque, indizione terza, il giorno di mercoledì venticinque del mese di maggio. Essendo, che per superiore determinazione siano stati soppressi li Pii Luoghi di S. Maria del Carmine in Porta Comasina, de' SS. Rocco, e Romano in Porta Orientale, di S. Caterina da Siena, e Santa Maria della Cova in Santo Stefano maggiore, dell'Ave Maria, della Carità, de' SS. Rocco, e Vittore, e di S. Maria della Neve, e San Giovanni alle Fonti nella Metropolitana, li quali Pii Luoghi siano stati aggregati colle loro rendite, ragioni, attività, e passività al Luogo Pio della Quattro Marie, come consta dalli decreti della Regia Giunta delle Pie Fondazioni nella Lombardia Austriaca esistenti negli atti della cancellaria di detto Pio Luogo, alle quali ettc.

Ed essendo che con tale aggregazione, che ebbe il suo effetto dal primo genaro corrente 1785, siano incorporate le sostanze di detti Pii Luoghi soppressi con quelle del medesimo Pio Luogo della Quattro Marie, talmente che debbono considerarsi come sue proprie, onde sia naturalmente da se abilitato il cassiere dello stesso Pio Luogo delle Quattro Marie Sig. Francesco Ratti ad esigere ogni frutto, e capitali spettanti alli detti Pii Luoghi aggregati, come già costituito Procuratore generale ad esigere ogni attività, che spettava, o potesse spettare in futuro al detto Pio Luogo delle Quattro Marie, come da instrumento del 8. luglio 1779 rogato da me infrascritto notaro; ad ogni modo per togliere ogni contingibile dubbio, e maggiormente rendere cauto, e legittimo ogni pagamento, che da qualunque debitore de' detti Pii Luoghi soppressi dovesse farsi al detto Luogo Pio delle Quattro Marie, si è determinato l'infrascritto Nob. Sig. conte Regio amministratore del detto Pio Luogo delle Quattro Marie di venire al presente instrumento di mandato, col quale

Il prelodato Illustrissimo Nob. Sig. conte don Benedetto Arese Lucini, conte di Barlassina, de' Regii feudatari della Pieve di Severo, Meda, Camnago, Cesano, S. Pietro Martire, Mombello,

Cassino Beline, Limbiate, e Baruccano, assessore nell'Eccellentissimo tribunale araldico, altro de' Signori Sessanta decurioni dell'Eccellentissima città di Milano, e ciambellano di S.M.I.R.A., figlio del fu Illustrissimo Sig. conte don Marco, conte, decurione e feudatario come sopra, abitante in P.O.P.S. Babila dentro de' ponti, qui presente etc., che fa le infrascritte cose, qual Regio Amministratore del suddetto Pio Luogo delle Quattro Marie di Milano, e senza alcun obbligo della di lui persona, o de' suoi beni, e non altrimenti etc.

Volontariamente etc.

Ed in ogni miglior modo etc.

Ha costituito, deputato, ed eletto, costituisce, deputa, ed elegge per procuratore speciale, ed alle infrascritte cose generale del detto Pio Luogo delle Quattro Marie, e del detto Nob. Regio amministratore del medesimo, e come meglio etc.

Il detto Sig. Francesco Ratti figlio del Sig. Giuseppe, di P.O.P.S. Michele nella Metropolitana, qui presente, che accerta, e riceve il carico del mandato.

Nominativamente in nome del predetto Pio Luogo delle Quattro Marie, a potere esigere e conseguire da qualunque persona, corpo, comunità, università, collegio, monte o banco pubblico, Regia ducal camera, mensa civica, o ecclesiastica, ospitali, religiosi, e da rispettivi loro cassieri, o tesorieri, e depositari, Ministri ed ufficiali, ogni, e qualunque somma di denaro, tanto dovuto, quanto, che in futuro possa doversi e spettare alli suddetti Pii Luoghi soppressi, ed aggregati a quello delle Quattro Marie come sopra, per causa di capitale, interessi, redditi, censi, livelli, cedole, legati, prestazioni ed assegni, e per qualunque altra causa, niuna eccettuata, e per tutte le esazioni, che farà, e ciascuna di esse a potere far consesso, e quietanza a favore di chi pagherà nei consueti modi, e forme, che sogliono farsi dalli cassieri de' Pii Luoghi, combinabilmente col sistema delle casse de' Pii Luoghi in oggi preferitti, e col sistema de' monti, o banchi pubblici, ove accaderà di esigere.

Parimente per le premesse cose a poter intervenire in nome come sopra a qualunque scrittura, o pubblico, Instrumento, ove faccia bisogno, e colle debite solennità, e giuramenti, e fare per esecuzione del presente mandato ciò, che sarà opportuno, e necessario.

E generalmente etc.

Dando etc. con piena, et libera etc.

Promettendo etc., e volendo etc.

Con dichiarazione, che col presente mandato non s'intenda fatta alcuna novazione, p restituzione del generale mandato come sopra già fattoli, col citato instrumento 8. luglio 1779, ma anzi il presente s'intenda suppletorio, ed ampliativi ad ogni miglior effetto, perché così etc.

Rinunciando etc.

Ed hanno giurato, e giurano ne' rispettivi modi, cioè il nobile Sig. conte Arese Lucini, toccata la chiave d'oro, secondo il costume de' ciambellani, ed il Sig. Ratti toccate le scritture etc. averato, attendere, osservare, e non contravvenire etc., sotto refezione etc.

E delle predette cose etc.

Fatto, letto e pubblicato in una delle sale superiori del prefato Illustrissimo Sig. conte Arese Lucini Regio amministratore, sit. come sopra, presenti li Signori dottore Andrea Cima notaro collegiato di Milano figlio del Sig. dottore Cesare, causidico, e parimente Notaro di Milano, di P.T.P.S. Giorgio al Palazzo di Milano, e Camillo Vergano figlio del Sig. dottore Pietro, causidico, e notaro di Milano, di P.O.P.S. Michele nella Metropolitana di Milano, pronotari.

Sono intervenuti per testimoni il Sig. Felice Albani figlio del fu Sig. Francesco di P.O.P.S. Babila di dentro di Milano, Antonio Volentieri figlio del fu Giuseppe di P.V.P.S. Giovanni sul Muro di Milano, e Paolo Chiusio figlio del fu Carlo di P.O.P.S. Babila di fuori di Milano, tutti noti, ed idonei etc.

Documento 6

[annotaz. a margine: 1785 13 luglio al signor senatore marchese Foppa De Silva]

1785 7 luglio

Con venerato Decreto Governativo de 16 Maggio p. p. è stato rimesso a questa E. R. G. l'annesso ricorso de' musici cantori della Metropolitana di questa città, acciò informi sopra l'esposta, sentito chi occorre.

Adducono i supplicanti nel d.^o ricorso essersi degnata S. M. I. concedere con suo Reale Editto l'esenzione alli cantori benefiziati della detta Metropolitana, e d'esserne i supplicanti rimasti esclusi, quando dovrebbero essere considerati come formanti un sol corpo coi detti cantori benefiziati, per la ragione che alternativamente vanno cantando con essi Mattutini, Messe, Vespri, e così in ogni urgenza Processioni, Officii da Morti, Tridui, ed in altre qualunque funzioni, che vengono loro imposte, domando perciò, che siano considerati come un sol corpo, e così godere della stessa esenzione.

Sembra certamente strana al Regio Fisco siffatta domanda, non sapendo comprendere come un corpo de' musici laici pretenda di far parte tra quello de' benefiziati, per solo motivo di cantare alternativamente con essi.

La Real Carta 4 novembre 1782 pubblicata coll'editto, cui s'appoggiano i supplicanti sospende generalmente tutte le esenzioni godute fin a quel tempo in natura, o in danaro, e da tale general sospensione non eccettua che gli Spedali Maggiori della città, e de' Luoghi Pii, ove gratuitamente si distribuiscono i medicamenti ai Poveri; eccettuando pure i Canonici, ed altri benefizi minori delle Chiese Cattedrali, e generalmente de' benefizi cavati dal clero secolare.

Tale è la precisa disposizion della legge, la quale parla bensì di Canonici, parla de' Benefizi minori, e parla de' Benefizi cavati, ma non parla mai di musici, né di cantori.

E sebbene sia vero che i cantori benefiziati del Duomo godono tutt'ora di quella esenzione che percepivano prima della pubblicazione del sovraccennato editto, un tal godimento egli è fondato nella qualità di benefiziato considerata nel predetto Reale Dispaccio, e non già in quella di solo cantore.

Il beneficio ecclesiastico secondo l'opinione de' canonisti consiste nel diritto perpetuo di percepire i frutti provenienti dai beni ecclesiastici *propter officium spirituale auctoritate Ecclesia constitutum*, e secondo i teologi il beneficio è un diritto perpetuo *ministranda in Ecclesia auctoritate Episcopi constitutum, habens ius percipiendi fructus [...]*.

L'una e l'altra di queste definizioni che si ammetta sarà sempre vero che due cose sono necessarie perché qualcheduno possa essere beneficiato, cioè che abbia egli un officio, ossia ministero ecclesiastico, e che sia unito a questo il diritto di percepire i frutti. Li musici del Duomo non hanno né l'uno, né l'altro e perciò non devono essere considerato come beneficiati, e quindi non possono pretendere quelle esenzioni che la legge destina precisamente a favore de' beneficiati.

Tali sono i sentimenti del fisco, il quale perciò è di parere che si possa statuire alli ricorrenti il solito termine di giorni 30 per fare le proprie incombenze onde definire regolarm.^{te} questa pendenza.

Rimet.

Carli

Risi

Documento 7

Per tenere dalla presente, qual debba valere come pub.^{co}, e privato instrumento, noi infrascritti componenti il corpo della capella di questa chiesa metropolitana, o sie de' musici della medesima, abbiamo costituito, deputato e creato, come costituiamo, e deputiamo nostro procuratore speciale, ed alle infrascritte cose generale, e come meglio et il signor Pietro Montani altro de' musici bassi della stessa capella, nominativamente, ed espressamente a procuratorio nome del corpo sud.^{to} presentare, dedurre e rilevare nanz qualunque tribunale, consesso, qualsivoglia giudice, od altri, le ragioni, titoli, e motivi di competenza al corpo sud.^o delle esenzioni per lo passato sempre godute dal corpo stesso, ed a tale oggetto proporre anche qualunque supplica, e ricorso a chi crederà opportuno, e più al caso, secondo esiggeranno le circostanze, ed a fare deduzioni tanto in voce, che in scritto, e rilevare contro contro gl'obbietti, ed atti anche giuridici, giusta le circostanze stesse, accordando, come accordiamo al detto Procuratore ogn'ampia facoltà, e mandato per ogni cosa occorrente e relativa all'affare di dette esenzioni, cosicchè in questa parte si attivamente, che passivamente debba considerarsi, e ritenersi detto signor Montani come noi medesimi singolarmente, ed in corpo, e che tutto ciò, che si troverà fatto dal medesimo si averà per fatto, approvato, ed ad messo da noi stessi, senza riserva, o limitazione di facoltà, quale s'intenda data ampia, e generale, ed estesa a dettame di qualunque savio, rimossa ogni eccezione [sic] e [...] ed in fede

Milano adi diciinove luglio 1785.

Francesco Bianchi V.^e M.^{to} anche per l'interesse del sig. maestro Sarti absente

Paolo Romolo Raynone

Carlo Marone anche per il sig. Severo Giussani
 Agostino Quaglia
 Antonio Terzi
 Giorgio Gilardone
 Stefano Valcamonica
 Gian Battista Berardi
 Carlo Bonomi
 Ottavio Albuzio
 P. Angiolo Maria Rosnati
 Angiolo Testore
 Francesco Bianchi per il R.^{do} Sig.^r Giuseppe Venini assente
 Francesco Bonaguzzi
 Carlo Ambrogio Grandati
 Antonio Priore

Documento 8

D'ordine della Regia giunta delegata all'esame de' titoli delle rispettive esenzioni, e per essa del magnifico dottore collegiato sig. senatore marchese D.^a Giuseppe Foppa relatore ed in esecuzione de' Sovrani Ordini di Sua Maestà, così instando il Regio Fisco, sempre salve ec., e con protesta ec.

Si avvisano i qui sotto notati, affinché nel termine perentorio di giorni venti prossimi dopo ec. Debbano dedurre, e produrre negli atti dell'infrascritto Regio Segretario ogni, e qualunque titolo della pretesa loro esenzione, come abbasso, spirato il qual termine si passerà dalla stessa Regia giunta a quelle dichiarazioni, che saranno di ragione, e dell'intimazione presente ec.

Dat. In Milano dalla cancelleria di governo il giorno trenta di luglio 17ottantacinque.

Il signor Pietro Montani qual special procuratore costituito dal corpo de' musici di questa chiesa Metropolitana, come ne' atti, e ciò per la pretesa di lor esenzione.

Foppa

Krentzlin

[Testo a stampa; ad eccezione delle porzioni di testo sottolineate, che sono manoscritte]

Documento 9

[Annotazione: 1785 2 settembre]

Nulla adducono li Musici Cantori di questa Metropolitana che possa indurre il Fisco a risnuoversi dal sentimento pronunciato nel giorno 13 di luglio ora scorso [1784]. Persista pertanto in quello.]

Eccelsa Real Giunta

Eccitato il musico basso Pietro Montani qual procuratore costituito dal corpo dei musici della capella del Duomo per ordine di questa Real Giunta con avviso, o sia, termine di giorni venti dato a 30 luglio prossimo scorso, a dedurre il titolo delle da essi pretese esenzioni, altro non può rilevarsi se non l'immemorabile possesso di goderle come ceto integrante il corpo de' rispettivi capitoli ecclesiastici di questa Metropolitana, ma dall'Augustissimo Monarca felicemente regnante sono state clementissimamente confermate.

Il titolo fondamentale però di queste esenzioni credono li Musici suddetti che abbia origine dalle straordinarie fatiche, che prestano li medemi, unitamente al corpo ecclesiastico del Duomo nelle fonzioni che non sono proprie della chiesa, ma introdotte per Reggio servizio, e per il bene del publico.

In servizio del Principato sono le Messe, li Tedeum in occasioni di vittorie, di assonzioni al trono, di Letizie per grazie ottenute per infermità, e simili, ed anche per Uffici, Messe di penitenza, Tridui, Processioni comandate dalla città, Errogazioni, Litanie dopo il Vespero per la conservazione de frutti della campagna incominciando dal giorno di Santa Croce sino alli 14 di settembre.

E qui degnisi la Regia giunta di ritenere, che dagl'ordini stampati del Ven.^{do} Capitolo della Fabbrica di d.^a chiesa Metropolitana relativi agl'obblighi de' Musici sud.^{ti} nessuno di questi pesi viene a med.^{mi} prescritto, ma quelli soltanto, come si disse, di puro servizio della Chiesa; sembra perciò chiaro, che le esenzioni sud.^{te} sono il corrispettivo di d.ⁱ straordinarj pesi.

Che poi la tassa della pontatura per ciascuna mancanza di queste fonzioni si è la più gravosa delle fonzioni stesse del Duomo, mentre per la mancanza da un Ufficio si è di S. 23.

Da Processioni e Messe di Pendenza S. 27.

Da semplici Processioni S. 18.

Da Tridui S. 27.

Da Messe, e Tedeum, S. 27.

E dalle Lettanie d'estate dopo il Vespero S. 3 cadauna.

Sembra adunque ragionevole che le siano continuate le esenzioni o che siano tenuti esenti da simili obblighi, mentre tante volte occorre, che per dover intervenire alle fonzioni sud.^e, o per malattia, od assenza di alcuni musici di qualche classe, perdono necessariamente anche delle fonzioni straordinarie per chiese esterne di miglior profitto.

Non disperano quindi i musici sud.ⁱ che prese in considerazione dall'eccelsa Real giunta delegata le accennate circostanze di corrispettività, e di essere il loro ceto come parte del corpo ecclesiastico del Duomo nelle di lui sagre fonzioni cantando alternativamente collo stesso coro ecclesiastico Messe, Vespero. Mattutini, ad altro, sia per degnarsi del favorevol rescritto, come così il d.^o Montani in nome dei medemi umilissimamente implora.

Documento 10

N. 8

Milano 3 ottobre 1785

La Real Giunta delle Esenzioni inerendo al ricorso de' musici cantori di questa Metropolitana dichiara che l'esenzione da essi pretesa non è appoggiata a verun titolo valutabile a termini delle sovrane leggi in questa materia emanate, né milita in loro favore l'allegato editto con cui S. M. ha accordato l'esenzione al capitolo Metropolitano compresi i cantori benefiziati. Essendo i musici un corpo laico, riservando però ai medesimi le ragioni che ad essi possano competere, qualora tale esenzione costituisca, come asseriscono, una parte del loro stipendio.

Documento 11

Altezza Reale

Con venerato Decreto Governativo de' 16 maggio p.^o scorso [1785] ci è stato rimesso il memoriale de' musici cantori di questa Metropolitana, incaricandoci d'informare Vostra Altezza Reale sentito chi occorre.

Si è da Voi eccitato il fisco a dire le sue occorrenze, ed essendoci queste state esposte, abbiamo spedito il temere perentorio di giorni venti alli sudetti musici a produrre il titolo, e qualunque loro ragione. Furono solleciti a dedurre i fondamenti della pretesa esenzione, e sentito successivamente il fisco abbiamo in vista del di lui voto, e del dedotto dalli sud.ⁱ musici riconosciuto, che hanno appoggiato nel loro supposto il titolo per la continuazione di tal sospesa esenzione al pubblicato editto, nel quale S. M. Reale Nostro Signore si è clementissimamente degnata d'accordare l'esenzione al Capitolo Metropolitano compresi li cantori benefiziati, credendo detti musici che alternando co' Med.^{mi} benefiziati nel canto dovessero egualmente godere della stessa grazia.

Riconobbimo poi che il Reale Editto nell'ordinata sospensione eccettua solamente gli spedali maggiori delle città, e de' Luoghi Pii, ove gratuitamente si distribuiscono i medicamenti ai poveri, come pure i canonicati, ed altri benefizj minori delle chiese cattedrali, e generalmente de' benefizj curati del clero secolare. Tale è la legge che resta prescritta nel Reale editto, né parla di musici, né di semplici cantori di modo che per questa determinata disposizione non regge l'istanza per essere i musici un corpo laico, né vale a sostenere il loro assunto, che intervengono a tutte le funzioni della metropolitana, sia nelle urgenze de Processioni, Tridui ed altre pubbliche occorrenze, nelle quali alternativamente cantano. Considerato dunque da noi che non vi concorrono giustificato titolo, e ragioni, e ritenuto quanto resta ordinato ne' Reali Dispacci 13 Aprile e 2 maggio 1772 siamo stati d'unanime sentimento col Fisco che non competa tale esenzione alli d.ⁱ musici. Facciamo bensì presente all'A. V. R. che se tal esenzione costituisce una

parte del loro stipendio, si lasciano salve le ragioni che possano alli medesimi competere ove di dovere.

Questo è quanto abbiamo l'onore di riverentemente subordinare all'A. V. R. in atto che con sommo ossequio profondamente c'inchiniamo.

Di V. A. R.

Milano 3 ottobre 1785

Umilissimi servitori

De Silva

Foppa

Ottolini

Spannocchi

Visconti

Carli

Risi

Kreutzlin

[documento conservato in duplice copia]

Documento 12

Eccellenza

Intesa S. A. R. dalla consulta della d.^a giunta delle esenzioni n. 8, che non compete a' musici cantori di questa Metropolitana l'esenzione da essi pretesa per non essere appoggiata a verun titolo valutabile a termine delle sovrane leggi in questa materia emanate, è venuta in conformarsi al sentimento esclusivo della giunta, e alla riserva fatta ai suddetti individui beneficiati, le ragioni che loro possano competere, qualora tale esenzione costituisca, come dicono, una parte del loro stipendio.

V. E. potrà compiacersi di renderne intesa la giunta per sua notizia, e sono col già distinto ossequio.

Di V. E. Milano 15 ottobre 1785.

[documento in duplice copia]

Documento 13

AVFD, *O.C.*, 65, cc. 265-265v.

1786 giovedì 11 maggio

Riffertosi dal sig.^r Marchese Rettore che, stante la soppressione delle scole, che alla sera festosamente servivano con musica al trasporto del S. Chiodo in quelle sere, che restava esposto ne' giorni di S. Croce credendo egli conveniente che si dovesse altrimenti supplire dalla capella all'atto, che si leva dall'altare la sacra Reliquia, faccia comunicare al corpo de' stessi musici il suo desiderio, che si prestassero all'usato canto in musica nel tempo di tale trasporto: che, quantunque siansi a ciò prestati li musici, siasi però eccitato tumulto di alcuni di non essere eglino obbligati, ne mai esservi stato tal uso. E da certuno in particolare con espressione troppo viva

che poi per decoro del trasporto medesimo ha egli ordinato l'accompagnamento di detta sacra Reliquia con dodici Torchie.

ARIANNA FRATTALI

***Prospettive barocche nella scrittura
drammatica femminile del XVIII secolo:
l'oratorio Ester di Francesca Manzoni***

PROSPETTIVE BAROCHE NELLA SCRITTURA DRAMMATICA FEMMINILE DEL XVIII SECOLO: L'ORATORIO *ESTER* DI FRANCESCA MANZONI

1. Ingegni femminili e cultura musicale: teatri e salotti milanesi.

A partire dai primi anni del Settecento e per tutto il secolo, iniziano ad emergere in area lombarda (e in tutta la penisola in genere) figure femminili¹ che, spesso affiliate in Arcadia o ad altre accademie, diventano protagoniste della vita culturale attraverso salotti locali, secondo una tendenza già attiva in Francia nel secolo precedente. Tra queste si segnalano, a Milano, la contessa Vittoria Ottoboni Serbelloni², Margherita Litta Calderara³, Clelia Borromeo Del Grillo⁴, animatrici di

¹ Cfr. ARIANNA FRATTALI, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2010.

² ANGELO OTTOLINI, *Pietro Verri e i suoi tempi*, Palermo, R. Sandron, 1921; GIOSUÈ CARDUCCI, *Storia del "Giorno" di Giuseppe Parini*, Bologna, Zanichelli, 1882; *Poetesse e scrittrici*, a cura di Maria Bandini Buti, Milano, Istituto Editoriale Italiano B. C. Tosi, 1936 («Enciclopedia Biografica e Bibliografica "Italiana"», 6), p. 98; GIULIO NATALI, *G. Parini, uomo e poeta*, Bologna, Cappelli, 1953; GIOVANNI SEREGNI, *La cultura milanese nel Settecento, Storia di Milano*, Fondazione Treccani, Milano, 1953-62, XII, 7, pp. 634-635; DONATA CHIOMENTI VASSALLI, *I fratelli Verri*, Milano, Ceschina, 1960; *Dizionario biografico delle donne lombarde*, a cura di Rachele Farina, Milano, Baldini e Castoldi, 1995, pp. 817-818.

³ Sono ricordate le *performances* attoriche della marchesa Margherita Litta Calderara, nella cui villa di Turano sembra che si recasse Goldoni a leggere anteprima le sue opere; non a caso, la commedia-manifesto della riforma, *Il Teatro comico*, presentata per la prima volta nei teatri a Venezia nell'autunno del 1750, è dedicata nella stampa proprio alla Marchesa che ne aveva incoraggiato la pubblicazione. Cfr. ROBERTA CARPANI, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di Annamaria Cascetta, Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 375-431.

⁴ Cfr. ALESSANDRO GIULINI, *Contributi alla biografia della contessa Clelia Borromeo Del Grillo*, «Archivio storico lombardo», 46 (1919), pp. 583-592; ID., *A Milano nel Settecento: studi e profili*, Milano, La famiglia Meneghina, 1926, pp. 33-42; GIUSEPPE ROVANI, *Cento Anni*, a cura di Beniamino Gutierrez, Milano, Rizzoli, 1933; LUIGI TENCA, *Cinque lettere inedite di C.B.D.G. al matematico Guido Grandi*, «Archivio storico lombardo», 78 (1953), pp. 273-280; GIULIO NATALI, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1955, pp. 134-135; WILFRED EASTWOOD, *Literature and Science*, Oxford, 1955, pp. 157-164; *Dizionario biografico delle donne lombarde* cit., pp. 383-384; ANNA MARIA SERRALUNGA BARDAZZA, *Clelia Grillo Borromeo Arese. Vicende private e pubbliche virtù di una celebre nobildonna*

salons letterari molto frequentati dai principali intellettuali e pensatori del secolo, tra cui Goldoni, Parini e i fratelli Verri.

Il fenomeno (di respiro europeo) trova fondamento nell'assetto storico-politico dell'impero asburgico, che, con l'avvento del governo di Maria Teresa, favorisce lo sviluppo di fatto dell'ingegno femminile, facendosene promotore secondo un progetto pedagogico di stampo gesuitico. Tale progetto, ispirato alla *ratio studiorum*, vede nella pratica dell'arte (nel teatro e nella musica in particolare) un valido strumento per affinare le capacità comunicative utili in società, così come in famiglia. In collegio, i giovani rampolli dei ceti dirigenti fanno della prassi teatrale una vera e propria palestra d'oratoria, preparandosi alla vita pubblica. In famiglia, le giovinette sperimentano le proprie capacità musicali ed espressive sotto l'attenta guida di abati che faranno di loro le future conduttrici del focolare domestico e delle 'conversazioni' culturali. Ricordiamo inoltre gli sforzi di Maria Teresa per attivare una rete d'istruzione più capillare anche per i ceti meno abbienti; per la sovrana, che aveva avuto come precettore Pietro Metastasio, la cultura e la conoscenza rappresentano la via migliore per coltivare la virtù dei giovani e la loro capacità d'inserirsi nel mondo.

Pertanto, la politica scolastica del governo di Maria Teresa, la maggiore circolazione del libro a stampa, la nascita dei teatri pubblici a pagamento, l'influenza del *salon* francese favoriscono la crescita culturale ed intellettuale di alcune figure femminili che animano i salotti di conversazione; alcune di loro si confrontano in prima persona con la scrittura drammaturgica, specialmente per musica. Nel contesto milanese spiccano dunque i nomi di drammaturghe e musiciste, come Francesca Manzoni e Maria Teresa Agnesi⁵, che fecero dell'Accademia e del proprio

nell'Italia del Settecento, Biella, Eventi & Progetti Editore, 2005; Clelia Grillo Borromeo Arese. *Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienze e politica*, a cura di Dario Generali, Edizione nazionale delle opere di Antonio Vallisneri. Biblioteca, vol. 6, Firenze, Olschki, 2010.

⁵ Sulla vita e le opere cfr. GIOVANNI MARIA MAZZUCHELLI, *Maria Gaetana Agnesi*, in *Gli Scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Bossini, 1760, I, pp. 198-199; AMBROGIO LEVATI, voce *Maria Teresa Agnesi*, in *Dizionario delle donne illustri*, Milano, Bettoni, 1821, I, p. 84; LUIGI ANZOLETTI, *Maria Gaetana Agnesi*, Milano, Tipografia Editrice L. F. Cogliati, 1900, pp. 171, 172, 184, 195 ss.; CARLO SCHMIDL, voce *Maria Teresa Agnesi*, in *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, G. Ricordi & C, 1937-38, I, p. 17; GUGLIELMO BARBLAN, *Il teatro musicale in Milano: il Settecento*, in *Storia di Milano*, XII, p. 983; CHARLES BURNEY, *Memoires of the life and writings of the Abate Metastasio*, New York, Da Capo Agnesi Press, 1971, III; FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, voce *Maria Teresa Agnesi*, in *Biographie universelle des Musiciens*, Paris, Firmin-Didot, 1881, I, p. 28; DON A. HENNESSEE, DONALD L. HIXON, *Women in music*, London, Metuchen, 1993; ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento*, Milano, Bramante, 1978, pp. 630-1102; PATRICIA ADKINS-CHITI, *Donne in musica*, Roma, Bulzoni, 1982; S. SIMONETTI, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, I, pp. 443-444; ROBERT EITNER, voce *Maria Teresa Agnesi*, in *Quellen-Lexicon der Musiker*, Leipzig,

salotto un luogo d'apprendistato intellettuale e mondano prima di proiettarsi verso la scrittura per le scene pubbliche.

Alla luce dei vari fenomeni culturali e storici, il Settecento si mostra un secolo ancipite, in bilico fra discontinuità e permanenze. Sul piano dell'organizzazione teatrale vediamo affermarsi il professionismo sulle scene e la consacrazione dell'Opera in musica; parimenti, si fa teatro nei salotti delle ville e nei palazzi aristocratici. Dal punto di vista della drammaturgia, è il secolo delle grandi *querelles* trasformatrici: si discute sulla mancanza del genere tragico in Italia; sulla riforma della commedia; sul rapporto parola-musica nel melodramma. Luogo di convergenza di tali discussioni, il salotto, spazio fisico e ideale di 'conversazione', al centro del quale si colloca la *femme savante*.

Si possono facilmente rintracciare alcuni elementi comuni a queste figure femminili come la vasta cultura acquisita in tenera età tramite precettori privati (principalmente abati Gesuiti); la conoscenza delle lingue classiche e del francese; la pratica della poesia d'occasione in ambito accademico; la pratica musicale; la pratica teatrale sotto varie forme (furono attrici dilettanti, drammaturghe o traduttrici) e la predilezione per il teatro a loro contemporaneo, in particolare quello tragico francese; infine, la concezione della drammaturgia come spunto di riflessione su etica e politica, dunque come forma di conoscenza del mondo. E se la drammaturgia rispecchia il *dialogos*, verbalizzando e fissando sulla pagina le azioni che si svolgono sulla scena, il teatro musicale diventa banco di prova privilegiato per scrittura delle donne erudite.

Ciò non stupisce, poiché il Settecento è anche e soprattutto il secolo del melodramma e delle grandi riforme, da Zeno a Metastasio, da Gluck a Calzabigi. Inoltre, l'educazione musicale era inclusa da sempre nel (talvolta esiguo) bagaglio culturale delle fanciulle di rango, che imparavano, sin da piccole, a cantare, accompagnandosi con strumenti. Se una più approfondita cultura letteraria e scientifica fu per la maggior parte delle donne conquista precipua del Secolo dei Lumi, le attitudini musicali erano state, al contrario, adeguatamente coltivate fin dal Cinquecento, sia nelle giovani destinate al matrimonio che in quelle destinate alla corte.

Breitkopf and Härtel, 1900-1904, I, p. 52; CAROLYN DE JONG, *The Life and Keyboard Works of M. T. A.*, Tesi di Laurea, Minnesota, 1979; SVEN HANSELL, voce *Agnesi, Maria Teresa*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, I, p. 157; ROBERT KENDRICK, *La Sofonisba by Maria Teresa Agnesi: Composition and Female Heroism between Milan and Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Laveno di Menaggio (Como) 15-17 luglio 1997, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 341-362.

2. Francesca Manzoni: una poetessa per la corte viennese.

Nel contesto sopra descritto si colloca l'opera di Francesca Manzoni⁶ nata nel 1710 da famiglia borghese, e allevata da un padre giureconsulto originario della Valsassina, amante delle lettere classiche. Per questo ricevette, con ogni probabilità, la sua prima educazione tra le mura domestiche ed ebbe la possibilità di frequentare la biblioteca paterna. Precocissima negli studi, dimostrò in particolare una grande facilità nell'apprendimento delle lingue, tale da portarla alla conoscenza del latino, del greco del francese e dello spagnolo. Affiliata a diverse Accademie, tra cui la colonia milanese d'Arcadia, fu abile rimatrice d'occasione; nominata intorno al 1730 poetessa ufficiale dell'imperatrice Elisabetta Cristina rimase da allora strettamente legata alla corte asburgica. Il matrimonio con Luigi Giusti, nobile veneziano attivo nella politica milanese⁷, non frenò la vocazione letteraria della poetessa, visto che i coniugi avevano numerosi interessi comuni coltivati all'interno e dei circoli letterari ed eruditi da entrambi frequentati a Milano.

La Manzoni si avvicinò al teatro attraverso lo studio dei tragici classici ed il suo primo lavoro a stampa ad oggi posseduto, uscito nell'edizione veronese del 1733,

⁶ Per una ricostruzione aggiornata della vita e dell'opera di questa scrittrice cfr. FRANCESCA STRAZZI, *Francesca Manzoni: La poetessa dell'imperatrice*, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2005, pp. 143-154; FRATTALI, *Presenze femminili fra teatro e salotto* cit., in particolare il capitolo II. 1, pp. 47-52; per quanto riguarda invece i primi biografi della poetessa, cfr. GIUSEPPE ARRIGONI, *Francesca Manzoni Giusti*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII di ogni provincia*, a cura di Emilio De Tiplado, Venezia, Alvisopoli, 1834-1841, p. 223; FILIPPO ARGELATI, *Biblioteca degli scrittori milanesi*, Milano, Aedibus Palatinus, 1745, II, pp. 1783-1785.

⁷ Discendente da una nobile famiglia veneta, ma in declino, Luigi Giusti aveva avuto una buona educazione umanistica, studiando con l'abate Lazzarini e frequentando Apostolo Zeno; in particolare, l'amicizia con il librettista l'aveva spinto a cimentarsi col melodramma e nel 1734 ne compose due, di cui il secondo, *Montezuma*, fu musicato da Vivaldi. La conoscenza con la Manzoni avvenne all'anno seguente, quando il conte, trasferitosi a Milano per risanare le sue precarie condizioni economiche, iniziò a frequentare assiduamente circoli letterari ed accademie della città meneghina. In comune con la futura moglie aveva dunque la passione per la drammaturgia musicale e per le lettere antiche, visto che gli appartiene anche una traduzione delle *Favole* di Fedro. Dopo la precoce morte della moglie, avvenuta nel 1743, Luigi Giusti si fece ordinare sacerdote e si dedicò alla politica. Nel 1745 divenne segretario del ministro plenipotenziario della Lombardia austriaca, Gian Luigi Pallavicini. Dopo l'incarico, quasi dieci anni più tardi, di capo della segreteria del vice governo di Mantova, fu proposto a Kaunitz come segretario del Dipartimento d'Italia a Vienna. Stabilitosi pertanto a Vienna, il Giusti rivestì un ruolo preminente nella direzione delle riforme del sistema di governo patrizio della Lombardia, proteggendo, fra gli altri, Pietro Verri, e favorendone l'accesso agli uffici. Morì nel 1766. Cfr. EMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Iscrizioni veneziane*, III, Venezia, 1830; STEFANO MESCHINI, voce *Luigi Giusti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., pp. 186-189.

è la tragedia *Ester*⁸. L'opera, suddivisa in cinque atti, è preceduta da un *Ragionamento* in cui l'autrice chiarisce alcune questioni filologiche, fra cui la scelta d'identificare l'Assuero del libro biblico con Artaserse Longimano re di Persia. Con tali scrupoli filologici la poetessa s'inserisce a pieno titolo nel dibattito sul genere tragico in Italia avviato nel primo trentennio del Settecento dall'*Arcadia*, che vide fra i suoi principali promotori Gian Vincenzo Gravina e Ludovico Antonio Muratori⁹.

Il filone religioso rimase sua fonte primaria d'ispirazione, visto che scelse il libretto d'oratorio come forma privilegiata d'espressione drammaturgica. Del resto, tale produzione aveva trovato Apostolo Zeno e Pietro Metastasio fra i suoi più illustri esponenti alla corte di Vienna nel primo trentennio del Settecento. Se Zeno dedicò i suoi ultimi anni alla composizione di testi per oratorio¹⁰ che seguissero di pari passo i suoi criteri di melodramma "riformato", Metastasio dominò il genere componendo per la corte viennese il testo di otto lavori¹¹ da lui definiti "azioni sacre"¹². Da notare che tale dicitura compare anche nei libretti di Zeno composti per la stessa Cappella di Carlo VI, dimostrandosi dunque costante delle opere eseguite presso la cappella imperiale. Scritti nelle classiche due parti e in lingua italiana, ma tradotti in latino ed in inglese, laddove la prassi esecutiva lo richiedesse, i

⁸ Cfr. ANTONIO FRANCESCHETTI, *Una scrittrice dimenticata del Settecento: Francesca Manzoni e l'Ester*, in *Donna. Women in italian culture*, a cura di Ada Testaferri, University of Toronto Italian Studies, Dovehouse Editions, 1989, pp. 175-188.

⁹ In particolare, si ricordano le opposte posizioni di Vincenzo Gravina e Giovan Mario Crescimbeni, l'uno sostenitore di una tragedia civile, l'altro di una letteratura facilmente replicabile, che trova sintesi drammaturgica nella pastorale tragica, destinata a maggior successo. Cfr. CAMILLA GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009. Riguardo alle teoriche tragiche del XVIII secolo cfr. ENRICO MATTODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994; GIOVANNA ZANLONGHI, *La riforma della tragedia nel Settecento: l'identità italiana a teatro*, «Annali di storia moderna e contemporanea», XIII, 2007, pp. 25-65; RICCARDO SCRIVANO, *Poetiche e storie teatrali nel Settecento italiano*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Lecce, 15-17 maggio 1997, a cura di Paola Andrioli, Giuseppe Antonio Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Lecce, Congedo Editore, 2000, pp. 367-376. Senza dimenticare le più lontane, ma illuminanti osservazioni di ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

¹⁰ In tutto sono diciassette: il primo è il *Sisara* del 1719 e l'ultimo il *Geremia* del 1740, rimasto incompiuto.

¹¹ Se ne riportano di seguito i titoli: Per la festività del S. Natale, La Passione di Gesù Cristo, Sant'Elena al Calvario, La morte d'Abel, Giuseppe riconosciuto, Betulia liberata, Gioas re di Giuda, Isacco figura del Redentore. Cfr. LINO BIANCHI, *L'Oratorio in Italia*, voce *Oratorio*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* cit., vol. III, pp. 434-436.

¹² PIETRO METASTASIO, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1996.

lavori metastasiani divennero fonte di ispirazione per un gran numero di compositori in Italia ed in Europa.

I sei lavori scritti dalla Manzoni per la corte asburgica sono dunque denominati “azioni sacre”, secondo l'uso della cappella di corte che tendeva a spostare sempre più l'accento dalle esigenze devozionali a quelle più specificamente teatrali e melodrammatiche¹³. Dei sei libretti, editi a coppie dallo stampatore imperiale, Pietro Van Ghelen, rispettivamente nel 1734¹⁴ (*Debbora*¹⁵ e *Abigaile*), nel 1737¹⁶ (*La madre dei Macabei* e *Il Gedeone*) e nel 1738¹⁷ (*Il sacrificio di Abramo* e *Ester*), cinque risultano di attribuzione certa e l'ultimo, *Ester*, è anonimo, ma con una certa sicurezza firmato dalla stessa mano dei precedenti.

La controversa questione dell'attribuzione dell'*Ester* s'intreccia con le vicende delle azioni sacre metastasiane, in particolare dell'ultima, *Isacco figura del Redentore*, eseguita nel 1740, a ben cinque anni di distanza dalla precedente. L'8 febbraio 1738 Metastasio comunicava, infatti, con sollievo a Stelio Mastraca di essere libero per quell'anno dalla composizione di oratori, essendo stato proposto alla corte austriaca, da parte di un autore milanese, un'*Ester*. Ne era probabilmente autrice proprio Francesca Manzoni, altri libretti della quale erano stati già rappresentati a Vienna e dati alle stampe presso la stessa stamperia Van Ghelen. Dato che trova conferma anche nell'abitudine della poetessa di inviare a due a due le sue azioni

¹³ Cfr. ELENA SALA DI FELICE, Vienna: devoto esordio metastasiano, «Musica e storia», IX (2001), n. 1, pp. 95-114; RAFFAELE MELLACE, *Il pianto di Pietro: fortuna del tema e strategie drammaturgiche tra gli oratori viennesi e la “Passione” metastasiana*, «Musica e storia», IX (2001), n.1, pp. 157-176.

¹⁴ *Debbora*, oratorio per musica da cantarsi nella cappella della S. C. e C. R. M. di Carlo VI imperatore, Vienna, Gio. Pietro Van Ghelen, 1734; *Abigaile*, azione sacra per musica da cantarsi nella cappella della S. C. e C. R. M. di Carlo VI imperatore, Vienna, Gio. Pietro Van Ghelen, 1734.

¹⁵ Il primo libretto dato alle stampe, *Debbora*, reca ancora la dicitura “oratorio” in omaggio alla tradizione pregressa, mentre dall'*Abigaile* in poi, la dicitura “azione sacra” compare in tutte le stampe della Manzoni, imitando la dicitura assunta prima da Zeno e poi da Metastasio a partire dal suo primo testo, *La morte d'Abel*, destinato proprio alla cappella imperiale di Carlo VI, nel 1732 e stampato sempre da Pietro Van Ghelen.

¹⁶ *La Madre de' Macabei*, azione sacra per musica da cantarsi nella Cappella della S. C. e C. R. M. di Carlo VI imperatore, Vienna, Gio. Pietro Van Ghelen, 1737; *Il Gedeone*. Azione Sacra per musica cantata nell'augustissima cappella della sac. Ces. Cattolica real maestà Carlo VI, imperatore de' romani sempre augusto l'anno 1737. La musica è del sig. Nicolò Porpora. Vienna, Gio. Pietro Van Ghelen.

¹⁷ *Il sacrificio di Abramo*, azione sacra per musica da cantarsi nella Cappella della S. C. e C. R. M. di Carlo VI imperatore, Vienna, Gio. Pietro Van Ghelen, 1738; *Ester*, azione sacra per musica da cantarsi nella Cappella della S. C. e C. R. M. di Carlo VI imperatore, Vienna, Gio. Pietro Van Ghelen, 1738.

sacre per l'esecuzione presso la Cappella imperiale. Tra gli indizi interni al testo, troviamo sicuramente la vicenda della regina ebrea, già affrontata dalla Manzoni nella sua tragedia di cinque anni prima ed il fatto che l'Assuero è identificato con Artaserse Longimano re di Persia, distaccandosi dalla tradizione del tema e confermando invece quanto già fatto nella sua prima prova tragica, dove tale scelta viene ampiamente giustificata all'interno del *Ragionamento*.

Concludiamo questo rapido *excursus* sulla produzione drammaturgica della Manzoni con due osservazioni: una di carattere tematico e l'altra di natura formale. A livello di temi, costante delle opere manzoniane è la predilezione per eroine femminili che, come osserva Francesca Strazzi, «incarnano di volta in volta ideali della vita cristiana», in parte per «rispetto al clima quaresimale nel quale vennero rappresentate e in parte per esaltare la sovrana austriaca Elisabetta Cristina, alla quale erano dedicati anche questi lavori»¹⁸. E l'interesse per la questione femminile trova ulteriore conferma nel progetto incompiuto di scrivere una *Storia universale di tutte le donne erudite di ogni secolo e di ogni nazione*.

Sulla scelta di privilegiare una forma poetica destinata alla musica influirono invece, con probabilità, le spiccate attitudini musicali della Manzoni stessa¹⁹. La Strazzi azzarda infatti l'ipotesi che la fanciulla ritratta con uno spartito musicale in mano in un affresco sotto il portico della casa manzoniana a Barzio possa essere addirittura lei. Inoltre, testimoniano il costante interesse della poetessa per la musica alcune cantate scritte di suo pugno contenute nella miscellanea manoscritta che la riguarda conservata presso la Biblioteca Civica «Tartarotti» di Rovereto²⁰.

¹⁸ STRAZZI, *Francesca Manzoni* cit., p. 153.

¹⁹ La voce dedicata alla Manzoni in *Dizionario biografico delle donne lombarde* cit., p. 685 la definisce proprio come abile musicista.

²⁰ La miscellanea manoscritta si presenta composita, per lo più costituita da lettere e componimenti poetici della Manzoni stessa inviati all'abate Marc'Antonio Zucchi per necessità encomiastiche e per consigli ed eventuali revisioni. Indicata con la numerazione 48.18 e 48.19 copre dunque un arco temporale che va dal maggio 1732 al maggio 1739. Le cantate cui si fa riferimento sono contenute nel Ms. 48.19, ff. 87r-88v, *Se pur odo qui intorno*, indicata con la dicitura «Cantata per musica» e *Su la sponda gentil d'un fusco Dio*, indicata con la dicitura «Cantata per musica à solo», dunque destinata ad un'esecuzione per voce sola con accompagnamento. Di grande interesse anche la presenza, nei fogli n. 134-163, di una tragicommedia pastorale scritta di pugno dalla stessa Manzoni. Si ricordi, a questo proposito, la volontà riformatrice che si fa strada, all'interno dell'*Arcadia*, a partire dall'ultimo decennio del Seicento per proiettarsi poi su tutto il secolo successivo. In particolare, le opposte posizioni di Vincenzo Gravina e Giovan Mario Crescimbeni, l'uno sostenitore di una tragedia civile, l'altro di una letteratura facilmente replicabile, che trova sintesi drammaturgica nella pastorale tragica, destinata a maggior successo.

3. L'eroina biblica e i conflitti del potere: l'*exemplum* della regina Ester.

Le prime biografie²¹ della Manzoni pongono l'accento sull'importanza dello studio dei testi sacri per la sua formazione culturale, studio svolto con grande rigore filologico. Dato certo è che la scrittrice fosse stata istruita nei dogmi e nei precetti della dottrina cristiana da Padre Giulio Redaello, curato di Santa Porta in Duomo²². Per trattare il tema di Ester la poetessa vagliò infatti tanto le fonti dei padri della chiesa, Sant'Agostino *in primis*, quanto quelle degli storici Bellarmino ed Erodoto. Fra i classici studiò con particolare attenzione Euripide, di cui progettò una traduzione dell'*opera omnia* mai realizzata²³. E forse fu proprio l'ammirazione per i personaggi femminili euripidei a guidare la Manzoni nella scelta di Ester come protagonista prediletta dalla sua drammaturgia.

A livello tematico, la vicenda della regina ebrea, sposa di un re persiano, che sventa l'eccidio del proprio popolo si dimostra, infatti, particolarmente cara all'autrice per diversi ordini di possibili motivazioni: innanzitutto encomiastiche, visto che l'impero asburgico, essendo protettore di zone di frontiera sotto la minaccia turca, incarnava il ruolo di paladino dei valori cristiani; in secondo luogo di *gender*, poiché la protagonista è una donna che dà esempio di virtù e giustizia nel duplice ruolo di moglie e regina; infine per motivi di devozione personale della Manzoni (che aveva infatti trascorso anche un breve periodo nel convento di Santa Lucia in Porta Vercellina²⁴).

²¹ ARGELATI, *Biblioteca degli scrittori milanesi* cit., p. 1784.

²² Archivio Storico Diocesano di Milano, Archivio Spirituale, sez. XII, *Educande* Y 1821.

²³ In effetti, alcuni studi hanno messo in evidenza come il XVIII secolo si distingua per il vivo interesse nei confronti della tragedia greca, soprattutto per quella euripidea. Lo attestano i numerosi volgarizzamenti, adattamenti o rifacimenti. Le traduzioni italiani si mantennero, però, sempre parziali, se si eccettua la traduzione di tutto Euripide compiuta da Michelangelo Carmeli tra il 1743 e il 1753. Cfr. ETTORE GARIONI, *Le traduzioni dei tragici greci nel Settecento Italiano. La 'riscoperta' di Euripide e la fortuna dell'«Ecuba»*, «Comunicazioni Sociali», XXVI (2004), n. 2, pp. 184-259.

²⁴ Per quanto riguarda la possibile permanenza in un convento, ci sono molti dubbi sulla datazione di tale soggiorno, che appare piuttosto controversa. Tutte le fonti precedenti riportavano infatti come dato sicuro la permanenza della scrittrice in convento dal 1728 al 1741, ovvero dalla morte della madre al matrimonio con Luigi Giusti. La motivazione sembrava essere quella di trascorrere un periodo di tranquilla dedizione agli studi, lontana dalla vita mondana, dopo la scomparsa della guida materna. In realtà, la permanenza della Manzoni in convento durò un anno solamente e la morte della madre potrebbe non essere avvenuta nel 1728, ma successivamente. Tuttavia è certa la presenza della Manzoni nel convento di Santa Lucia in Porta Vercellina, a Milano, nell'anno 1740, visto che la Strazzi cita la domanda di ammissione rinvenuta presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano e datata 18 dicembre 1739. Forse le fonti biografiche otto-novecentesche volevano avvolgere in un'aura di

A livello di tradizione di genere, il tema di Ester ricorreva già in alcuni oratori composti nella seconda metà del XVII secolo: Giovanni Legrenzi musicò, infatti, tra il 1665 e il 1678, un testo intitolato *Gli sponsali di Ester*; ma il precedente più illustre fu quello di *Ester liberatrice del popolo ebraico*, messo in musica da Alessandro Stradella per farlo eseguire a Roma tra il 1660 e il 1670. Ancora più celebre il trattamento musicale che in seguito ne fece Haendel (nel 1732) a Londra, su libretto di Pope e Arbuthnot elaborato dal testo di Racine da Humphreys. Questa versione, eseguita per la prima volta al King's Theatre e preceduta cronologicamente da un *masque* del 1718 dedicato al medesimo argomento, non mancò di suscitare commenti entusiastici dei contemporanei. Così, infatti, Mrs. Pendarves scriveva in una lettera a sua sorella, Ann Granville, datata 28 marzo 1734:

Andai [all'opera] con Lady Chesterfield nel suo palco... C'era *Arbace*, un'opera di Vinci - [un pasticcio di Handel su musica di Vinci] - abbastanza bella, ma non comparabile alle composizioni di Handel... andai all'oratorio - [*Davide e Bersabea*] - a Lincoln's Inn, composto da Porpora... alcuni cori e recitativi sono molto fini e toccanti, ma dicono che non equivale agli oratori di Mr. Handel *Esther* o *Deborah*.

Tra i librettisti contemporanei alla Manzoni ricordiamo inoltre Pietro Pariati, a lungo collaboratore di Zeno a Venezia e poeta di corte a Vienna dal 1714 al 1733, il cui oratorio *Ester*²⁵ fu replicato proprio a Vienna nel 1714 e dato alle stampe da Pietro Van Ghelen. In effetti, i personaggi femminili (tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, come Susanna, Giuditta e Maria Maddalena) ed Ester, in particolare, erano stati posti spesso in primo piano dai librettisti a cavallo tra Sei e Settecento. Tali personaggi permettevano, infatti, di mescolare suggestioni mistiche e componente erotica, rendendo le trame più avvincenti ed avvicinando sempre di più la forma dell'oratorio a quella del melodramma.

Alcuni studi²⁶ hanno evidenziato la mancanza di libretti stampati prima della metà del Seicento ad uso del pubblico che frequentava oratori, ma dal 1660 circa

misticismo la giovinezza della scrittrice, nota per la sua devozione e attiva nella riscrittura drammaturgica di argomenti esclusivamente biblici, allungando il suo periodo di permanenza in convento.

²⁵ SABRINA STROPPA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre di Metastasio*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 19-33. La Stroppa ha individuato in questo testo, definito da Pariati stesso "oratorio storico", perché ispirato a personaggi veterotestamentari, un'allegoria dell'umiltà in cui si fa accorato il lamento degli ebrei perseguitati; si tratterebbe dunque di una delle ultime voci pietose (insieme a quella della Manzoni) levatasi nell'intollerante Vienna prima che il tema si trasformasse in un *topos*.

²⁶ Cfr. FABRIZIO CHIRICO, *Parola e musica in scena: l'oratorio musicale a Milano tra il 1715 e il 1780*, «Comunicazioni sociali», XXII (2-3), 2000, pp. 331-443.

questo genere cominciò ad assumere forme analoghe al dramma in musica in tutti i centri principali di circolazione musicale, distaccandosi progressivamente dalla sua componente prettamente devozionale e dal contesto paraliturgico in cui, in origine, trovava collocazione.

Per quanto riguarda invece i modelli non oratoriali, sicuramente la Manzoni guardò (come lo Zeno del resto) al dramma gesuitico²⁷, genere particolarmente fiorente nella Milano della Controriforma. Potrebbe discendere da tale tradizione anche la particolare attenzione alla filologia del testo e l'abitudine d'interpuntarlo, indicandone i riferimenti bibliografici a margine e in nota. Inoltre, la poetessa poteva aver ben presente un'opera tragica dedicata al medesimo tema e pubblicata proprio a Milano da Melchiorre Malatesta nel 1627, l'*Ester* di Federico Della Valle²⁸, autore strettamente legato alla Milano controriformistica. Con ogni probabilità la poetessa aveva letto l'*Esther* dell'avalliana, una copia della quale, stampata proprio a Milano da Melchiorre Malatesta, era (ed è) conservata in uno dei suoi luoghi prediletti di studio, la Biblioteca Ambrosiana. Molti indizi esterni ed interni al testo confermano questa ipotesi²⁹. Anche se la poetessa non cita neppure fuggevolmente il precedente di Della Valle nel suo cospicuo apparato di note, né all'interno del *Ragionamento*.

Si registra inoltre, sempre in ambiente milanese, la presenza di un altro lavoro poco conosciuto dedicato al medesimo tema e intitolato *La Pellegrina ingrandita ovvero la regina Ester*³⁰, pubblicato nel capoluogo lombardo nel 1666 e firmato da

²⁷ Cfr. GIOVANNA ZANLONGHI, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna di nodi problematici delle teorie secentesche della tragedia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», XV (1993), n. 2-3, pp. 157-239. ANNAMARIA CASCETTA, *La spiritual tragedia e l'azione devota*, in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 115-219; EMILIO SALA, «*Sine harmonia theatrum non delectat*». Il problema del coro nella tragedia gesuitica, «Musica e storia», VII (1999), n. 1, p. 184, in cui l'autore si sofferma, in particolare sull'integrazione del coro e sulla sua realizzazione scenico musicale nella tragedia gesuitica; CLAUDIO BERNARDI, *I fiori della Passione. Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale (secc. XVI-XVII)*, in *Barocco Padano 3*, Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2001, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A. M. I. S., 2004, pp. 7-32.

²⁸ FEDERIGO DELLA VALLE, *Iudit, et Esther. Tragedie di Federigo Della Valle*, Milano, Melchiorre Malatesta 1627. Ora si leggono in ID., *Opere*, a cura di Matteo Durante, Messina, Sicania, 2000.

²⁹ Cfr. ARIANNA FRATTALI, *Ester fra tragedia e oratorio nella drammaturgia di Francesca Manzoni*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2010, t. II, pp. 783-822.

³⁰ CARLO TORRE, *La Pellegrina ingrandita ovvero la Regina Ester. Drama scenico di Carlo Torre. Dedicato alla [...] dell'imperatrice D. Margherita Teresa d'Austria*, Milano, Monza, 1666. L'opera si inserisce in un corpus di testi scritti ad uso di alcuni monasteri milanesi, quello di Santa Marta, in particolare, dove probabilmente furono anche rappresentati.

Carlo Torre. L'opera s'inserisce in un *corpus* di testi scritti ad uso di alcuni monasteri, quello di Santa Marta³¹ in particolare, dove probabilmente furono anche rappresentati³². Torre definisce il suo lavoro con l'indicazione non specifica di «dramma scenico», strutturandolo in versi sciolti con un prologo cantato. L'autore, che aveva in precedenza collaborato con i comici dell'Arte, componendo anche due drammi in musica per il Regio Ducale Teatro, si cimentava sovente con argomenti biblici cercando di intrecciare episodi che valorizzassero le attitudini musicali delle monache.

Non sappiamo se la Manzoni fosse a conoscenza di quest'ultimo «dramma scenico», ma elemento di comunanza fra i due drammaturghi fu sicuramente la pratica della musica e della librettistica, come pure, forse, l'idea di un'esecuzione in un contesto femminile, in cui le virtù cristiane e la forte valenza pedagogica della regina Ester potevano avere un'indiscussa funzione di *exemplum*.

Ma il modello principale (come per Zeno e Metastasio, del resto, che si servirono di *Athalie*³³) è la tragedia classica raciniana. *Esther*³⁴ fu infatti composta per le allieve del collegio di Saint Cyr per volontà di Mme de Maintenon prediletta di Luigi XIV. Il 26 gennaio 1689 l'opera andò in scena per la prima volta alla presenza del re e della sua corte; le fanciulle, abbigliate con tuniche alla persiana tirate fuori dai magazzini di Versailles, eseguivano anche le parti maschili e numerose erano le arie e le sezioni cantate sulla musica di Jean Baptiste Moreau. La prima stampa revisionata dall'autore risale sempre al 1689³⁵ e la Manzoni sicuramente ne aveva conosciuto la fama, anche se ai tempi della stesura della sua tragedia, nel

³¹ La dedica alla «Sacra cesarea e real Maestà» firmata dalle Monache di Santa Marta di Milano così recita: «Ad esprimere le nostre obbligazioni, mentre da splendori della M. V. verrà illustrato il Monastero di Santa Marta, altro vi si richiede, che una semplice dedizione d'un'opera scenica, tuttoché solo per la di lei persona ne sia stata ella composta».

³² Cfr. ROBERTA CARPANI, *Educazione, edificazione, intrattenimento: tracce di teatro nei monasteri milanesi in età spagnola*, in *La Musica e il Sacro*, XV Convegno Internazionale sul Barocco Padano, 14-16 Luglio 2009, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano. In questi atti.

³³ AURORA TRIGIANI, *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Torino, Tipografia torinese, 1951.

³⁴ JEAN RACINE, *Esther, tragédie tirée de l'écriture sainte*, Paris, D. Thierry, 1689, ora in RACINE, *Teatro*, Saggio introduttivo, cronologia e commento di Alberto Beretta Anguissola con uno scritto di René Girard, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009 («I Meridiani»).

³⁵ È stata oggetto di studi specifici la fortuna raciniana nelle traduzioni italiane settecentesche. Cfr. RENATA CARLONI VALENTINI, *Le traduzioni italiane di Racine*, Milano, Vita e Pensiero, 1968. Per quanto riguarda la fortuna scenica sappiamo che *Esther* mantenne il privilegio di edizione sino al 1719 con il divieto di essere rappresentata nei teatri pubblici. Ma nel maggio 1721 aveva avuto luogo il primo allestimento del Théâtre Français, con un cast d'eccezione che ebbe grande richiamo, ma non un grande successo, solamente otto repliche.

1733, dichiarava nel *Ragionamento* di non averla letta, forse per evitare un paragone sicuramente “ingombrante”.

Se non aveva ancora avuto l'occasione di leggere l'opera di Racine nel 1733, la Manzoni l'aveva sicuramente fatto prima della stesura dell'oratorio, come rivelano numerosi indizi, tra cui il cambio dell'ancella Eurione con quello dell'amica e confidente Elisa. Altre consonanze raciniane si ravvisano nell'intreccio: in apertura, la consegna di Mardocheo ad Ester, dell'editto che sancisce lo sterminio del suo popolo (mentre la tragedia del '33 inizia *in medias res*, tre giorni dopo l'emanazione dell'editto stesso) e l'inserimento del dialogo fra la regina e le fanciulle ebreë. A livello di *fabula*, si può concludere, dunque, che, rispetto alla tragedia del '33, l'azione sacra, come la tragedia raciniana del resto, sia più fedele al brano biblico. Tuttavia, diversamente dal dramma di Racine, la seconda parte dell'oratorio si apre con un confronto fra Mardocheo ed Amano che permette di polarizzare maggiormente lo scontro bene male, secondo quanto richiesto dalle convenzioni di questo genere.

4. Un testo *liminare*: tra oratorio barocco e melodramma riformato.

Dopo una panoramica dedicata alle fonti (seicentesche e non solo) dell'*Ester* della Manzoni, possiamo passare a qualche osservazione relativa alla struttura drammaturgica del libretto, partendo dal presupposto che di drammaturgia si tratti, visto che lo svolgimento del tema è affidato al dialogo fra i personaggi. Alcune indicazioni utili sono fornite dalla partitura, come detto affidata a Carlo Arrigoni³⁶, unico musicista dei libretti manzoniani non al servizio di Carlo VI, ma del granduca di Toscana, suo genero.

³⁶ Nato e morto a Firenze (1697-1744) liutista, suonatore di tiorba e compositore. Lavorò principalmente a Firenze, salvo alcune parentesi al servizio del principe di Carignano e a Londra (1723-1726) dove diresse i concerti delle Hickford's Rooms insieme con Giuseppe Sammartini. Dopo il 1736 fu nominato *aiutante di camera* dal Gran Duca Giovanni Gastone di Toscana e nel 1737 il Granduca Francesco II lo nominò compositore da camera. Le esecuzioni di Arrigoni a Vienna tra il 1737 e il 1738 riflettono il fatto che il nuovo granduca di Toscana era il marito di Maria Teresa e non comporta necessariamente il fatto che Arrigoni fosse presente in quella città. La sua musica strumentale è riempita con figurazioni convenzionali e organizzata in brevi moduli, scambi di voci, cadenze frequenti e ripetizioni di piccole unità melodiche. Cfr. JOHN WALTER HILL, voce *Arrigoni, Carlo*, in *The New Grove Dictionary*, edited by Stanley Sadie, I, pp. 636-637.

Il manoscritto, conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna³⁷, indica esplicitamente un organico orchestrale costituito da archi e basso continuo ed uno vocale di cinque personaggi e coro. Tale costituzione dell'organico si avvicina decisamente a quella dei sepolcri viennesi³⁸ del Seicento, caratterizzata da strumenti e sonorità più cupe rispetto a quella degli oratori dello stesso periodo. Caratteristico era infatti un assieme di quattro o cinque viole, talvolta con due o più violini; la presenza di una o due sezioni di viole trova riscontro anche nella partitura di Arri-goni, dove riempie, ma non sovrasta il suono più squillante delle sezioni di violini primi e secondi.

Non compaiono (come del resto nel libretto) indicazioni dei nomi dei cantanti, ma dalle chiavi musicali deduciamo la presenza di tre soprani e due tenori, rispettivamente nelle parti di Ester, Elisa ed Artaserse, Mardocheo ed Aman. Possiamo pertanto ipotizzare l'esecuzione da parte di soli uomini³⁹, viste le consuetudini del secolo in questo genere, che vedono ancora l'impiego di castrati nei ruoli femminili specialmente nel trattamento musicale di argomenti religiosi. Nota è infatti la reazione scandalizzata di papa Clemente XI, nel 1708, allorché, nel contesto della rappresentazione, a Palazzo Ruspoli, de *La Resurrezione* di Haendel, vide esibirsi Margherita Durastanti, prontamente sostituita, in seguito, da un castrato.

Il privilegio assegnato all'analisi di questa azione sacra, seppure d'incerta attribuzione, dipende, in primo luogo e sotto il profilo tematico, dal fatto che essa

³⁷ Questo testimone non è quasi sicuramente di mano del musicista; la grafia è chiara e ordinata e l'opera è completa in ogni sua parte, senza alcuna cancellatura.

³⁸ Si tratta di una sorta di oratorio con apparato scenico eseguito nella cappella imperiale a Vienna nel giorno del venerdì santo; il genere sembra nascere nel 1625 e conosce grande fioritura tra il 1640 e il 1660. Cfr. MARIA GIRARDI, *Al sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria. Religio, prassi, devozione, rappresentazione nei riti oratoriali del Venerdì Santo a Vienna e a Venezia*, in *Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Milano, Ricordi, 1984, pp. 127-145; HOWARD E. SMITHER, *L'oratorio barocco. Italia*, Vienna, Parigi, in *Storia dell'oratorio*, Milano, Jaca Book, 1986, vol. I, pp. 296-330; HARRY WHITE, *The Sepulchro Oratorios: an assessment*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, a cura di Harry White, Aldershot, Scolar Press, 1992, pp. 164-230; ERIKA KANDUTH, *The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese Sepulchro Oratorio, with particular reference to Fux*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* cit., pp. 153-163; RUDOLF SCHNITZLE, *From Sepulchro to Passion Oratorios: Tradition and Innovation in the Early Eighteenth-Century Viennese Oratorio*, in *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part One*, ed. by Patrick F. Devine, Harry White, Dublin, Four Courts Press, 1996, pp. 392-410; STEVEN SAUNDERS, *The Antecedents of the Viennese Sepulchro*, in *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Laveno di Menaggio (Como), 11-13 Luglio 1995, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A. M. I. S., 1999, pp. 61-83.

³⁹ A conferma di questo la scrittura in quattro parti SATB anche del primo coro di donzelle Giudice.

sembra concludere il ciclo compositivo della poetessa, ritornando sul tema che l'aveva aperto; in seconda istanza, sotto il profilo formale, è d'altronde evidente la convivenza in questo testo di elementi della tradizione barocca del libretto d'oratorio uniti ad altri della nascente tradizione "riformata" di Zeno e Metastasio. Potrebbe definirsi dunque un testo "di passaggio" particolarmente interessante nella prospettiva di un'estetica barocca che, tra Seicento e Settecento, si presenti ricca di spunti creativi anche per la successiva età dei Lumi.

Innanzitutto possiamo affermare che, al momento della scrittura, la Manzoni aveva a disposizione due testi normativi per la stesura del libretto d'oratorio: il *Discorso intorno agli oratorii*⁴⁰ di Arcangelo Spagna, pubblicato nel 1706 e la prefazione di Apostolo Zeno alle sue *Poesie sacre e drammatiche*⁴¹, pubblicate nel 1734 con dedica a Carlo VI ed Elisabetta Cristina. Rispetto alle prescrizioni dello Spagna, nell'azione sacra della Manzoni, divisa in due parti come prassi di genere, si riscontra una sola trasgressione evidente: la permanenza del coro⁴². L'autrice mantiene infatti l'abitudine seicentesca di usare cori specifici, qui divisi in tre sezioni: donzelle giudee, guardie reali, giudei. Esse si collocano generalmente alla fine di ogni azione principale: ad ogni coppia di personaggi corrisponde infatti un coro specifico con funzione di commento⁴³. L'unico coro che non chiude l'azione è quello, cantato in stile omoritmico dai giudei, che accompagna l'entrata finale di Mardocheo e il conseguente scioglimento della vicenda⁴⁴, con funzione dunque pienamente giustificata dal punto di vista drammaturgico:

⁴⁰ ARCANGELO SPAGNA, *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1706.

⁴¹ APOSTOLO ZENO, *Poesie sacre e drammatiche*, Venezia, Cristoforo Zane, 1735.

⁴² Del resto, come osserva CHIRICO, *Parola e musica in scena* cit., la consuetudine delle sezioni corali non sparisce totalmente negli oratori milanesi composti a cavallo fra i due secoli, anche se la loro funzione si riduce notevolmente, concentrandosi al termine dell'azione con funzione di commento a quanto accaduto.

⁴³ Il canto corale prelude dunque un cambio dei personaggi in scena e delle situazioni (anzi, con probabilità avveniva per accompagnare il cambio). Il trattamento musicale riportato dalla partitura prevede per tutti i cori dell'*Ester* quattro parti (SATB) con indicazione di *Adagio* in stile omoritmico, con qualche breve sezione in imitazione. Come osserva SMITHER, *L'oratorio barocco* cit., vol. I, p. 317: «la prova delle tendenze conservatrici dei compositori viennesi è evidente soprattutto nell'interesse per il contrappunto». Arrigoni sembra inserirsi su questa linea, pur indirizzandosi, cautamente, verso il predominare dell'aria con da capo e altri aspetti dello stile e della struttura del tardo barocco italiano che si dimostra, nel primo Settecento, più innovativo rispetto a quello viennese e più vicino alle istanze del melodramma.

⁴⁴ Nel coro finale cantano invece tutti, personaggi compresi, secondo un'usanza che prenderà sempre più piede nel corso del Settecento: tendevano infatti a scomparire le parti contrappuntistiche nelle sezioni a più voci a vantaggio di parti scritte nella tessitura dei personaggi principali.

Lieta Regna, o gran Reina,
che pur sei di nostra gente,
che in difesa Dio ci diè.
La clemenza alta, e divina
ti fe grande, e sì possente
per salvar noi tutti in te.

Per il resto, la Manzoni si adegua alle prescrizioni dello Spagna: i personaggi sono cinque e reali (non allegorici dunque, ma tratti dalle scritture) e spariscono i personaggi secondari con funzione di narratori (messaggeri e ancelle) presenti nella tragedia del '33. Dal punto di vista delle dinamiche attanziali, l'azione si concentra così sui cinque personaggi principali, tre uomini e due donne, che non seguono più, come accadeva invece nella tragedia, un'articolazione binaria, secondo lo schema *alter ego* positivo e negativo che vedeva, ad esempio, la cattiva Zara contrapposta alla virtuosa Ester.

La vicenda inizia *in medias res*: l'editto che sancisce lo sterminio del popolo ebraico è stato già emanato da Artaserse, ma Ester non ne è a conoscenza. La regina lamenta infatti la condizione di prigionia in cui versa il suo popolo, ma ne ignora la condanna al massacro; come nella tragedia raciniana (e diversamente dalla versione del '33) il foglio contenente la sentenza le viene consegnato dallo zio Mardocheo. La contrapposizione fra il cattivo consigliere Aman e quello onesto (ed ebreo) Mardocheo nei confronti di una congiura che sarebbe stata ordita contro il re persiano Artaserse viene raccontata successivamente da Ester ad Elisa nella prima parte dell'azione sacra. Ancora dalle parole di un personaggio deduciamo avvenimenti pregressi all'azione: Mardocheo ci rivela infatti le origini ebraiche della regina, informandoci che il suo sposo non ne è a conoscenza e introducendo così un elemento di grande *suspense*. Dalle parole di Artaserse apprendiamo invece i nomi dei congiurati, Bagate e Zare, che non compaiono però in scena.

A livello tematico, l'opposizione semantica binaria bene male è sicuramente preminente, come convenzione di genere, anche se, come in molti oratori di argomento biblico, veterotestamentario, non è così evidente. I personaggi negativi, come Aman, possiedono infatti alcune sfumature emotive; il consigliere del re, di fronte alle accuse di Ester nella seconda parte, non trova infatti parole per ribattere, accettando così il suo destino: «Reina (ch'io non trovo scusa che vaglia. Attonita, avvilita l'alma mi sento. Un precipizio s'apra ad ingoiarmi)». E, più avanti, quando entrano le guardie per condurlo al supplizio, canterà, *a parte*, queste parole di pentimento: «O fier destino, crudel sentenza! Ah più che questa morte la cagion mi pesa del mio morir».

Le norme aristoteliche sono rispettate: la vicenda si svolge infatti tutta in *Susa nella Reggia d'Artaserse* nell'arco di una notte e non sono previsti cambi di scena fra le due parti, in linea con la prassi del genere oratoriale. Per quanto riguarda il luogo, ovvero lo spazio rappresentato, non ci sono didascalie implicite o esplicite, né descrizioni spaziali all'interno dei discorsi pronunciati dai personaggi, ma sono presenti alcuni deittici: nella I parte, dopo il colloquio tra Ester ed Elisa, l'ancella canta: «Un uomo ardisce in queste soglie introdursi»; e nella II parte, dopo lo svenimento, Ester spiega al consorte il motivo della sua improvvisa venuta al suo cospetto: «Signor, alta ragione qui mi sospinse, e perché grazia deggio da te implorar qui comparir mi vedi». Talvolta è presente una sovrapposizione tra lo spazio del racconto e quello del raccontato, particolarmente evidente nelle vicende pregresse narrate dai personaggi e nell'uso degli *a parte*, che (come nel melodramma) spesso giustificano i repentini cambiamenti d'animo, dovuti all'inevitabile contrazione dell'azione scenica in due sole, brevi, parti.

Relativamente al tempo, la sua scansione è determinata quasi esclusivamente dalla verbalità della rappresentazione, non ci sono infatti didascalie, ma indicazioni implicite: nella I parte, Ester si rivolge a Mardocheo: «Padre va tosto, e ne raduna quanti puoi de' nostri fratelli, e quante sono le ore ancor della notte, le occupate in fervorose preci». E, al termine della sezione, Aman canta la sua aria prima di recarsi da Mardocheo: «Ah mai non finisse quest'orrida notte; giammai non s'aprisse sì torbido dì». E, nel finale, Mardocheo sentenzia: «Giudei, vuole il Signor, che in questo giorno le passate miserie tutte abbiano fin». Esistono poi delle ellissi temporali nell'avvicinarsi dei personaggi sulla scena, come nella II parte, quando, ultimato il colloquio fra il virtuoso Mardocheo e il diabolico Aman, si passa direttamente al dialogo fra Artaserse e Aman stesso. Brusco passaggio attutito, però, dall'aria *in entrata* di Mardocheo fra le quinte *Ma pur le tue giust'ire* tutta dedicata al tema dell'obbedienza del popolo ebraico alla volontà divina, anche quando difficile da accettare.

Accade poi che il tempo del racconto e quello del raccontato si sovrappongano sovente, come nella I parte, quando Ester rivela al consorte la sua vera identità e l'innocenza del suo popolo, ricordandone le glorie passate, contrapposte alle sventure presenti: «Ah ti ricorda che ancor noi fummo un tempo grandi e illustri». Si delinea così una sovrapposizione di due piani ideali, lungo l'asse bene male, che vede fronteggiarsi il popolo eletto da un lato e il popolo persiano dall'altro. Così risponde Artaserse: «E quei delitti, di cui si trova rea tutta la gente tua? Quegli tumulti e le frode, e le insidie? e quegli esempi di malvaggi costumi? E quella pace». Ancora, Ester: «Ohimé che tutte indegne, ed enormi calunnie sono queste, o mio Re»; è evidente come l'accorto uso dei deittici nel dialogo fra i due sposi sottolinei con decisione le alterne sorti del popolo ebraico, oscillanti fra gloria e sventura.

La strutturazione drammaturgica aristotelica (*Protasi Epitasi Catastrofe*) è rispettata, come vuole il trattato di Arcangelo Spagna, configurando però un “dramma a lieto fine”; infatti, come spesso accade anche negli oratori (fatti salvi quelli ispirati al tema della *Passio*, dove la morte del protagonista segue un ordine provvidenziale), la vicenda si conclude felicemente con il trionfo del protagonista, rispettando così il quadro antropologico della tragedia spirituale. Del resto, il finale lieto, già prerogativa del dramma gesuitico, si stava diffondendo anche nella tragedia settecentesca di argomento non sacro, che aveva il suo modello principale nella *Merope* maffeiana, oltre ad essere canonico della “tragedia cantata” ovvero del dramma in musica del secolo⁴⁵.

Quello che Lotman⁴⁶ chiama *avvenimento* (ovvero il superamento del limite proibito che muove l'intreccio) si raggiunge quando, nella seconda parte, Ester entra, non annunciata, al cospetto del re, esponendosi al rischio della vita; il re, infatti la apostrofa con queste parole: «Che miro, o stelle! Ester! Ah come così contro ogni legge osar di presentarsi? E non temesti a sì nuovo trascorso del castigo il mio sdegno?». Ester, colta dal panico di fronte alla reazione del sovrano, canta questi versi di recitativo in un lungo *a parte*, che presuppone l'ascolto del solo pubblico, ma non del sovrano: «(Ohimé; soccorso pietoso Dio ! Già tutto avvampa d'ira di furore quel volto! Ohimé mi sento l'anima mancar. Pietà, mio Dio, pietade del popol d'Israele)».

In questa fase tutti i personaggi si trovano in una condizione di sospensione, nessuno sa cosa accadrà e la vicenda potrebbe prendere qualsiasi piega. La regina può passare il *limite*, passare, cioè, da un campo semantico all'altro: da regina, garante della legge, a colpevole, infrangendo la legge del popolo persiano. Ma la vicenda si scioglie rapidamente, poiché al vacillare di Ester si giustappone il suo svenimento, che ispira immediata pietà nel cuore del sovrano; la legge è uguale per tutti, ma l'eroina è colei che può trasgredirla, in virtù di un disegno superiore: «Ma sposa...o Numi! Ella già isvenne. O me infelice. Ah torna torna sposa in te stessa. Apri le luci scaccia il vano timor. Già salva sei, t'assicura il mio scettro. È per ogn'altro, non per Ester la legge». Il *limite* è varcato, la legge è infranta, ma, in questo caso non ci si avvia, come nella tragedia greca, verso la *catastrofe*; la legge, infatti, vale per tutti, ma non per l'eroe, che può trasgredirla. Alla fine sarà il consigliere fraudolento Aman ad essere condotto al supplizio, punito per la sua *hybris*, secondo il progetto preordinato dall'amore di Dio, che non vuole distrutto il suo popolo, ma puniti i superbi e innalzanti gli umili, come sintetizza il coro finale (parafrasando Luca I: 44-55):

⁴⁵ Cfr. FRATTALI, *Presenze femminili fra teatro e salotto* cit., pp. 121-129.

⁴⁶ JURIJ MIHALOVIC LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

Dio non lascia perire
 mai l'innocenza. In faccia al Mondo intero
 confonde la calunnia, e scopre il vero:
 la superbia deprime,
 innalza l'umiltà: di quelle spoglie
 veste l'umil, che all'orgoglio ei toglie.⁴⁷

Dal punto di vista della progressione drammatica, le azioni sono giustapposte senza esplicitarne necessariamente i nessi causali; ciò avviene a causa dell'estrema brevità e concentrazione drammaturgica del testo. Rispetto infatti allo svolgimento del medesimo tema nella tragedia omonima della Manzoni, esso risulta, infatti, prosciugato, scevro di elementi secondari (come la congiura ai danni di Ester ordita da Amano e Zara), evolvendosi rapidamente verso lo scioglimento finale. Nella sezione conclusiva, ad esempio, la morte di Aman avviene fuori scena, ma il passaggio dall'ordine del re («Custodi, tosto costui traete al suo degno supplizio») all'esecuzione (oggetto di dettagliata descrizione nella tragedia di Racine, come in quella di Della Valle e della stessa Manzoni) avviene rapidamente e si deduce solo dalle parole di Mardocheo: «Nullo Artaserse fece l'infausto editto, e me in quel luogo pose, che possedeva già l'estinto nemico».

Passiamo ora alle consonanze con il programma di Zeno. La Manzoni si attiene quasi *in toto* a queste prescrizioni: l'argomento è veterotestamentario⁴⁸ e la lunghezza del libretto si attesta intorno ai seicento versi, vicina, cioè, alla lunghezza media adottata dal poeta veneziano; le arie sono invece in numero leggermente inferiore (quindici, compresi i pezzi d'insieme), avvicinandosi quindi maggiormente ai numeri dei libretti metastasiani.

Sparisce la funzione narrativa svolta dal *Testo*, vero e proprio personaggio in scena negli oratori del periodo barocco, ma poco funzionale alla verisimiglianza dell'azione cui aspira sempre di più l'intreccio del dramma in musica settecentesco, anche quando di argomento sacro. Tale funzione viene invece assunta da altri personaggi che integrano nei tracciati verbali elementi deittici e performativi, co-

⁴⁷ Il coro finale vede, non casualmente, la parola "orgoglio" più volte ripetuta dalle quattro sezioni, sottolineandone, anche dal punto di vista musicale, la funzione di parola-chiave dell'intero dramma. Non a caso, infatti, si avvicina semanticamente, secondo la prospettiva di lettura giudaico-cristiana, alla parola greca *hybris*, che nella tragedia classica indicava la tracotanza dell'eroe, la sua presunzione di sfidare gli Dei.

⁴⁸ In accordo con Zeno, ma in controtendenza con la produzione di oratori milanese, che tendeva a quell'altezza di secolo ad assestarsi su temi prevalentemente agiografici, relativi dunque alla vita dei Santi. Cfr. CHIRICO, *Parola e musica in scena*, cit.

me le didascalie implicite e gli elementi di scenografia verbale di cui abbiamo già fornito qualche esempio. Tuttavia, pur avvicinandosi progressivamente, nel corso del secolo, alla caratterizzazione dei personaggi da melodramma, quella presente nell'azione sacra rimane ancora piuttosto schematica, legata a significati spirituali ben precisi. I personaggi, infatti, svolgono solo parzialmente un ruolo attivo, poiché sono funzionali allo svolgimento di un piano preordinato dalla volontà divina; in questo senso scomparire dunque dal libretto quella progressione psicologica riscontrata nella mente dei personaggi principali della tragedia del '33: là Ester prendeva infatti progressivamente coscienza del suo ruolo di regina e di moglie, come della difficoltà di conciliare doveri e sentimenti⁴⁹.

5. Criteri di versificazione e istanze drammaturgiche.

Per quanto concerne i criteri di versificazione, la Manzoni si affida in genere a lunghi recitativi non rimati di endecasillabi e settenari che portano avanti lo svolgimento dell'azione⁵⁰, mentre alle arie, poche e collocate per lo più alla chiusura di scena, è affidata l'effusione lirica del sentimento, come previsto dal programma di Zeno. Lo schema è generalmente quello che va assestandosi nel XVIII secolo di aria con *da capo*, anche qui con un evidente spostamento d'attenzione verso le forme del melodramma. La partitura indica, infatti, la reiterazione della prima strofa, prima di procedere all'esecuzione della seconda (generalmente più breve e trat-

⁴⁹ Su questo, si legga l'analisi della tragedia *Ester* in FRATTALI, *Presenze femminili fra teatro e salotto* cit., pp. 73-96.

⁵⁰ I versi non rimati dei recitativi dell'*Ester* costituiscono sezioni di recitativo secco accompagnato da una sezione di archi e basso continuo, non prevedendo alcuna fioritura sulle parole-chiave. L'organico esplicitamente citato dalla partitura comprende, in genere, due sezioni di violini, una di viole, violoncello e basso continuo; nell'esecuzione del recitativo, in particolare, l'accompagnamento è svolto dal solo basso, senza indicazioni particolari relative all'organico, eccezion fatta per la presenza di un violoncello in alcune circostanze. Tuttavia, non si può escludere la presenza di liuto e tiorba nell'esecuzione del 1738, visto che il musicista Carlo Arrigoni era virtuoso di tali strumenti. Sulla costituzione della cappella imperiale in quegli anni cfr. ANDREA SOMMER-MATHIS, *Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, prefazione di Siro Ferrone, Napoli, Luciano Editore, 2001, pp. 343-351. La quasi totale assenza di rima nel recitativo stesso e l'assenza di ripetizioni di parole, come di fioriture, contravviene a quella che era l'usanza seicentesca di inserire recitativi *ariosi*, ovvero versi rimati e accompagnati dal continuo e dagli archi, formando un'area intermedia nel passaggio fra recitativo ed aria. Tale divisione tende, infatti, a farsi più netta nel corso del XVIII secolo, secondo l'ipotesi di riforma di Zeno che voleva fare dell'opera in musica una vera e propria tragedia a lieto fine con finalità etiche che valorizzasse in pieno le istanze poetiche del testo.

tata diversamente dal punto di vista musicale per quanto riguarda le indicazioni di tempi) e di eseguire il *da capo* con ripetizione dell'ultimo verso o fioritura sull'ultima parola dello stesso.

Tuttavia, unitamente ad elementi già pienamente settecenteschi, proprio nelle arie si riscontrano persistenze della versificazione barocca: sono infatti strutturate su strofe di versi brevi, rimati e chiusi dalla tronca in consonante, di ascendenza evidentemente chiabreriana; Ester, trionfante dopo l'arresto di Aman, nella fase conclusiva dell'azione sacra canta queste parole:

Così talora
sgrida, minaccia,
indi placato
il figlio abbraccia,
lo stringe al sen.
Dal suo peccato
chi grazia implora
da dio Signore,
da lui l'amore
di padre ottien.

Si tratta di un'aria *di paragone*⁵¹ che svolge una similitudine secondo convenzione seicentesca che si propone anche nel primo Settecento; la prima strofa enuncia la similitudine del padre che, dopo aver severamente sgridato il figlioletto, lo stringe al seno, la seconda la svela nel rapporto tra peccatore e Dio misericordioso. Spesso, nella prassi esecutiva dello spettacolo barocco, tali pezzi erano usati come vere e proprie "zeppa", poiché svolgevano *topoi* e similitudini, risultando pertanto intercambiabili, e prestandosi bene ad essere spostati da una scena all'altra, senza possedere necessariamente un'attinenza con l'azione che li precedeva. In questo caso, però, la Manzoni conferma le sue buone qualità di drammaturga, incastonando l'aria di Ester in un contesto che la vede pienamente giustificata (pur svolgendo un concetto astratto) dallo svolgimento dell'azione.

Per quanto riguarda invece la tessitura metrica del testo, le possibilità offerte dalla lirica anacreontica avevano mutato, nel corso del Seicento, l'organizzazione dell'aria, che, da un modello strutturale a base endecasillabica, era passata a comprendere tutte le misure, dal trisillabo all'endecasillabo, inclusi decasillabo e novenario. Inoltre, con la necessità di una maggiore corrispondenza verso musica, un

⁵¹ La partitura indica un *Allegro* in 3/8 eseguito da due sezioni di violini, una di viole e basso continuo.

ruolo sempre più importante era giocato dalla terminazione dei versi e dalla loro accentazione; in particolare, nel corso del Settecento, acquistò rilievo la desinenza tronca, come perfetta conclusione della musica in battere, per lasciare l'uditorio in sospensione. Quest'abitudine, presente nella tradizione del melodramma fin dai suoi albori, poiché «rendeva accessibili quelle clausole ritmiche maschili così efficaci per concludere con decisione periodi o intere sezioni»⁵², trovò, nel corso del XVIII secolo, definitivamente, conferma normativa nei trattati di Martello⁵³ e di Quadrio⁵⁴.

La Manzoni predilige ancora gli schemi di versi brevi imparisillabi (quinario e settenario) varati dalle *Canzonette morali* di Chiabrera, tralasciando i fortunatissimi parisillabi degli *Scherzi* chiabreriani⁵⁵ che avranno invece ancora gran fortuna nelle arie metastasiane. Non trascurava tuttavia metri lunghi come il decasillabo, particolarmente adatto, secondo le indicazioni di Martello, per cantare effusioni rabbiose del sentimento: «il furore meglio, anzi unicamente in quello di dieci sillabe si fa sentire nella sua terribilità, massime se lo fai sdruciolare sino alla cadenza, che sempre ti esorto ad appianare o a troncare»⁵⁶. In accordo con tale prescrizione, l'aria in decasillabi, cantata da Artaserse, lo vede in contrasto con Aman che ha osato dichiararsi in disaccordo con la decisione regale di premiare l'odiato Mardocheo; il re ribadisce dunque con decisione l'inoppugnabilità del suo giudizio:

Se talor fra le cure del regno
d'esser grato il Monarca si scorda,
più non deve qualor lo ricorda
la mercede d'un punto tardar.
Se vi manca, non sente l'errore,
del premiare non prova il diletto,
e nel premio si acquista l'amore,

⁵² PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 27.

⁵³ PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* [1714], in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Laterza, Bari, 1963, pp. 186-313.

⁵⁴ FRANCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, II, Milano, Francesco Agnelli, 1742, p. 337.

⁵⁵ Cfr. ARIANNA FRATTALI, *Lo scherzo barocco nel secolo del «recitar cantando»*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 261-272; EAD., *Lo Scherzo Barocco: origine poetica e prime espressioni in musica*, «Soglie», IV (2002), n. 3, pp. 28-42.

⁵⁶ Cfr. GIOVANNA GRONDA, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda, Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, p. XXIX.

per cui lieto si rende regnar⁵⁷.

6. Ipotesi di messa in scena.

Concludiamo con alcune osservazioni relative alla messa in scena dell'*Ester*: pur trattandosi di un oratorio in cui è principalmente la parola che ricrea in scena un evento, non possiamo comunque escludere un minimo di azione e di scenografia, visto che era prevista dalla tradizione viennese del genere, almeno sino alla fine del Seicento.

Nel testo della Manzoni sono in effetti rintracciabili numerosi elementi di performatività. Si veda a titolo d'esempio l'uscita di scena di Mardocheo nella I parte, dopo aver esortato Ester ad autodenunciarsi: «Parto: a tai detti intenerir mi fai»; la scena immediatamente prima all'*agnizione*, in cui Ester compare al cospetto del re vacillando ed evidentemente facendosi sorreggere dalle fanciulle giudee: «Nell'inoltrarmi già mi vacilla il piede. Sostenetemi, o figlie...»; ed il successivo svenimento, registrato dalle parole di Artaserse: «Ma sposa...o Numi! Ella già isvenne». E ancora il consigliere Aman, nella scena finale, accusato di colpevolezza da Ester («Dimmi, Aman, ravisasti? Ora ci accusa... Parla, Aman...Rispondi») impallidisce e si confonde al cospetto di Artaserse: «Come, tu impallidisci, e ti confondi!».

Esistono inoltre elementi di scenografia verbale relativi ai costumi. Nella I parte, Ester si rivolge a Mardocheo: «D'onde vien quell'aspro cilicio, quella fronte di cener sparsa, quel lugubre sacco, che ti copre le membra?»; e nella II parte, Elisa riferendosi sempre a Mardocheo: «Reina, non è quegli che a noi sen vien di ricche vesti ornato, circondato da turbe il tuo zio Mardocheo?».

Sembra persistere dunque nel libretto manzoniano l'ipotesi di una messa in scena con costumi, elemento caratterizzante dei sepolcri viennesi del periodo barocco, che prevedevano spesso elaborate scenografie in concomitanza con rituali paralirurgici⁵⁸. In tale contesto nascevano e si inserivano anche le prime azioni sacre metastasiane, divenute canoniche per tutto il XVIII secolo a causa proprio della particolare attenzione dedicata dal poeta cesareo all'impianto drammaturgico.

⁵⁷ La perentorietà del tono del discorso è ribadita anche dal trattamento musicale, che vuole un *Allegro* in 3/8 con ripetute indicazioni anagogiche di *forti* e *fortissimi* nelle parti dei violini.

⁵⁸ Si legga BERNARDI, *I fiori della Passione* cit. pp. 28-29, a proposito delle *Passioni* e delle differenze con le altre declinazioni del genere prodotte in contesti non italiani: «Alcuni autori hanno rilevato la povertà delle *Passioni* cattoliche rispetto alla ricchissima produzione e alla caratura artistico-culturale delle *Passioni* protestanti. Fanno eccezione il sepolcro viennese e la *Passione* del Metastasio, oratorio incline al melodramma, prodotto comunque su commissione dell'imperatore e dunque parte della tradizione del sepolcro».

Ma con l'avvento del Settecento, la messa in scena del genere anche a Vienna divenne sempre più scarna, adeguandosi alla prassi italiana, dove gli elementi scenografici erano decisamente più limitati, per essere in seguito riservati solo all'oratorio scenico⁵⁹, eseguito in teatro e non più in edifici sacri o contesti privati.

Si può concludere pertanto che l'azione sacra della Manzoni s'inserisce pienamente nel solco della produzione oratoriale metastasiana concepita per la Cappella di Carlo VI, presentando ancora tracce evidenti della tradizione del sepolcro seicentesco⁶⁰, tradizione che andrà via via scomparendo con l'avvento del Secolo dei Lumi per confluire in altre forme rappresentative sempre più vicine al melodramma.

⁵⁹ GUIDO PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 467-472. Nel 1786 in quaresima apparve sulle scene del Teatro Nuovo sopra Toledo (Napoli) il *Convito* di Baldassarre, oratorio in due parti scritto da anonimo. Dopo questo precedente, Ferdinando IV fece dell'oratorio scenico un genere alla moda, concepito come un melodramma vero e proprio con apparato visibile, scene, costumi e movimenti dei personaggi.

⁶⁰ SMITHER, *L'oratorio barocco* cit., p. 306: «A Vienna gli oratori e i sepolcri erano quasi sempre cantati in italiano e al pubblico veniva di solito data una copia stampata del libretto senza la traduzione tedesca. Verso la fine del seicento e gli inizi del settecento, però, alcune copie del libretto cominciarono a essere stampate in tedesco. Tuttavia, che le opere erano cantate in italiano è chiaro non solo dai manoscritti della musica, ma anche dai frontespizi delle traduzioni tedesche».

ROBERTA CARPANI

***Educazione, edificazione,
intrattenimento: tracce di teatro nei
monasteri milanesi
in età spagnola***

EDUCAZIONE, EDIFICAZIONE, INTRATTENIMENTO: TRACCE DI TEATRO NEI MONASTERI MILANESI IN ETÀ SPAGNOLA

1. «In parlatorio», «alla porta», «fra chiostri»: norme, spazi e spettatori per il teatro delle monache

Nella complessa articolazione delle pratiche teatrali religiose e profane e delle forme cerimoniali della Milano spagnola, un'area è rimasta inesplorata negli studi che si sono susseguiti negli ultimi decenni¹: per la dispersione documentaria intrinseca alla sua natura, il teatro nei monasteri femminili è una realtà sommersa che affiora nelle ricostruzioni storiche solo per gli episodi più clamorosi che si intrecciarono alle grandi occasioni festive urbane. Ampiamente presente in area italiana², anche a Milano i ripetuti interventi di disciplinamento da parte dell'autorità ecclesiastica ambrosiana, contenuti negli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*³, circa le attività teatrali nei monasteri milanesi in età spagnola, in particolare in relazione al tempo di effervescenza sociale del carnevale, sembrano documentare la persistenza dei fenomeni di rappresentazione all'interno delle comunità claustrali. L'attenzione degli arcivescovi e dei loro vicari considera unitariamente attività performative diverse come la pratica musicale, l'uso di festeggiare il carnevale con i travestimenti e l'esperienza della rappresentazione. Nelle *Regole appartenenti alle monache cavate da i*

¹ Si ricordano almeno: *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995; DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598- 1649)*, Turnhout, Brepols, 1998; ALESSANDRO PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, EuresisEdizioni, 1999; *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, a cura di Roberta Carpani e Annamaria Cascetta, «Comunicazioni sociali», XXII (2000), nn. 2-3; GIOVANNA ZANLONGHI, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei- Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; ROBERTA CARPANI, *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008.

² ELISSA B. WEAVER, *Convent Theatre in Early Modern Italy. Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

³ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 4 voll., Mediolani, Ex Typographia Pontificia Sancti Iosephi, 1892- 1897 (d'ora innanzi citati come AEM).

*Concili Provinciali di Milano*⁴, radunate per volontà dell'arcivescovo Carlo Borromeo, la preoccupazione è rivolta, in particolare, all'attività musicale delle monache, per le quali si raccomanda che i suoni e i canti siano «honesti e spirituali» e si impone che non sia praticato il canto «figurato» e che non siano suonati altri strumenti all'infuori dell'organo e dell'arpicordo⁵, mentre dal divieto alle consacrate di travestirsi con «habito secolare di huomini o di donne» neppure «per causa di ricreatione» si induce la notizia di abitudini di travestimenti carnevaleschi con eventuale cambio di identità sessuale; in conclusione si sottolinea che «servato sempre il decoro di tutti et tempi, et attioni, con licenza della Superiore sarà loro lecito honestamente, et come conviene a vergini consecrare [sic] a Dio, ricrearsi»⁶. Per un verso le prescrizioni sembrano orientate dal richiamo alla sobrietà, al decoro, alla profondità spirituale delle pratiche quotidiane come caratteristiche necessarie della condizione monacale; per l'altro è evidente che la questione è la tutela della rigida separazione fra le consacrate e il mondo: la pratica musicale non doveva diventare occasione per la pericolosa intrusione di soggetti esterni nei chiostri. Del resto, la cura della clausura è un tema ricorrente nei decreti degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* sin dalla fine del '500 e proprio le pratiche teatrali e musicali costituivano potenziali occasioni di infrazione del divieto di contatto con l'esterno. Dagli anni Trenta del Seicento l'autorità ecclesiastica promulga con frequenza eloquente regole e richiami «Pro disciplina Monialium» che insistono esplicitamente, accanto al nodo della pratica musicale, anche sull'esperienza teatrale delle monache. Nel 1633 e nel 1636 gli editti arcivescovili promulgano un divieto netto delle pratiche rappresen-

⁴ AEM, III, coll. 321ss.

⁵ «I suoni e canti, i quali non siano honesti e spirituali; i ragionamenti ancor, risi, e qualunque altra cosa indegna della casa di Dio e della sua divina Maestà, con la quale parliamo nell'oratione, siano del tutto levati via» (AEM, III, col. 334). Il testo delle *Regole* poi prosegue: «A nissuno, né sacro, né profano, né maschio né femina, sia lecito andare a monasterii delle monache per insegnarli il canto che chiamano figurato. Né meno sia lecito ad alcuno maschio o femina andare a qual si voglia monasterio per insegnarle l'arte del suonare, ancora con licenza di qualunque superiore. Potrà bene una monacha che sappia d'organo, o di musica, ammaestrare altre monache. Quella che farà contra questo ordine, o sia la Superiore o altra, sia privata del velo, et oltre questo punita con altre pene ad arbitrio del Superiore. Per l'avvenire non si faccia organo se prima il luogo, ove esso deve essere collocato, non sia dal giudizio del Superiore approvato. Si proibisce anco alle Monache che non suonino esse dentro, overo facciano suonare da altri fuori con instrumenti musici, eccetto che con l'organo, et con arpicordo, col quale s'impari l'arte del suonare con l'organo» (AEM, III, col. 349). Le questioni legate al disciplinamento della pratica musicale nei monasteri femminili sono state ampiamente affrontate da ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, in particolare il capitolo 3, pp. 58-89.

⁶ AEM, III, col. 351.

tative delle monache, anche se di soggetto spirituale⁷. I divieti testimoniano che le rappresentazioni erano organizzate nei monasteri, in particolare durante il carnevale e talvolta in presenza di spettatori esterni nei parlatori⁸:

È spiaciuto molto all'Eminentissimo Signor Cardinale Arcivescovo nostro Pastore, l'haver inteso che in tal tempo si sogliono fare in alcuni monasteri certe rappresentazioni mascherate col nome di spirituali, nelle quali si cangia il venerando habito monacale in vestiti secolareschi, et tal volta sacre verginelle religiose, havendo profanamente alterato quel santo habito, ardiscono comparire ne' parlatori alla presenza de' secolari. [...] State dunque avertite che ne' vostri sacri chiostri né pur si ammetta l'ombra de simili rapresentationi, né si facci attione quale possi essere di pregiuditio alla disciplina monastica.

Il travestimento con abiti secolari e il possibile contatto con soggetti estranei alla comunità monacale sono i due pericoli temuti per l'integrità spirituale delle religiose.

Nel gennaio 1647, il Vicario Rusca scrisse alle madri superiore⁹:

Niuna Monacha ardisca sotto qualsivoglia pretesto, abenchè di ricreatione, et honesto passatempo vestirsi ne giorni volgarmente chiamati di carnevale, o in qual si voglia altro tempo d'habiti secolareschi, tanto d'huomo, quanto di donna, come commandano decreti della Sacra Congregatione de Vescovi, et incarica il sodetto Concilio Provinciale I, e molto meno non ardischino fare rappresentazioni, ancorchè sotto titolo di spirituali ne parlatorii alla presenza di qualsivoglia persona di fuori. Contravenendosi al commandamento, le Superiore et tutte le innobedienti saranno punite con grave penitenza.

Non si trattava evidentemente di un problema concernente il genere teatrale rappresentato, poiché anche le rappresentazioni «spirituali» risultavano proibite. Dal documento si evince che il teatro fu oggetto di divieto soprattutto per tutelare la regola della clausura, imposta dopo il Concilio di Trento: il Vicario arcivescovile comprendeva bene che la pratica teatrale poteva determinare occasioni di contatto

⁷ «Le monache neanco per causa di ricreatione usino habito secolare d'huomini o di donne, non essendo cosa condecante che le serve di Dio si vestano di vestimenti alieni dalla loro professione. E perciò proibiamo alle dette Monache il vestirsi d'altro habito che del proprio o mascherarsi, il recitar comedie, o rappresentar historie profane, o spirituali, o favole e di qualsiasi sorte» (AEM, IV, col. 814).

⁸ AEM, IV, col. 825, decreto del 16 gennaio 1636.

⁹ AEM, IV, col. 986, decreto del 31 gennaio 1647.

fra le monache e le persone esterne al monastero. Non a caso il richiamo sottolinea che le rappresentazioni erano proibite «ne parlatorii», cioè in quegli spazi di confine «reali e al tempo stesso simbolici tra esterno ed interno»¹⁰, potenziali luoghi di intrusione delle seduzioni mondane e della tentazione demoniaca. Il teatro, proprio in quanto arte della relazione fra attore e spettatore, poteva provocare crepe e cedimenti nel rigido piano di tutela dell'isolamento della comunità claustrale nel monastero che il concilio di Trento aveva ricostituito come spazio chiuso e 'recinto sacro'¹¹. Infatti, prima dell'intervento tridentino, il teatro nei monasteri era una pratica molto diffusa che aveva uno spazio d'elezione proprio nei parlatori, nei quali era possibile che gli spettatori fossero persone esterne alla comunità claustrale, in particolare parenti e amici delle monache. I cambiamenti determinati dal Concilio trovarono proprio nelle qualità degli spazi dei monasteri un riflesso immediato: come ha notato Gabriela Zarri, i nuovi parlatori furono concepiti per cambiare il sistema di relazioni e trasformarono le monache «in una voce» senza corpo visibile¹². Il teatro nei parlatori era quindi destinato a interrompersi.

Anche nel 1654, la lettera del Vicario moniale milanese, intitolata «Pro clausura et disciplina», ribadisce che sotto «colorato et mentito pretesto d'honeste ricreazioni et leciti passatempi, per introdurre il veleno delle dissoluzioni et inosservanze», il «lupo infernale» tenta di farsi strada nei monasteri e di forzarne l'ingresso attraverso¹³

quelli habiti secolareschi, de' quali vestite alcune Religiose in questi giorni precedenti la santa Quadragesima, sogliono fare certe rappresentazioni, anche alla presenza de' secolari. Tali certi tripudii, et suoni, quali molto s'accostano a mondani abusi.

La presenza di spettatori esterni e l'abbandono dell'abito monacale per indossare il costume secolare necessario alla finzione teatrale erano dunque i pericoli da cui guardarsi. D'altro canto, come ha notato la Majorana, fra le accuse mosse alla donna attrice dalla trattatistica cattolica sul teatro professionistico c'era proprio la

¹⁰ MARIO ROSA, *La religiosa*, in *L'uomo barocco*, a cura di Rosario Villari, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 224.

¹¹ GABRIELLA ZARRI, *Recinti sacri. Sito e forma dei monasteri femminili a Bologna tra '500 e '600*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 381-396.

¹² GABRIELLA ZARRI, *Monasteri femminili e città (secoli XV- XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali 9. La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di Giorgio Chittolini e Giovanni Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, p. 412; sul teatro delle monache in particolare pp. 395-396.

¹³ AEM, IV, col. 1085, decreto del 31 gennaio 1654.

questione del travestimento con abiti maschili, considerato come scelta pericolosa e sovversiva, contraria alla natura, connotata dall'ambiguità, possibile strumento di esibizione peccaminosa del corpo¹⁴.

Oltre ai parlatori, un altro *limen* del monastero poteva essere usato per le rappresentazioni: la porta, ancora un luogo di confine fra recinto sacro e spazio urbano e quindi un tramite attentamente controllato dall'autorità ecclesiastica che doveva vegliare sull'integrità della vita religiosa delle consacrate. Nel gennaio del 1672, la lettera del Cardinale Alfonso Litta «Pro disciplina monialium» aggiunge questa sottolineatura¹⁵:

Quarto, che non si facciano rappresentazioni, anche spirituali, o comedie in parlatorio, né alla porta, né alcuna Monaca muti habito, o cinga armi in tempo di carnevale, come tant'altre volte s'è comandato, e sempre si suppone ogn'anno si debba eseguire, ancorché non si rinovi la memoria dell'ordine della Sacra Congregazione delli 27 aprile 1604, sotto pene arbitrarie d'imporsi alle delinquenti [...]

Il documento lascia emergere una distinzione fra i generi teatrali proibiti: oltre alle consuete rappresentazioni di tema «spirituale», vieta infatti anche le «comedie», laddove il termine non è probabilmente da intendersi in senso strettamente tecnico, ma latamente come genere profano.

Altri interventi dell'autorità ecclesiastica permettono però di dimostrare che, a partire dalla metà del secolo, l'intenzione degli arcivescovi e dei loro vicari non era la condanna *tout court* della pratica scenica da parte delle monache; al contrario, essa era ammessa se attuata nel rispetto delle regole della clausura. Nel febbraio 1656, è ancora l'arcivescovo Litta, dopo la consueta proibizione dei travestimenti con abiti secolari, del portare armi, delle rappresentazioni alla presenza di ospiti esterni, a specificare che¹⁶:

Dichiariamo però che nel presente Decreto non si proibiscono quei religiosi trattenimenti lontani, però sempre dalle porte e parlatorii del Monastero, da quali lo spirito prende forza per servire maggiormente a Dio, e si contengono fra confini dell'osservanza monastica, e verginale modestia.

¹⁴ BERNADETTE MAJORANA, *Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 121-139, in particolare pp. 128ss.

¹⁵ AEM, IV, col. 1219, decreto del 18 gennaio 1672. Simili proibizioni ricorrono nel successivo decreto del 12 gennaio 1673 (AEM, IV, coll. 1233-1234) e nel decreto del 12 gennaio 1681 (AEM, IV, coll. 1277-1278).

¹⁶ AEM, IV, col. 1100, decreto del 5 febbraio 1656.

Se, nel 1656, una distinzione positiva era introdotta per i trattenimenti capaci di rinvigorire la vita spirituale delle monache e rispettosi delle norme che regolavano l'uso degli spazi e dei tempi del monastero, con ancora maggiore chiarezza si esprime il Vicario Generale delle Monache Vitaliano Oldrado nel gennaio 1685¹⁷:

Più volte nelli anni passati si sono trasmessi gli ordini di non fare comedie né rappresentazioni con vestiti secolareschi et altre circostanze, massime non a porta, né parlatorii, intendendosi di non proibire le honeste recreationi fra loro chiostrì: ma hora havendo inteso l'Eminentissimo et Reverendissimo Sig. il Sig. Cardinale Federico Visconti Arcivescovo nostro, che alcune poco ricordevoli dell'obedienza da loro professata, hanno talvolta havuto ardire di trattare di fare rappresentazioni in Monastero senza saputa, o licenza, od approvatione della Superiora; ordina precisamente che niuna presuma di trattare e molto meno d'accingersi a fare simiglianti rappresentazioni, benché honeste, e fra chiostrì, senza haverne la licenza della Madre Superiora del Monastero, alla quale saranno obligate le religiose mostrare prima la compositione, con espressa prohibitione di non lasciare vedere sotto niun pretesto a secolari dette opere; imponendo a chi trasgredirà tal ordine la privatione di porta e parlatorii per sei mesi [...]

L'Arcivescovo Visconti ammetteva dunque la pratica teatrale nel monastero purché essa restasse nello spazio interno, protetto e circoscritto («fra loro chiostrì»): l'ammissione estendeva la sua validità anche agli interventi precedenti, quando i testi dei decreti avevano esplicitamente vietato le rappresentazioni alla porta e nei parlatorii senza trattare la pratica teatrale interna ai monasteri. Il Vicario richiamava, però, alla necessità che tali rappresentazioni fossero approvate dalla Madre Superiora e, in particolare, sottolineava l'obbligo di una verifica preventiva del testo da rappresentare. Il trattenimento scenico, per quanto onesto e riservato alle monache, doveva passare attraverso il vaglio dell'autorità del monastero.

In sintesi, l'autorità arcivescovile, pur con sfumature diverse a seconda dei vari arcivescovi, nei primi decenni del secolo espresse una posizione repressiva nei confronti del teatro nei monasteri, ma in seguito promulgò interventi di disciplinamento, tesi a regolamentare spazi, tempi, obiettivi ben definiti della pratica scenica, secondo una modalità di valutazione moderata e equilibrata. L'apertura dell'autorità ecclesiastica nei confronti dell'attività teatrale delle monache è forse da ricondurre all'approvazione del teatro educativo nei collegi come in altre istituzioni religiose che si rintraccia negli ambienti vicini a Carlo Borromeo: lungi

¹⁷ AEM, IV, col. 1323, decreto del 16 gennaio 1685.

dall'essere semplicemente censorio, l'atteggiamento borromaico nei confronti degli spettacoli rivela invece piena sensibilità «al linguaggio del corpo e delle immagini nel campo rituale», che si tradusse nell'invenzione e promozione di nuove ritualità, pur tenendo fermo l'indirizzo della «separazione [...] tra atti religiosi e gesti temporali»¹⁸, battendosi per l'eliminazione dei residui rituali di derivazione pagana e per purgare il teatro professionistico dagli elementi di immoralità.

2. *Fra «comédie de amor» e sacre rappresentazioni: tempi e generi di teatro*

Gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* documentano implicitamente forme di teatro religioso ma anche profano promosse per diretta iniziativa delle monache: pratiche interne ai monasteri, legate all'annuale calendario urbano e in particolare al tempo profano del carnevale – come si può indurre dalle date in cui fu promulgata la maggior parte dei decreti che abbiamo esaminato –, che potevano occasionalmente essere fonte di trasgressione delle regole di clausura a seconda degli spazi utilizzati e delle persone coinvolte nell'evento. La relazione fra i ritmi annuali del mondo esterno, in particolare le occasioni del calendario liturgico, e le pratiche devozionali all'interno dei chiostri attestano lo stretto legame fra contesto urbano e monasteri femminili sotto il profilo dell'organizzazione e scansione del tempo¹⁹: i tempi delle comunità religiose femminili risentivano e partecipavano dei tempi collettivi della città. Del resto, questo aspetto era anche curato e promosso dalle autorità ecclesiastiche che sottolineavano la necessità della partecipazione dei monasteri alle grandi feste urbane²⁰.

¹⁸ CLAUDIO BERNARDI, ANNAMARIA CASCETTA *Dai «profani tripudi» alla «religiosa magnificenza»: la ricostruzione del sistema cerimoniale nella Milano borromaica*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma»*. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento, a cura di Franco Buzzi e Danilo Zardin, Milano, Credito Artigiano, 1997, pp. 227 e 234.

¹⁹ LUCIA SEBASTIANI, *L'organizzazione del tempo nei monasteri femminili lombardi all'inizio dell'età moderna*, in *Il tempo vissuto. Percezione, impiego, rappresentazione*, Bologna, Cappelli, 1988, pp. 99-107.

²⁰ Si veda, ad esempio, quanto riporta la gazzetta a stampa in occasione delle feste per la nascita del Principe di Spagna (Milano, 23 genaro 1658): «[...] questo Illustrissimo Monsignor Arcivescovo Litta, volle il medesimo che sabbato mattina se ne cominciassero a dare le dovute grazie al Sommo Facitore; essendosi quella mattina cantata solennemente nella Chiesa Metropolitana la Messa della B. Vergine et Te Deum [...] Le due sere precedenti a quelle funtionì, fu dato segno d'un'estrema allegrezza per lo spatio di circa un'hora col suono di tutte le campane della città in un medesimo tempo: molte altre funtionì ancora essendo state ordinate dal detto Monsignor Illustrissimo Arcivescovo Litta nel medesimo tempo et allo stesso fine in tutte le Chiese Collegiate et de Regolari, alle Scuole de Disciplini, e Compagnie delle Croci, ne' Monasteri di Monache, ne' Collegi di Vergini, e simili, come pure in tutta la Diocesi, affinché sempre più resti

I documenti che testimoniano le attività performative delle monache sono sommersi nella polvere della storia: il teatro nei monasteri milanesi fu una pratica destinata ad ambienti chiusi per definizione, che ha lasciato poche tracce di sé. Come vedremo, solo in pochissimi casi i testi delle rappresentazioni delle monache giunsero alla dignità della stampa: quelli oggi noti sono un ristretto gruppo di opere che – significativamente – non furono composte dalle religiose ma da loro messe in scena. Della scrittura femminile per il teatro restano poche, frammentarie e scarse notizie affidate ai documenti d'archivio e i testi delle monache milanesi non varcarono le soglie delle comunità claustrali.

A Milano, i monasteri che videro pratiche teatrali furono molteplici. La prima traccia emersa, in ordine cronologico, riguarda una sacra rappresentazione allestita dalle monache umiliate di Santa Maria Maddalena al Cerchio nel 1574²¹. Un altro documento pubblicato da Kendrick attesta che, negli ultimi decenni del Cinquecento, nel monastero di S. Agnese, il tempo del carnevale era invece occasione per rappresentazioni decisamente profane²²:

Ogn'ano il Carnevale [sic]si fanno delle maschere assai delle monache travestite de diversi sorti de habiti de frati, et de secolari; ed ancora con pugnali e spade et mangiano così travestite in refectorio ... Fanno delle comedie de amor dishonestissime tra di loro, et piu le recitano anzi [illegibile] a loro frati nelle forester [sic] sendovi una ferrata tramella solamente levata internamente ... Le Monache travestite de diverse sorte de habiti ballano con li frati alla finestrina.

Se il tema amoroso e le qualità contrarie alla morale cristiana di questi eventi rappresentativi erano di per sé elementi da censurare, le recite alla presenza dei frati regolari nelle foresterie determinavano situazioni esplicitamente vietate e severamente sanzionate dall'autorità ecclesiastica.

La discontinuità documentaria non permette di tracciare neppure approssimativi bilanci quantitativi e qualitativi. È solo possibile osservare che in numerosi monasteri, in tempi diversi, sono attestate pratiche teatrali.

Nel corso del XVII secolo altre istituzioni religiose femminili sono lo sfondo di rappresentazioni.

e lodato e benedetto il Sommo Iddio d'un tanto beneficio e prosperati con questo mezo la Maestà del Rè N.S. et il nato Prencipe».

²¹ ASDM, Sez. XII, 97. La notizia è stata portata in luce da DANILO ZARDIN, *Donna e religiosa di rara eccellenza. Prospera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Firenze, Olschki, 1992, p. 41 nota 28.

²² KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 440 (ASDM, XII, S. Agnese, vol. 59 fasc. 5); si veda anche p. 81.

È il caso delle benedettine di S. Margarita per le quali, nei documenti d'archivio, si ripetono osservazioni in parte già enunciate per altri monasteri²³:

Nel Carnouale si vistono da huomo pomposamente con Pernnachiore, habite sontuosissime, spade a lato, faccia scoperta, Capigliatura propria, ò posticcia ... altri si vestano [cancell. Da Donne] con habiti [aggiunto di Donne] secolari ... Recitano comedie molto profani [*sic*].

Di nuovo il documento sottolinea il soggetto profano dei testi comici rappresentati dalle monache e si sofferma sulla sontuosità dei costumi indossati per i travestimenti maschili e femminili, che evidentemente contrastava con la povertà e sobrietà intrinseca ai voti professati dalle religiose.

Il medesimo tempo del carnevale poteva, al contrario, essere destinato a pratiche rituali che rovesciavano le esperienze di eccesso e trasgressione tradizionalmente connesse al periodo: uno studio di Lucia Sebastiani ha rilevato che, negli anni Sessanta, presso le suore cappuccine di Santa Prassede uno dei confessori aveva ideato una sorta di «teatro della penitenza»²⁴, un esercizio di tutta la comunità volto a celebrare vari episodi della vita e della passione di Cristo e a riparare gli eccessi del carnevale esterno, tramite la pratica opposta al peccato preso in considerazione.

Oltre alle ricorrenze calendariali annuali, occasioni festive straordinarie come le visite regali nella città potevano innescare pratiche di rappresentazione nei monasteri. Lungi dall'essere isolate, evidentemente le comunità di religiose erano pienamente coinvolte nella rete di istituzioni che concorrevano a turno a celebrare le figure di regnanti che giungevano e sostavano a Milano. In particolare, abbiamo notizia del fatto che il passaggio e la lunga permanenza di alcune regine nella capitale lombarda, Margherita d'Austria nel 1598, Maria Anna d'Austria nel 1649 e Margherita Teresa di Spagna nel 1666, furono festeggiati anche da numerosi monasteri dove le regine si recarono in visita²⁵. La consuetudine delle visite regali alle comunità di monache si fissò fin dalla fine del Cinquecento, ma nel luglio del

²³ Anche questo documento è stato pubblicato da KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 107, 58n.

²⁴ La notizia è tratta da un *Somario o vero relatione di quanto giornalmente si fa et s'osserva nel monastero delle rr. madri et suore cappuccine di Santa Prassede in Porta Orientale di Milano* (ASDM, sez. XII, 125), citato in SEBASTIANI, *L'organizzazione del tempo* cit., pp. 106-107.

²⁵ Rinvio a ELENA CENZATO, LUISA ROVARIS, «*Comparvero finalmente gl'aspettati soli dell'austriaco cielo*». *Ingressi solenni per nozze reali*, in *Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, «Comunicazioni Sociali», XVI (1994), nn. 1-2, pp. 71-112, in particolare pp. 92ss.

1649, dalla fonte ufficiale a stampa della gazzetta di Milano²⁶, sappiamo che presso il monastero dell'Annunziata le madri offrono alla regina una rappresentazione teatrale:

l'istesso seguì lunedì alla Nuntiata dove ritornò per veder anche colà una bellissima rappresentatione fatta da quelle Madri con molta leggiadria e gentilezza.

L'essenzialità della notizia e gli elogi generici non lasciano trapelare alcuna pista di possibile interpretazione per entrare nel merito del fatto teatrale. La gazzetta offre però numerose notizie che permettono di disegnare il contesto in cui questa rappresentazione si inserì. Infatti, dal susseguirsi dei numeri del settimanale²⁷, si evidenzia che Maria Anna d'Austria visitò a turno numerosi monasteri, oltre alle principali comunità religiose maschili, ai grandi monumenti ecclesiastici e ad alcuni palazzi privati: una sorta di percorso che, se non possiamo definire protocollare, di certo era un momento di diretto contatto fra la città e la regina. Il soggiorno milanese di Maria Anna fu il tempo in cui la complessità delle articolazioni sociali e in particolare le comunità femminili, all'interno dei luoghi che determinavano l'eccellenza anche artistica di Milano, creavano occasioni per mostrare, nell'omaggio alla regalità, la compiutezza civile oltre che religiosa della loro esperienza quotidiana. Fra l'inizio del mese di giugno e i primi giorni di agosto, la regina si recò presso numerosi monasteri fra i quali ricordiamo quelli di Santa Marta, il Maggiore, San Paolo, la Guastalla, l'Annunziata, Santa Barbara delle Cappuccine, Sant' Agostino, Santa Redegonda, San Apollinare, San Lazzaro, Sant' Angelo, Sant' Agnese, Santa Maria della Vecchiabbia, Santa Margherita, Sant' Erasmo in Borgonuovo, in qualche caso più di una volta. Per le monache la visita regale fu – ancor più che per il resto della città – un tempo d'eccezione: occasione di apertura

²⁶ Gazzetta di Milano, 14 luglio 1649. Il giorno della visita all'Annunziata dovrebbe essere il 12 luglio 1649. La notizia è stata ripubblicata da AUSILIA MAGAUDDA, DANILO 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», 3 (1998), p. 80. La notizia è confermata da una delle relazioni ufficiali a stampa destinate a fissare la memoria dell'evento festivo: *Diario en que se prosigue la narracion de lo sucedido en Milan, Despues de la Real Entrada de la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Anna de Austria*, s.n.t., pp. 40 (BNBMi GG.III.48): p. 26 «Lunes 12. bolbiò segunda vez S. M. a las Monjas de la Nunciada a ber una Comedia, que le representaron aquellas Madres».

²⁷ Le notizie sull'arrivo, l'ingresso cerimoniale e la permanenza di Maria Anna d'Austria sono contenute nei fogli fino ad ora ritrovati e pubblicati nelle seguenti date: 9 giugno, 16 giugno, 23 giugno, 30 giugno, 7 luglio, 14 luglio, 28 luglio, 11 agosto.

dei monasteri, spazi di incontro anche fisico²⁸ con la regina e forse con i suoi accompagnatori, tempo di trasformazione dei luoghi che poterono temporaneamente anche mutare grazie all'invenzione di «apparati»²⁹.

Nelle numerose visite che la gazzetta documenta, la regina accompagnata dal fratello Re d'Ungheria, con la loro corte e «col seguito delle dame e cavalieri» aveva sicuramente potuto vedere i tesori religiosi delle istituzioni monacali e aveva anche partecipato a «lautissime colationi»³⁰; ricevette regali; poté assistere a varie esecuzioni musicali. In particolare, tra le comunità che offrirono intrattenimenti vocali e strumentali alla Regina fu quella molto rinomata di S. Radegonda (dove si recò venerdì 25 giugno)³¹:

Contro l'aspettativa che per esser il Monastero di S. Redegonda comodo et vicino alla Corte, non fosse la M. della Regina per andarvi così presto, si risolse la M. S. venerdì passato di trasferirsi il doppio pranso al detto Monasterio ove benché quasi dall'improvviso fu ricevuta con ogni maggior decoro et magnificenza, sì per gl'apparati, ottima regola et eccellenti concerti di musica et liuti, come per la lautezza della colatione et esquisitezza del regalo che fecero a S.M. alla quale ebbero l'honore di poter tutte bacciar la mano.

«Non disimili trattamenti» ottenne, il 29 giugno, la sua visita al monastero di S. Apollinare:

Hieri ancora se n'andò la M. S. con tutta la Corte alla visita di quello di S. Appollinare, pur come d'improvviso, e colà sendosi trovato il Vicario Generale de Min.

²⁸ La gazzetta di Milano del 30 giugno 1649 riferisce che le monache di Santa Radegonda «ebbero l'honore di poter tutte bacciar la mano» alla regina.

²⁹ Sempre la gazzetta di Milano (numero del 30 giugno 1649) riferisce che, nel monastero di Santa Radegonda, Maria Anna «fu ricevuta con ogni maggior decoro et magnificenza, sì per gl'apparati».

³⁰ Gazzetta di Milano, 9 giugno 1649: «Intanto S.M. col Re d'Ungheria di lei fratello, con molta consolazione di questo Popolo che grandemente gioisce della loro Real presenza, si lascia giornalmente vedere per la Città, in occasione d'andare visitando li principali Monasteri di Monache, sendo lunedì otto state con le loro corti, e gran seguito di queste Dame, a quello di S. Marta, martedì al Maggiore, mercoledì a S. Paolo, giovedì alla Guastalla, sabato all'Annuntziata et hieri a S. Barbara delle Cappuccine, nei quali tutti sono rimaste le Maestà loro pienamente edificate et anche splendidamente regalate di lautissime colationi, e presentata in particolare la Maestà della Regina di reliquie et altre diverse galanterie di valore. » Sull'intero complesso di visite ai luoghi religiosi della città, si veda CENZATO-ROVARIS, «*Comparvero finalmente* cit., in particolare p. 93, 115n.

³¹ Gazzetta di Milano, 30 giugno 1649. Sull'eccellenza musicale di S. Radegonda concordano varie fonti dovute ai visitatori stranieri che passavano da Milano: rinvio al quadro ricostruito da KENDRICK, *Celestial Sirens* cit.

Oss. a riceverla, la introdusse con l'assistenza del Confessore et altri P.P. nel Convento col seguito delle Dame e Cavalieri, e quivi pure hebbe S.M. non disimili trattamenti di musica, suoni, e regali di diverse divotioni, in modo, che rimase assai edificata di quelle Madri.

Dalle notizie della gazzetta, almeno sette monasteri offrirono a Maria Anna l'intrattenimento musicale: a riprova della diffusione della pratica musicale fra i gruppi di monache e a conferma del prestigio di cui godevano, anche fuori dalla città di Milano, i risultati della loro attività³².

Nella corona delle visite alle comunità claustrali, la rappresentazione allestita dalle monache dell'Annunziata fu invece un evento singolare, posto sotto il segno dell'unicità. Un'altra rete di avvenimenti può illuminarne la portata: la sequenza di opere teatrali offerte alla regina nel corso del suo soggiorno milanese, fra le quali si ebbero un'opera in musica, una tragedia gesuitica e almeno una rappresentazione di una commedia in lingua spagnola³³.

Se il teatro fu un intrattenimento usuale nel sistema performativo urbano, anche le monache non mancarono di cimentarsi con una delle forme comunicative per eccellenza della società d'antico regime, partecipando all'omaggio politico-religioso della città nei confronti della regnante. Nel caso della rappresentazione del monastero dell'Annunziata il testo non è stato ritrovato. Altri documenti a stampa permettono però di ricostruire una prima mappa di testi teatrali destinati alla pratica rappresentativa nei monasteri milanesi, secondo un ampio arco di tipologie e di occasioni disseminate lungo un percorso cronologico di quasi un secolo.

³² KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., pp. 15, 120, 426.

³³ CENZATO – ROVARIS, «*Comparvero finalmente*» cit., in particolare p. 85 sulla commedia spagnola alla Villa della Simonetta; sugli spettacoli del 1649 e in particolare sulla discussa rappresentazione del *Giasone* di Cicognini-Cavalli rinvio agli studi di DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998; MARIA GRAZIA PROFETI, *Introduzione a LOPE DE VEGA, El vellocino de oro*, edizione di Maria Grazia Profeti, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 2-48; ROBERTA CARPANI, *Comici, Febarmonici e gesuiti a Milano: intrecci e contaminazioni. Problemi della circolazione delle opere di Francesco Cavalli*, «Musica e storia», XVI/1 2008, pp. 5-39.

3. *‘Il trionfo della verginità’ per le consacrate della Compagnia di S. Orsola: la drammatizzazione della cerimonia di professione*

Il Vicario Generale delle monache dell’Arcivescovo Carlo Borromeo, nonché canonico ordinario del Duomo, Girolamo Rabbia³⁴, alla fine del Cinquecento, compone e stampa per almeno due volte un’«operina nella quale brevemente si tratta dell’eccellenza dello stato verginale»³⁵. *Il trionfo della verginità* è in realtà un testo di tipo rappresentativo che drammatizza il percorso di scelta di una fanciulla che decide di consacrarsi a Dio nella Compagnia di Sant’Orsola: si può ipotizzare che fosse destinato alla comunità monacale di sant’Orsola, a Milano, collocata nel quartiere di Porta Vercellina³⁶.

L’operina è aperta da un prologo che richiama le forme della sacra rappresentazione fiorentina, sia per il protagonista e la funzione drammatica svolta – un Angelo che annuncia il soggetto dell’imminente recita –, sia per il metro adottato, l’ottava, che la didascalia precisa sarà detta «cantando»³⁷. Come si evince dalla prima delle due ottave del prologo³⁸:

³⁴ Ne parla PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*, Milano, Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595, p. 168: «Monsig. Gieronimo Rabbia, Ordinario della Chiesa del nostro Duomo, che morse l’anno 1594 il 17 febbraio, e l’anno 63 della sua età. [...] fu Vicario Generale delle monache in tempo di Carlo Borromeo [...] Compose questo nobile e lodatissimo spirito molte operete spirituali [...] Trionfo della Virginità. Dialogo della Virginità». Si legga anche la voce a lui dedicata in FILIPPO PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670, pp. 348-349.

³⁵ *Il trionfo della verginità operina nella quale brevemente si tratta dell’eccellenza dello stato verginale, fatta per le vergini della Compagnia di S. Orsola. Dal Rev. P. Hieronimo d’Arabia Ordinario della Chiesa maggiore di Milano. Di novo dall’istesso rivista et aggiunta.* In Cremona, per Barucino Zanni. Con licenza de’ Superiori. 1595. Di quest’opera è segnalata anche una stampa del 1585 che non abbiamo ritrovata. Qualche cenno sull’opera in BERNADETTE MAJORANA, *Governo del corpo, governo dell’anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in *Disciplina dell’anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di Paolo Prodi, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 443-444.

³⁶ CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1714, p. 208. Sulla comunità di Sant’Orsola rinvio allo studio di CARMELA SANTORO, *Scrittura femminile e agiografia nel monastero di Sant’Orsola di Milano nel ‘600*, in *Scrivere di santi*, Atti del II Convegno di studio dell’Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell’agiografia, Napoli, 22-25 ottobre 1997, a cura di Gennaro Luongo, Roma, Viella, 1998, pp. 247-262.

³⁷ *Il trionfo della verginità* cit., p. [2]: «Prologo / Viene uno Angelo con un giglio in mano e cantando dice». Sulla sacra rappresentazione fiorentina rinvio agli studi di PAOLA VENTRONE, in particolare *Morfologia e struttura della sacra rappresentazione*, ora nel suo *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, Diritto allo Studio – Università Cattolica, 2008, pp. 161-202.

³⁸ *Il trionfo della verginità* cit., p. [2].

Della Verginità l'alta Vittoria
 voi sentirete adesso recitare,
 et insieme la sua preclara gloria,
 se voi starete attente per ascoltare:
 et quel che si dirà, nella memoria
 siate contente poi di conservare:
 acciò che non si perda l'opra nostra,
 che si vuol far a utilidade vostra.

L'Angelo si rivolge a un pubblico femminile, presumibilmente il gruppo delle consacrate di S. Orsola. Il suo annuncio esplicita il fine didascalico della recita: le spettatrici sono chiamate ad ascoltare con attenzione, quindi a conservare nella memoria e a far fruttare l'opera delle interpreti per la propria utilità morale. Il meccanismo teatrale dai sensi procede verso l'intelletto per sedimentarsi nella memoria e produrre trasformazioni sul piano morale e spirituale. Il tema è la vittoria della verginità di fronte alle seduzioni del mondo: alle giovani consacrate si propone un modello esemplare che ripercorre le tappe della loro scelta di vita, permettendo di rafforzare la convinzione e l'adesione alla professione monacale. L'azione si snoda, infatti, in modo semplice e didascalico: al prologo segue il contrasto fra Madre che vorrebbe dare marito alla figlia e Figliuola che intende invece entrare nella Compagnia di Sant'Orsola e argomenta contro i dubbi della madre. Dopo aver ottenuto la benedizione della madre, inizia una sequenza di incontri fra la vergine che si avvia alla vestizione e alcuni rappresentanti celesti: nove angeli che esprimono la gioia provata per la vittoria riportata dalla Vergine nel «combattimento» contro la madre e la esortano a onorare Dio in segno di riconoscenza per il dono della vocazione ottenuto; una serie di sante vergini, ciascuna accompagnata da due Angeli, che incitano la giovane a praticare la virtù o il comportamento esemplare che esse stesse incarnano e che è racchiuso nell'esperienza del loro martirio. Si tratta di S. Caterina, S. Agnese, S. Barbara, S. Margherita, S. Cecilia, S. Agata, S. Lucia, S. Dorotea e infine S. Orsola. Gli incontri celesti si ripetono con uno schema fisso in cui il dialogo fra la fanciulla e la santa di turno è introdotto da una breve battuta di uno dei due angeli; a segnare la discontinuità fra l'incontro terreno con la madre e i colloqui con le figure celesti contribuisce il salto formale dalla prosa del primo al dialogo poetico dei successivi, che riprende il modulo dell'ottava già presente nel prologo. L'arrivo di S. Orsola con undici compagne apre la sequenza dell'azione dedicata alla vestizione con l'abito della compagnia: una scena corale che drammatizza l'incontro trasformante della giovane, attraverso una fitta tessitura di didascalie che ipotizzano i movimenti delle dodici orsoline

intorno alla novizia. Quindi due coppie di angeli portano rispettivamente una palma e una corona alla giovane che, dopo averla indossata, si avvia in processione con le altre vergini intonando un canto di lode.

La semplicità e staticità dell'azione organizzata in quadri sono animate dai numerosi interventi cantati prescritti dalle didascalie, come ad esempio il prologo, il canto dei nove angeli che si rallegrano per la decisione della fanciulla di consacrarsi, i numerosi canti che accompagnano la cerimonia di vestizione e l'ingresso della vergine nella Compagnia³⁹. La mancanza di indicazioni sul possibile spazio scenico è compensata dalla ricchezza di oggetti simbolici che ciascuna figura paradisiaca porta in mano come segni riconoscibili e che spesso rinviano alla storia terrena del martirio delle sante (per esempio, la ruota per santa Caterina, la mammella per sant'Agata, la serpe per santa Margherita). In assenza di elementi che permettano di ipotizzare la rappresentazione del testo, si può osservare che la ripetitività e la staticità del segmento degli incontri celesti si trasforma nel semplice dinamismo delle azioni che il pubblico delle presenti poteva riconoscere come proprie, la vestizione e la processione cantata finale, capaci di imprimere nelle spettatrici consacrate il senso di immediata somiglianza fra la storia recitata e la loro personale esperienza, per trarne motivo di edificazione e di conferma.

Il trionfo della verginità di Rabbia si rivela allora un teatro sacro modellato sull'istanza edificante, ancorato a moduli formali antichi, semplice, sobrio e per-spicuo, pensato come salda guida spirituale, in ultima analisi coerente con l'opera di rilancio di culti e cerimonie sacre attuata con grande vigore proprio da Carlo Borromeo⁴⁰.

4. Due probabili rappresentazioni per le monache milanesi: 'Il Battista' di Giovanni Soranzo e 'Athenais' di Fausto Ferrari

Mentre l'«operina» del Vicario delle monache Rabbia è chiaramente un testo rappresentativo che si pone come strumento di perfezionamento spirituale forgiato da una figura di spicco della gerarchia ecclesiastica milanese per un gruppo preciso di donne consacrate, sia che fosse destinato alla scena mentale sia alla scena

³⁹ *Il trionfo della verginità* cit., pp. [2], [11], [20]-[21], [23]. Per esempio, la didascalia dell'incontro con sant'Orsola indica (p. [20]): «S. Orsola con le compagne fatte uno mezo cerchio innanzi la Vergine cantando dicono [...] Quivi vanno tutte ad una ad una a dar l'osculo alla Vergine, la qual poi ingenuocchiata risponde a loro [...] Quivi si veste la Vergine dell'habito della compagnia di S. Orsola, et in tanto si canta dalle altre vergini la laude posta al fine, et dopo che è vestita vengono duoi angeli a darle una palma, et dicono cantando [...]».

⁴⁰ BERNARDI, CASCETTA, *Dai «profani tripudi» alla «religiosa magnificenza»* cit.

materiale, *Il Battista* di Giovanni Soranzo⁴¹ si configura come l'opera di un poeta già accreditato negli ambienti letterari milanesi⁴² che dedica un componimento drammatico di soggetto evangelico a un gruppo di «venerande suore» chiedendo loro in cambio protezione e preghiere per potersi convertire. La dedica alla Reverenda Emilia Francesca Chiesa chiarisce le vicende compositive del testo drammatico scritto su committenza e quindi «frutto del seme de' [...] comandamenti»⁴³ della dedicataria. Per rispondere a tale richiesta, Soranzo dichiara di aver dovuto superare alcuni ostacoli in ordine al trattamento del soggetto sacro che non poteva essere modificato nell'invenzione dell'intreccio, e alla specifica forma drammatica:

Gloriandomi adunque di essere stato dal sano discorso di V.S. istimato atto a poterla servire in cosa che, e pe'l soggetto, il qual per esser sacro alterazione di favola non riceve; e per la difficoltà, la quale con esso loro recano i drammatici studii; posseva per avventura spaventarmi, e farmi dall'impresa contenere; quando l'autorità di lei, ed i suoi cenni, c'hanno havuto, ed haveranno sempre con esso meco vigore di legge; non me ne havessero assicurato in modo, che facile m'è stato ciò, che di sua natura m'era difficilissimo [...]

Se la forma drammatica fu una richiesta esplicita della suora, come sembra di poter inferire dalla dedica, era dunque nello sconosciuto gruppo di consacrate, a cui l'opera fu rivolta, che si collocava l'interesse per il teatro. Certo è che il fronte-

⁴¹ *Il Battista ovvero Narratione della cagione per la quale fu fatto morire il glorioso San Giovanni Battista. Portata in scena da Giovanni Soranzo. Alla molto Reverenda Signora Emilia Francesca Chiesa.* In Milano, appresso Pietro Martire Locarni, 1609. Subito di seguito al testo drammatico è stampata una corona di *Sonetti di Giovanni Soranzo fatti sopra i venti quadri, i quali si mostrano il giorno della festa del Beato Cardinale Carlo Borromeo* (pp. 146-157). Si tratta di una stampa particolarmente scorretta, integrata da un *errata corrige* a p. [158]. Nella stampa si notano anche numerose parole o versi mancanti segnalati da puntini di sospensione (per es. pp. 73, 79, 100); qualche didascalia con l'indicazione del personaggio a cui è assegnata la battuta (per es. p. 129 la battuta «Va, dove più t'aggrada»); quello che sembra un errore di lettura dello stampatore che compone i caratteri a partire dal manoscritto, e corregge incongruamente Ecuba in «è cuba», producendo una *lectio facilior* (p. 144 «L'udimmo, e la vedemmo / Ne gli atti suoi funesti / Quasi è cuba conversa / In un cane latrante»).

⁴² Su di lui si veda ROSARIA ANTONIOLI, *Il parnaso dell' 'Armadoro'. Giovanni Soranzo e il suo poema per i contemporanei (1611)*, «Studi secenteschi», LI (2010), pp. 107-150; inoltre FABRIZIO FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2007, in particolare capitoli I e II. Di Soranzo fu stampato anche un altro testo drammatico: *Il ballo del fiore, favola pastorale di Giovanni Soranzo. Nell'Academia di Sig. Spensierati di Firenze detto lo Appagato. Dedicata all'Illustriss. Ed Excellentiss. Signor Conte Francesco Martinengo Malpaga...* In Venetia appresso Evangelista Deuchino e Gio Batt Pulciano.

⁴³ *Il Battista* cit., p.n.n.

spizio del testo, stampato nel 1609, afferma che la «narratione della cagione per la quale fu fatto morire il glorioso San Giovanni Battista» fu «portata in scena» dal Soranzo: il testo fu dunque rappresentato ma non abbiamo altre notizie che confermino la rappresentazione e che ci offrano indizi più precisi.

Introdotta da un prologo allegorico in cui la Verità annuncia il soggetto della rappresentazione, il testo drammatizza la vicenda biblica della prigionia e morte del Battista in cinque atti, intrecciando alcuni semplici episodi come i festeggiamenti per il compleanno di Erode o la visita dei discepoli a Giovanni Battista in carcere, con la complicità a pagamento del carceriere, che contribuiscono a determinare la fisionomia in prevalenza cortigiana del trattamento del soggetto. All'ambientazione cortigiana sono da ricondurre anche altri ingredienti drammaturgici, come il personaggio di Ulania, nutrice e confidente di Erodiade, e Simaco, ministro corrotto e feroce di Erode. Del resto il tema topico della menzogna, dell'ipocrisia, della corruzione che contraddistinguono il vivere nelle corti ricorre nel testo a più riprese⁴⁴. La scrittura drammaturgica di Soranzo è modellata sul genere della tragedia e connotata da ampio uso di cori che intervengono sia nel corso degli atti, come avviene con il gruppo di prigionieri che ascolta Giovanni il Battista mentre, in carcere, parla di Gesù (II.4) o nel caso del coro di cortigiani che elogia Erode in occasione del suo compleanno (II.6), sia regolarmente al termine degli atti, quando il coro di cittadini o di musicisti commenta le vicende accadute alla luce di un saldo orientamento etico⁴⁵. In particolare, l'ultimo coro suggerisce il dolore di Erodiade sottolineando l'inevitabilità del castigo divino e rivolgendosi agli spettatori perché traggano motivi di conversione dalla vicenda esemplare rappresentata:

Apprendete, mortali,
a non tentar lo sdegno mai di Dio.
ei che sa tutto, e tutto può, de i mali
anche sa trar dottrina;
perché d'un solo al precipizio rio
si tolgan molti al'ultima ruina.

Si chiude in tal modo l'appello con cui la Verità aveva aperto il prologo, dopo aver reso omaggio alla «Vergine gentile» indicata come esempio di virtù e di candore fra le spettatrici presenti alla rappresentazione, forse la medesima dedicataria Emilia Francesca Chiesa: «vedrete [...] udite ed imparate» sono le esortazioni con

⁴⁴ Si vedano, ad esempio, le emersioni di tale tema nelle scene I.2, II.2, IV.2.

⁴⁵ Si vedano le scene I.4, II.7, III.7, IV.8, V.14.

cui Verità guida gli spettatori a cogliere con i sensi e trattenere con l'intelletto e la memoria l'esempio della punizione divina⁴⁶.

Soranzo aggiunge un esito tragico esemplare per mostrare il castigo divino che colpisce chi si macchia di «gran peccato», come sottolinea il Coro dei Cittadini che conclude l'ultima scena⁴⁷:

Lo spettacolo è fero
ma non è ingiusto, amici,
ha sempre un gran peccato
il castigo vicino.
E'l giusto Dio, quando i peccati nostri
han di rimission passato il segno;
i folgori in noi ruota del suo sdegno.

La crudeltà e la ferocia di Erodiade sono, infatti, punite con la morte accidentale della figlia, complice dell'assassinio del Battista voluto da Erodiade. Questa catastrofe è evidentemente funzionale alla volontà del poeta di proporre un testo modellato dall'intenzione pedagogica e morale, in cui la struttura tragica si conclude non solo con l'uccisione dell'innocente ma anche con la morte della figlia della colpevole, che diventa in tal modo strumento della punizione divina.

Ad incentivare l'efficacia emotiva della rappresentazione, Soranzo aggiunge un'ulteriore presenza che poteva prestarsi a rinforzare la spettacolarità visiva del testo drammatico: Tesifone «furia infernale» che interviene assumendo le sembianze della nutrice, per spingere Erodiade e la figlia al loro peccato (V.1 e V.3). Per altro, ne *Il Battista* si evidenzia la netta preponderanza della parola sull'azione: il dettato poetico è organizzato in lunghe battute, nelle quali prevalgono gli sciolti, mentre solo la scena del banchetto regale (IV.7- IV.8) presenta uno stacco metrico in corrispondenza della «leggiadra canzonetta» che accompagna la danza della figlia di Erodiade, basata su strofe di 5 ottonari⁴⁸. In particolare, nell'episodio dei festeggiamenti per il compleanno di Erode, l'inserzione del coro «de musici» e quello «de sonatori» permette a Soranzo di introdurre il canto fra gli elementi della rappresentazione con una stretta pertinenza narrativa, come arricchimento spettacolare di un testo evidentemente destinato alla recitazione.

Anche la presenza di una probabile citazione dall'*Arianna* di Monteverdi è piegata alla resa della scena parlata: nella scena V.12, in cui il nunzio porta a Erodiade

⁴⁶ *Il Battista* cit., p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 144-145, scena V.14.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 100-102.

la notizia e il racconto della morte della figlia, classicamente collocata nel fuoriscena, la regina cede al dolore invocando la morte con il celebre *incipit* «Lasciatemi morire» ripetuto tre volte nel corso della battuta⁴⁹.

Ch'io tempri il duolo? Oimè? Figlia diletta
 sì, sì, ch'io vo' morire.
 Lasciatemi morire.
 Figlia diletta, e cara,
 figlia Amata, aspetta l'infelice
 misera genitrice.
 O crudo Cielo, o Dei privi di affetto,
 perché tolto mi havete il mio diletto?
 Lasciatemi morire,
 o figlia, o Dei crudeli.
 Senza di me ben mio,
 senza di me da me ti sei partita,
 ed io mi resto dolorosa in vita?
 Lasciatemi morire,
 lasciatemi seguire
 il mio bene, il mio Dio.

A conferma della citazione del settenario di Ottavio Rinuccini, ritroviamo un comune spunto tematico nel lamento di Arianna e di Erodiade, che si può cogliere nell'impossibilità, espressa da entrambe, di trovare conforto e di mitigare il dolore⁵⁰. Non stupisce che, solo un anno dopo le celebrazioni nuziali gonzaghesche del 1608, Soranzo potesse conoscere in modo così ravvicinato i testi rappresentati in quelle occasioni⁵¹. Se, per un verso, sono noti i rapporti del poeta con due dei protagonisti degli spettacoli mantovani, Giovan Battista Andreini e la moglie Virginia Ramponi che proprio Arianna interpretò, forse avviati pochi anni prima

⁴⁹ *Il Battista...*, p.137.

⁵⁰ Il testo de *L'Arianna* fu pubblicato in FEDERICO FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*. In Mantova, presso Aurelio et Lodovico Osanna Stampatori Ducali. MDC.IIX, pp. 30-63. L'intervento di Arianna si apre nel seguente modo (p. 54): «Lasciatemi morire, / Lasciatemi morire. / E che volete voi, che mi conforte / In così dura sorte, / In così gran martire? / Lasciatemi morire».

⁵¹ Sugli spettacoli mantovani rinvio solo al maggiore dei contributi: CLAUDIA BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

nell'ambito dell'Accademia fiorentina degli Spensierati⁵², per l'altro è certo che Soranzo si servì del *Compendio* di Follino per la descrizione delle giostre mantovane inserita nel suo poema *L'Armadoro*, da lui mandato alle stampe a Milano nel 1611⁵³. D'altro canto, il medesimo poema attesta non solo la conoscenza di Claudio Monteverdi, ma anche del musicista milanese Aquilino Coppini che certamente giocò un ruolo determinante nella tessitura delle relazioni fra il celebre maestro di cappella e gli ambienti musicali e culturali della capitale lombarda. Lo sfondo di rapporti che in tal modo si delinea basta a far comprendere come il testo di *Arian-na* possa essere giunto in breve tempo nelle mani di Soranzo che poi lo mise a frutto nel contesto della tragedia biblica sul Battista.

Un terzo testo drammatico stampato a Milano costituisce la traccia di un'altra rappresentazione promossa da un gruppo di religiose su iniziativa di una consacrata di eminente lignaggio. Si tratta di *Athenais* di Fausto Ferrari, nel cui indirizzo al «Lettore virtuoso e discreto» si legge a proposito dell'opera⁵⁴:

mi fu comandata da una Principessa Religiosa, alla quale non potei negare l'uffitiosità del mio poco talento. Questa, desiderosa di dar qualche honesto trattenimento ad una sua sorella, rimasta vedova, e venuta da lontani paesi, pensò di farle recitare ne prossimi tempi di carnevale dalle sue giovani Religiose una comedia. Ricercò per tanto chi la servisse di qualche soggetto proportionato al caso, alla quale fui proposto io, che chiamato da quella Dama, et inteso il pensiero, né potendo per giusti rispetti recusare l'impiego, mi risolsi all'impresa.

Gli unici indizi che riconducono *Athenais* agli ambienti milanesi sono costituiti dallo stampatore Gariboldi e dalle notizie intorno a altre composizioni teatrali che forse si devono al medesimo frate Fausto Ferari o Ferrari dei Minori Osservanti: un'opera musicale di soggetto agiografico *Himeneo porporato cioè sposalitio e martirio di Santa Cecilia*⁵⁵, stampata a Milano nel 1671 ma risalente a «molti anni» prima⁵⁶, e

⁵² FIASCHINI, *L'incessabil agitazione* cit., pp. 21ss.

⁵³ GIOVANNI SORANZO, *Lo Armadoro ... all'Illustrissimo Signor Francesco d'Adda Conte di Sale etc.*... Milano, Gio. Giacomo Como Libraro, 1611.

⁵⁴ FAUSTO FERRARI, *Athenais ovvero Il trionfo della bellezza virtuosa. Dramma eroicomico historico del P. F. Fausto Ferari Minor Osservante. Al molto Illustre sign. Gio. Francesco Ferari gentil'huomo genovese.* Milano, Gariboldi, s.a., p. [176].

⁵⁵ FAUSTO FERRARI, *Himeneo porporato cioè sposalitio e martirio di Santa Cecilia dramma tragicomico musicale del padre Fausto Ferrari de Minori Osservanti. All'Illustrissima et Eccellentissima Signora D. Eleonora Rossi de SS. Conti di S. Secondo*...Milano, Heredi di Filippo Ghisolfi, 1671.

⁵⁶ Nella dedica di Lelio Invrea si legge: «mia buona sorte mi ha concesso di recuperare un'opera spirituale del M. Rev. Padre Fausto Ferrari [...] già molti anni fa perduta» (p. [3]).

un'opera musicale intitolata *L'inganno schernito*, forse di soggetto moraleggiante, inviata nel 1677 a Vitaliano Borromeo con la speranza che fosse scelta per essere rappresentata durante le feste nuziali che si svolsero all'Isola Bella e sul Lago Maggiore in onore degli sposi della casata Carlo Borromeo Arese e Giovanna Odescalchi⁵⁷. Anche in questo caso un autore esterno alla comunità delle consacrate è invitato a fornire un testo perché le religiose possano realizzare una recita nei tempi festosi del carnevale in onore di un'ospite di riguardo. Ferrari dichiara di aver tratto il soggetto da «la Pietà Fortunata descritta dal P. Nicolò Causino Gesuita nella sua Corte Santa»: il frate si rivolse dunque al fortunato serbatoio di storie agiografiche che aveva rifornito i mille rivoli dell'invenzione drammaturgica nel teatro di collegio gesuitico, *La Cour Sainte* di Nicolas Caussin, per proporre una vicenda esemplare di ambientazione storica in cui poter osservare la necessaria e feconda unione di virtù e bellezza e la sua capacità di riscattare una sorte misera trasformandola in trionfo. Appunto Virtù e Bellezza sono le protagoniste allegoriche rispettivamente del prologo e della licenza, per indicare con evidenza didascalica i percorsi di senso della rappresentazione teatrale agli spettatori a cui si rivolgono con interpellazioni dirette: la scena presenta un *exemplum* che orienti la condotta degli spettatori perché sappiano discernere la bellezza apparente da quella fondata sulla virtù⁵⁸. L'indicazione di genere «dramma eroicomico storico» apposta sul frontespizio sottolinea la mescolanza di elementi diversi: il trattamento cortigiano del soggetto modella un testo ampio in cinque atti, ciascuno dei quali è concluso da un coro «di musica» che commenta la vicenda. Gli interventi corali sono in qualche caso connotati dall'uso di ottonari che scartano metricamente rispetto al prevalente tessuto poetico in versi sciolti. Anche in questo caso la parola prevale nettamente sull'azione: il testo drammatizza la vicenda di Eudossia, moglie dell'imperatore Teodosio, giunta alla corte di Costantinopoli con il nome di Athenais, dopo essere stata cacciata dai fratelli e lasciata dal padre senza beni materiali, avendo come sola eredità la sua bellezza e la sua virtù. L'intreccio è tutto focalizzato sul rovesciamento della sorte della giovane che, grazie alla sua bellezza virtuosa, è scelta da Pulcheria, sorella dell'imperatore Teodosio, per sposare il fratel-

⁵⁷ Mi permetto di rinviare al mio saggio *Le feste e il teatro all'Isola Bella: allegrezze familiari e immagine politica della famiglia Borromeo fra Sei e Settecento*, pubblicato in www.drammaturgia.it. Sugli spettacoli per le nozze del 1677, di nuovo rimando a ROBERTA CARPANI, *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, in particolare al saggio *La festa in villa. Allegrezze e spettacoli per le nozze di Carlo Borromeo Arese con Giovanna Odescalchi (1677)*.

⁵⁸ Dice Bellezza nella licenza finale: «Hor voi s'avien, ch'a lusingarvi intenta / Sorga beltà mentita, / Schernite il bel ch'appare, / E al sol piacer v'invita; / [...] Con la Virtù sol la Beltade è bella» (*Athenais*, pp. 174-175).

lo: il lieto fine suggella dunque l'intreccio che si connota per l'esito trionfale della storia di Athenais.

La semplicità dell'azione si fonda su alcuni topici espedienti drammaturgici: la peripezia del viaggio affrontato da Athenais da Atene a Costantinopoli e il suo arrivo da straniera nella città imperiale; le molte proposte nuziali che numerosi ambasciatori stranieri portano a Teodosio e che accumulano ostacoli a rallentare lo scioglimento (I.4 e I.5); i racconti dei sogni premonitori dei due protagonisti (scene IV.6 e V.6); l'interferenza comica dei maneggi di Vano «buffone di corte» per ottenere le nozze imperiali per la sorella (III.6) e le sue schermaglie verbali con la serva Drusilla⁵⁹; l'incoronazione finale di Athenais-Eudossia. Del resto, le scene comiche fra il buffone Vano, il cui eloquio è connotato dai doppi sensi sfacciati, dalle battute mordaci, dalle sentenze gnomiche⁶⁰, e la serva Drusilla⁶¹ sono probabile retaggio della tradizione dell'opera in musica che pure alimenta il profilo mescolato della scrittura drammaturgica di Ferrari. Nell'ultima parte del testo, infine, emerge con nettezza il fine edificante dell'intreccio. Infatti, un ampio segmento d'azione è dedicato alla conversione di Athenais, e l'episodio offre l'occasione per inserire nel testo drammatico lunghe spiegazioni teologiche su alcuni temi fondamentali della religione cristiana, come il mistero dell'Eucarestia e la questione trinitaria⁶²; in questo modo la lettura o rappresentazione della storia di Athenais si piega all'esposizione di argomentazioni dottrinarie che dilatano la portata pedagogica e catechetica del testo drammatico medesimo. Sulla vicenda cortigiana si innesta dunque la manifestazione dell'*exemplum* cristiano: la trasformazione di Athenais in Eudossia culmina nel corso della lunga cerimonia del battesimo che occupa la scena V.4 e prepara il lieto fine delle nozze e dell'incoronazione. Nella scena finale, dunque, il testo apre a una spettacolarità visivamente connotata, che fino a quel momento non è stata suggerita dalla scrittura drammatica, come indica la didascalia:

S'apre la scena, e si scuoprono Theodosio, Eudossia e Pulcheria, sotto baldachino, in seggie d'oro. Un paggio porta in un bacile una corona imperiale. Flaviano la prende di mano all'Imperadore, e la pone in capo ad Eudossia, e dice.

Si tratta però di un'ipotesi visiva sempre sobria e composta, come era opportuno che fosse di fronte all'uditorio di religiose a cui il testo era destinato, utile per

⁵⁹ *Athenais*, scena III.6, in cui Vano inventa uno scherzo fingendo risposte ad eco.

⁶⁰ Per esempio *Athenais*, I.7, II.3, III.5.

⁶¹ È il caso esemplare della scena IV.7.

⁶² *Athenais*, scena IV.6 e V.2.

rinforzare, attraverso la storia esemplare e l'intreccio di elementi dottrinari, la fede e il comportamento morale delle spettatrici.

5. «*Uranilla*» di Gio Nicolò Boldoni al Monastero delle Angeliche di S. Paolo

Un altro testo, rappresentato da una comunità di monache milanesi, che giunse alla dignità della stampa fu non una scrittura interna al monastero ma la proposta drammaturgica di un barnabita milanese, Gio. Nicolò Boldoni, che già godeva di una notevole fama e aveva dato prova di sé nella composizione di un dramma di tipo allegorico-teologico stampato a Bologna nel 1636, *L'Annuntziata*⁶³. A Milano, nel 1647, viene stampato il «drama sacro» *Uranilla*, che Boldoni dichiara di aver composto per «comando» delle dedicatarie e che sul frontespizio recita «ad istanza delle Signore Fanciulle educate nel venerando et inclito monastero delle Angeliche di S. Paolo di Milano»⁶⁴. Per altro la dedica è datata al 9 novembre 1645 dal Collegio di S. Alessandro: quindi la composizione del testo precede di due anni la stampa.

A riprova della fortuna con cui l'opera fu accolta, nel 1653 *Uranilla* fu ristampata e dedicata alla «Madre Angelica Lucretia Maria Sfondrata degnissima Priora del Venerando Monastero delle Angeliche di S. Paolo di Milano», con nuova dedica datata 14 aprile 1653, sempre da S. Alessandro, e arricchita di un'antiporta figurata⁶⁵. Verosimilmente la stampa del testo si deve in particolare alla statura e alla

⁶³ ANNAMARIA CASCETTA, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota». Gli ambienti e le forme*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 169-178. Su Boldoni si veda PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi* cit., p. 314.

⁶⁴ GIO. NICOLÒ BOLDONI, *Uranilla drama sacro... ad istanza delle signore fanciulle educate nel venerando et inclito monastero delle Angeliche di S. Paolo di Milano*, Milano, Filippo Ghisolfi, 1647. La dedica precisa che la composizione avvenne con urgenza, viste le richieste delle committenti: «Ma il comando delle SS. VV. con prefiggermi tempo angusto servì all'importuna vicinanza dell'opportuno tempo».

⁶⁵ GIO. NICOLÒ BOLDONI, *Uranilla drama sacro... all'illustrissima signora et M. R. Madre la Madre Angelica Lucretia Maria Sfondrata degnissima Priora del Venerando Monastero delle Angeliche di S. Paolo di Milano*, Milano, Lodovico Monza, 1653. La nuova dedica richiama l'origine del testo drammatico e la sua destinazione a quella precisa comunità femminile: «In cotesto Angelico Monastero, fra l'innocente drappello delle fanciulle che vi stanno in serbo, e nacque e s'educò la mia Uranilla. Hor ne ritorna al suo centro infra le braccia amantissime di Vostra Signoria Illustrissima che ha del monastero il governo». KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 33, sottolinea lo stretto legame fra le Angeliche e i Barnabiti e in particolare il nesso con la famiglia Sfondrati. Sulle angeliche di San Paolo rinvio a ZARDIN, *Donna e religiosa* cit., pp. 220-221. Sulla storia cinquecentesca del

fama del suo autore: infatti, nel caso del monastero di S. Paolo, il dramma non fu composto per una specifica occasione, per quel che si è potuto ricostruire, ma per un'esigenza interna della comunità femminile delle «fanciulle di educatione». Il testo stampato non offrirebbe elementi per affermare una eventuale rappresentazione: la sua fisionomia porterebbe a ritenere plausibile anche la composizione e stampa destinate alla sola lettura edificante, eventualmente comunitaria, all'interno del gruppo di monache e di giovani collocate nel monastero per scopi educativi. Tuttavia, grazie al ritrovamento di una copia della stampa del 1647 con annotazioni manoscritte coeve, possiamo al contrario essere certi che il testo fu messo in scena. La copia, conservata in una collezione privata⁶⁶, reca scarse indicazioni di interventi musicali e l'aggiunta di tre intermedi dei quali non specifica nulla: in particolare, accanto ad alcuni interventi del Choro specifica «si suona» (p. 30 e p. 53), come anche, in concomitanza con una scena festiva, riporta la duplice annotazione «chi si sonna» (p. 62) e in seguito «non più si sona» (p. 65). In base agli elementi noti, il «drama sacro» fu dunque rappresentato all'interno della comunità, con l'aggiunta di momenti musicali che potevano valorizzare quelle abilità esecutive per le quali anche le Angeliche di S. Paolo erano note proprio intorno alla metà del secolo⁶⁷. D'altro canto il medesimo Boldoni fu autore anche di componimenti poetici religiosi destinati al canto⁶⁸. In effetti, la suora Angelica Lucretia Maria Sfondrati, nella dedica della stampa del 1653, è definita «chorifea» delle Angeliche. La rappresentazione interna fa ritenere che il pubblico presente fosse solo costituito dalle religiose appartenenti al monastero: un evento scenico tutto chiuso nel recinto claustrale, connotato dalla circolarità fra interpreti dilettanti e spettatrici a cui il barnabita Boldoni si rivolse.

La destinazione alle giovani educande è coerente con le qualità del testo drammatico: un testo a parabola, con una chiara valenza educativa e di edificazione, fondato ancora su un *exemplum* che doveva spingere a perseverare e rafforzare le scelte di quelle giovani.

monastero: P. RENÉE BAERNSTEIN, *A convent tale. A century of sisterhood in Spanish Milan*, New York-London, Routledge, 2002.

⁶⁶ Si tratta della collezione Sormani Andreani Verri di Lurago, segnatura cart. 302/ 2/2.

⁶⁷ KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., p. 109.

⁶⁸ GIO. NICOLÒ BOLDONI, *Settenarii sacri scherzj poetici musicali sopra i Sette Misteri delle Allegrezze, Eccellenze, Dolori di Maria. Delle età, giubili natalitij, pianti, patimenti di Giesù...* Milano, Ludovico Monza, 1650; nella lettera al lettore si legge: «Ond'io, vedendogli aggraditi et honorati da non gregali musici compositori, me gli ho raccolti et uniti in questo libruccio».

Il soggetto ha valenza paradigmatica e il tema è il matrimonio mistico della consacrata con Dio⁶⁹: la storia di Uranilla ben si prestava a disegnare uno straordinario e miracoloso esempio per le giovani destinate alla vita monacale, facendo leva sugli elementi del meraviglioso cristiano. L'intreccio riprende il tema del conflitto fra il progetto di nozze terrene che la famiglia coltiva per Uranilla e il desiderio di vita consacrata che la fanciulla manifesta sin dalla tenera età. Figlia di principi, Uranilla si vota alle nozze mistiche con Gesù fin da bambina. Giunto il momento in cui i genitori la destinano alle nozze col principe Altomiro, un sogno premonitore spinge Altomiro a cercare di incontrare, sotto mentite vesti, Uranilla. Mentre i genitori e la nutrice di Uranilla credono che la fanciulla abbia accettato le nozze stabilite dal padre, Uranilla è sempre più rivolta ai suoi desideri ultraterreni: il suo angelo custode scende sulla terra e le chiede di esprimere il desiderio che la Vergine Maria le indica sarà realizzato in quel giorno. Anche Amor Divino le manda i raggi che da lui promanano: Uranilla ha una visione con la Vergine Maria e Gesù, nella quale si celebrano le sue nozze mistiche con il Cristo, al termine della quale le scoppia il cuore e Uranilla raggiunge il paradiso. L'ultima scena vede la scoperta del corpo di Uranilla da parte della nutrice, dei genitori, del fidanzato che sono testimoni del miracolo: dal cuore spaccato della fanciulla non esce sangue ma promana uno «splendor, quasi di fiamma» (p. 68) e in esso si leggono le parole con cui Uranilla si è consacrata all'amore per Gesù. L'angelo Chatunnaele li invita a celebrare il funerale della fanciulla (V,4, pp. 70- 71):

Far d'Uranilla, o Prencipi, il devoto,
lugubre no, ma nozzial mortoro,
tocca al superno Choro.
Angelica è Uranilla:
Angelica salì l'Anima bella
tra l'Angeliche Schiere a nozze eterne,
sposa beata del Beante Sposo:
Angelica depose anche la salma,
cui l'Angeliche mani appresteranno
con lieto suon, non con funesta tromba,
Angelica la tomba.

Si compie un mortorio devoto ma non lugubre, bensì intriso di beatitudine nuziale, festeggiato dalle schiere angeliche e nuovamente suggellato dall'Amor Di-

⁶⁹ Sul tema rinvio a E. ANN MATTER, *Il matrimonio mistico*, in *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di Lucetta Scaraffia e Gabriella Zarri, Roma, Laterza, 1994, pp. 43-60.

vino che invita i genitori, la nutrice, il fidanzato Altomiro a esaltare Uranilla: «Viva Uranilla mia nel sen di Dio» (p. 73). L'evidente e iterato gioco di parole sul nome della comunità delle Angeliche e sulla loro somiglianza con le schiere di angeli del Paradiso⁷⁰ suggella la rispondenza fra i personaggi terreni e ultraterreni della storia agita sulla scena e le figure di monache che verosimilmente l'hanno rappresentata e che hanno assistito a essa. Il testo si chiude dunque sul rovesciamento del senso della morte: non soglia paurosa e grande rischio dell'esistenza umana, ma passaggio necessario per la realizzazione del desiderio dell'incontro con Cristo. Fittamente intessuto di meraviglioso cristiano, secondo un meccanismo omologo a quello di tante tragedie agiografiche e martirologiche, il dramma sacro cambia il senso della morte e la trasvaluta nell'orizzonte provvidenziale⁷¹.

Articolato in un prologo con protagonista angelico che annuncia la vicenda, secondo il modulo antico della sacra rappresentazione, e in cinque atti, ma arricchito al momento della rappresentazione da tre «intermedi» sulla cui natura non abbiamo informazioni, il testo è centrato sui dialoghi e offre pochi spunti per la realizzazione visiva, che permettono di ipotizzare alcune necessità scenotecniche: il volo discendente di Amor Divino che nel prologo raggiunge la terra; la scena II, 3 in cui Amor Divino e un Choro d'Angeli imprigionano e fanno a brani Cupido, svelando il mostro infernale nascosto sotto le sembianze del «bambin vezzoso»; il volo di Chatunnaele che ritorna al cielo (IV, 2) e il suo successivo volo di discesa sulla terra (V, 1). Secondo i canoni classici, la morte di Uranilla non è visibile sulla scena ma è raccontata dal coro. Privo di indicazioni didascaliche, il testo drammatico sembra tutto concentrato sullo scambio verbale che occupa ampio spazio dell'azione. Anche la tessitura dell'intreccio è tutta fondata sull'equivoco circa le intenzioni di Uranilla e sulla duplicità di senso della parola umana: se il fraintendimento è l'ingrediente drammaturgico essenziale che fa avanzare l'azione, Boldoni non manca di intrecciare alcune scene topiche, come la scena del sonno (III,1), la scena della lettura della lettera del padre di Altomiro (III,3), l'uso del ritratto come strumento per riconoscere la falsa identità sotto cui si cela Altomiro (III,3), la scena dell'eco nella quale si nasconde Amor Divino (V,2, una versione cristianizzata della scena di derivazione classica).

Oltre agli intermedi aggiunti dalle annotazioni manoscritte, fra un atto e l'altro Boldoni inserisce sempre l'intervento di un coro, in ottava rima, che commenta le vicende rappresentate, esortando alla pratica della virtù. La presenza del coro po-

⁷⁰ Si veda anche la scena V.3, p. 60, in cui Maria si esprime in questo modo: «Qui si faccian le nozze, e testimoni / sian l'Angeliche squadre».

⁷¹ Mi permetto di rinviare alle riflessioni sul genere della tragedia cristiana nel mio *Hermenegildus / Ermegildo: la tragedia cristiana nell'opera di Emanuele Tesauro*, in *Scritture per la scena*, a cura di Annamaria Cascetta, «Comunicazioni sociali», XIX (1997), n. 2, in particolare pp. 186ss.

teva essere accompagnata dalla musica e in qualche caso questo è esplicitamente ricordato dalle annotazioni manoscritte⁷². D'altro canto il coro costituiva un'occasione per coinvolgere un maggior numero di educande o religiose nell'allestimento, dando loro un ruolo nel gruppo che recitava o cantava la parte prevista per quel personaggio collettivo, non diversamente da quel che accadeva nel teatro di collegio, oltre a rinforzare con icaistica evidenza la chiave di lettura del testo drammatico⁷³.

6. *L'Imperatrice visita il Monastero di S. Marta: «La pellegrina ingrandita overo La Regina Ester» di Carlo Torre*

Per il passaggio e la permanenza a Milano di Margherita Teresa d'Austria nel 1666, si ripeterono accoglienze e festeggiamenti simili a quelli orditi nel 1649. La regina arrivò a Milano il giorno 11 settembre e subito, in attesa dell'ingresso solenne, iniziò la sequenza delle visite ai monasteri: anche se le fonti sono meno dettagliate (in particolare la gazzetta a stampa), le forme di organizzazione del tempo della sovrana nella città presentano molte somiglianze con quanto era stato praticato solo diciassette anni prima con la regina Maria Anna. Margherita Teresa, nel corso del suo soggiorno milanese, visitò la Guastalla, il monastero di S. Paolo, il Monastero Maggiore, quello di S. Marta, S. Radegonda, S. Margherita, Sant'Agostino in Porta Nuova, l'Annunciata, le Cappuccine di Porta Tosa⁷⁴. Di nuovo si rileva che alcune visite furono in particolare arricchite da intrattenimenti musicali, in particolare, per esempio, la gazzetta dà notizia di quel che fu offerto all'Imperatrice al monastero di S. Radegonda il 21 settembre 1666⁷⁵:

Continua la Cesarea Maestà dell'Augustissima Imperatrice a soggiornare, con indicibile contento, e giubilo de vassalli e sudditi in questa città, né sin ad hora ha fatto il solenne ingresso, mentre l'acque in gran copia cadute dal Cielo hanno impedito il dare l'ultima mano allo ristabilimento de fastosi pubblici apparati. [...] Proseguendo Sua Maestà a restar servita di gratiare, colla sua Real presenza, queste Reverende, si trasferì sabbato al Monastero di S. Maurizio detto il Maggiore, domeni-

⁷² D'altro canto c'è anche esplicitamente un «Choro Musicale» (III, 4).

⁷³ Conclude il coro alla fine del quinto atto: «L'incontentabil cor chi può beare, / fuor che l'amor de la Beltà Divina?» (p. 74).

⁷⁴ CENZATO-ROVARIS, «*Comparvero finalmente* cit., pp. 107-112. Sull'ingresso rinvio anche a GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Relatione della città e Stato di Milano*, Milano, Lodovico Monza, 1666.

⁷⁵ Gazzetta di Milano, 22 settembre 1666.

ca a S. Marta, et hieri a S. Redegonda, ove venne, con ogni immaginabile atto di riverenza ed ossequio, ricevuta e trattenuta con vari divertimenti musicali, e particolarmente nel secondo colla rappresentatione di bellissima comedia; il giorno di lunedì che la Maestà Sua non uscì di Palazzo, si compiacque intervenire a due altre comedie, l'una de spagnuoli, recitatasi nella Gran Sala detta de Festini, l'altra d'Italiani nel solito Teatro.

Certamente, fra le visite, spiccò quella del 19 settembre al monastero di S. Marta, dove si tenne la rappresentazione di un'opera scenica di Carlo Torre, come lo stesso autore non manca di ricordare nella nota guida della città che si deve alla sua penna, *Il ritratto di Milano*⁷⁶:

Tra i monisterii della città viene stimato questi de' primi; l'Imperatrice moglie prima che fu di Leopoldo oggi regnante e figlia di Filippo il Quarto Re delle Spagne chiamata D. Margherita Teresa nell'inviarsi allo sposo, volle quivi star presente ad un'opera mia scenica recitata dalle stesse monache intitolata *La Pellegrina ingrandita*.

La rilevanza dell'occasione celebrativa in cui si inserì l'allestimento delle monache e probabilmente la fama del drammaturgo nella Milano del pieno Seicento sono all'origine della stampa del testo drammatico, prodotta secondo una prassi molto simile a quella dei libretti teatrali legati al teatro professionistico, definiti da una ben precisa ragione economica⁷⁷. In effetti, nel 1666 Carlo Torre aveva già composto e stampato opere teatrali di genere diverso, collaborando sia con figure appartenenti al teatro professionistico (comici dell'Arte, cantanti e musicisti) sia con gruppi di dilettanti che per diversi motivi praticavano forme di rappresentazione: per un verso si rilevano la scrittura per i comici dell'Arte e in particolare per Giovan Battista Fiorilli detto Trappolino e sua moglie Beatrice Fiorilli Vitali⁷⁸; i-

⁷⁶ CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1714 [anastatica Forni]: p. 123.

⁷⁷ CARLO TORRE, *La pellegrina ingrandita, ovvero La Regina Ester. Drama scenico [...] dedicata alla Sacra C. et Reale M. dell'Imperatrice D. Margherita Teresa d'Austria*. Milano, Lodovico Monza, s.a. Su tale figura mancano studi aggiornati: rinviamo all'articolo di GLENN PALEN PIERCE, *Evolution of the bourgeois theater in seventeenth-century Milan: Carlo Torre and the moral genre*, «Italian Quarterly», 21 (1980), pp. 29-44. Per alcune valutazioni sui prodotti dell'editoria teatrale nel Seicento milanese devo rinviare al mio *Comici, Febarmonici e gesuiti a Milano*.

⁷⁸ CARLO TORRE, *La musa veridica poesia [...] per l'eccellenza della Signora Beatrice Fiorilli Vitali Comica ammiratissima. Dedicata al Signor Gio. Battista Fiorilli chiamato Trappolino primo comico mascherato de' nostri tempi*. Milano, Filippo Ghisolfi, s.a., ma la dedica è datata 10 ottobre 1640: «Giurovi Signor Fiorilli che in udendola questi tre mesi sulla scena parlante, m'è paruto di vedere quell'Omero, come racconta Eliano, che dipinto fu a richiesta di Tolomeo Filopatro vomitante,

noltre si evidenzia la composizione di alcuni drammi per musica che furono allestiti nel Teatro Ducale di Milano⁷⁹; sul fronte del teatro dilettantesco una pastorale per gli accademici Arditì (1648) e una pastorale per una scuola della dottrina cristiana⁸⁰. Si trattava di un poligrafo particolarmente sensibile alle forme della rap-

intorno havendo comitiva di poeti, li quali assorbivano gli sgorgati liquori, ed io per lo primo, benché ella si sia degnata di recitare qualche mia debole composizione».

⁷⁹ Nel 1653 *La Cleopatra* pubblicata con lo pseudonimo di Marco Ettore Rorobella; nel 1658 un dramma allegorico moraleggiante *La ricchezza schernita*. Se ne vedano le stampe: MARCO ETTORE ROROBELLA, *La Cleopatra drama per musica [...] dedicata al Signor Bartolomeo Narino*, Milano, Lodovico Monza, 1653, in cui la lettera al Cortese Lettore esorta: «Non t'accontentare di leggere solo, fammi grazia d'udire ancora; la presente Cleopatra, ella è mio parto, è vero, ma nascendo aborto, fu dalle negoziazioni per la recita del signor Gio. Battista Ferrari tenore eccelente, e dalla musica del virtuoso signore Antonio Canazzi perfezionata e posta a potersi con qualche ammirazione considerare; benedirò sempre la mia fortuna, che facendomi capitare a Milano, mi fe' dare in un Orfeo così stimato, che sa co' suoi concenti arrestare gl'animi; né m'inganno, mentre odo un comune applauso, e mentre lo trovo da' più stimati cavalieri dell'Insubria protetto ed accasato». Inoltre CARLO TORRE, *La ricchezza schernita drama scenico morale... Dedicata all'Illustrissimo ...D. Francesco Marino Caracciolo, Principe d'Avellino...* Milano, Filippo Ghisolfi, s.a. La dedica firmata dal musicista Francesco Rossi in data 12 febbraio 1658 afferma: «Dedico a V.E. un componimento scenico da me trasportato quasi tutto in musica». Però la lettera al «Lettore amorevole» di Torre (pp. 5-6) precisa che i compositori furono quattro: «L'invito alle recite che udiraila trasportata in musica da quattro ingegni moderni della nostra città, che sebbene non sono i Cavalli di Venezia, sono però così generosi spiriti milanesi ... gli SS. Carlo Giuseppe San Romano, Carlo Antonio Landriani, Michele Consonio, Francesco Rossi, gli quali havendomi favorito, ottennero i miei versi dai loro suoni quel numero che non seppero trasportare dal mio cervello». Il prologo è interpretato da Amor Divino e permette di ipotizzare che lo spazio teatrale destinato ad accogliere la rappresentazione fosse il Teatro Ducale poiché, a quell'altezza cronologica, era verosimilmente l'unica sala milanese dotata di palchi secondo il modello del teatro all'italiana: «Lo vedrete, s'io son tale, / mentre andrò fra questi palchi, / a impiagar con il mio strale / nobiltà, per far che calchi, / sprezzatrice d'agi e d'oro» (p. 10). D'altro canto, l'interesse per la scena musicale è attestato anche da una raccolta di poesie, nella quale vari componimenti sono rivolti a celebrare cantanti o a encomiare autorità presenti a recite: si veda l'antologia CARLO TORRE, *Le sinfonie d'Enterpe poesie liriche morali di Carlo Torre Canonico dell'insigne Collegiata di S. Nazaro...* Milano, Giuseppe Ambrogio Maietta, s.a. (ma la dedica dello stampatore è datata 24 dicembre 1678).

⁸⁰ CARLO TORRE, *L'amor impossibile fatto possibile pastorale ... Rappresentata dagli Accademici Arditì*. Milano, Lodovico Monza, 1649; CARLO TORRE, *Argomento della pastorale intitolata Lo sdegno d'Erode per la Nascita del Messia. Con prologo, intramezzj e ringraziamento d'invention. [...] Recitata da' Giovani di S. Lorenzo in Torrigia di Milano*, Milano, Giorgio Rolla, 1639. In seguito compose e stampò un'altra opera per la scuola della Dottrina Cristiana: CARLO TORRE, *La gioventù ravveduta scenica azione per musica...* Milano, Gioseffo Marelli [1670], che reca una dedica de «I giovani della D. Christ. di S. Lorenzo in Torriggia» datata 6 febbraio 1671. Sulle pratiche teatrali delle scuole della dottrina cristiana rinvio agli studio di FRANCESCO MARCHESI, *Teatro e teatralità nelle scuole della dottrina cristiana fra la seconda metà del XVI e la prima metà del XVII secolo. Una prima ricognizione*, «Studia Borromaica» 13 (1999), pp. 303-332.

presentazione scenica⁸¹ che, verosimilmente, con questa rappresentazione realizzata in onore dell'Imperatrice Margherita Teresa, giunse ad uno dei vertici della sua attività. Proprio all'inizio del 1666 aveva dato alle stampe un altro testo drammatico, *Il pastor fortunato drama scenico boschereccio* che, nonostante l'ambiguità del sottotitolo sul frontespizio, è una «sagra [=sacra] pastorale» (come dichiara Torre nella lettera al Lettore) che vede in azione protagonisti biblici (Isacco, Rebecca, Esaù e Giacobbe), articolata in tre atti con prologo e due «intramezzi» pure di soggetto biblico e una «bizzarria» in funzione di congedo⁸².

Nel 1666 Margherita Teresa assistette a varie rappresentazioni: in settembre, oltre a *La pellegrina ingrandita*, vide sicuramente una commedia italiana, una commedia spagnola, il 3 ottobre un'altra «commedia spagnuola d'Apelle e Campaspe»⁸³, il 4 ottobre un'opera in musica (*Annibale in Capua*) di matrice veneziana, rappresentata nel teatro Ducale, e una pastorale in musica, *La Lucrina*, allestita presso il palazzo del Presidente del Senato, Bartolomeo Arese, composta da Carlo Maria Maggi⁸⁴. Sembra importante rilevare che per due occasioni d'eccellenza,

⁸¹ Se ne legga il profilo in PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi* cit., pp. 130-132 e in FILIPPO ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*, II, Mediolani, in Aedibus Palatinis, 1745, coll. 1538-1540, che elencano numerose opere anche teatrali rimaste manoscritte. Per una schedatura aggiornata si veda UBERTO MOTTA scheda 2.44 e MARCO CORRADINI, scheda 2.47 in *Sul Tesin piantarò i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra, Pavia, Castello Visconteo, Pavia, Edizioni Cardano, 2002. Del resto, con orgoglio, nel *Ritratto di Milano*, Torre ricorda le esperienze sceniche del padre, l'argentiere Francesco Bernardino Torre, come danzatore alle prese con le coreografie del celeberrimo maestro di danza Cesare Negri detto il Trombone (p. 95): «Fu egli ancora così valoroso in ballare, c'hebbe in sorte, di mostrare sua agilità dinanzi a Margherita d'Austria Regina delle Spagne, e Moglie di Filippo il Terzo, ritrovandosi ella in Milano l'anno 1598 come se ne ha publico attestato in istampa nel primo trattato delle Grazie d'Amore di Cesare Negri Milanese detto il Trombone famoso Professore di ballare e suo maestro».

⁸² CARLO TORRE, *Il pastor fortunato drama scenico boschereccio...* Milano, Gio Battista Ferrario Stamp. s.a., ma la dedica firmata dallo stampatore è datata Milano 26 febbraio 1666.

⁸³ Ne danno notizia rispettivamente le gazzette del 22 settembre 1666 («Il giorno di lunedì che la Maestà Sua non uscì di palazzo, si compiacque intervenire a due altre comedie, l'una de spagnuoli, recitatasi nella gran sala detta de Festini, l'altra d'italiani nel solito teatro») e del 6 ottobre 1666 («dall'assistenza de fuochi passò S.M. in altro quarto del palaggio alla comedia spagnuola d'Apelle e Campaspe, cui diede principio la Lealtà, e fine un nobil balletto in forma di scararmuccia da 12 guerrieri e guerriere leggiadramente danzato»). MAGAUDDA, COSTANTINI, *Un periodico a stampa...*, p. 90, 138n, ipotizzano che si tratti di un rifacimento di uno spettacolo su testo di Calderòn de la Barca.

⁸⁴ *Annibale in Capua drama musicale rappresentato nel Teatro Regio di Milano in occasione del passaggio dell'Augustiss. Signora Imperatrice Margarita d'Austria...*s.n.t. (dedica del 30 settembre 1666). Per una ricostruzione della festa che incorniciò lo spettacolo de *La Lucrina* nel palazzo dell'Arese rimando al mio *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 38-47. Uno studio aggiornato sul testo drammatico è

prodotte negli ambienti milanesi in onore dell'ospite regale, i drammaturghi coinvolti nella composizione delle opere furono Maggi e Torre: un chiaro segno della reputazione di cui godevano, l'uno presso il patriziato e in particolare presso la 'consorteria' Borromeo Arese⁸⁵, l'altro – verosimilmente – negli ambienti ecclesiastici.

Il testo a stampa de *La pellegrina ingrandita* si apre con una dedica all'Imperatrice firmata da «Le Monache di S. Marta di Milano» e datata 9 settembre 1666, che dichiara la genesi dell'opera, composta appositamente per l'occasione (p. [5]):

Ad esprimere le nostre obbligazioni, mentre da' splendori della M. V. verrà illustrato il Monistero di Santa Marta, altro vi si richiede che una semplice dedicazione d'un'opera scenica, tuttoché solo per la di lei persona ne sia stata ella composta.

D'altro canto l'opera risulta licenziata prima del 18 luglio di quell'anno, quando il protonotario apostolico e canonico della Basilica di S. Ambrogio Gerolamo Beccaria, «librorum Interpres» della S. Inquisizione di Milano, approva l'opera e la dichiara degna sia della scena che della stampa⁸⁶.

La dedica al Cortese Lettore - non firmata ma certamente scritta dall'autore - sottolinea genericamente una committenza che risulta però esterna alla comunità claustrale di S. Marta:

«Per ubbidire qualificati padroni, ecomiti in faccia di bel nuovo con altro Poema di Palco» (p. [9]). Dunque, in questo caso, le monache sono al centro di una rete di relazioni con figure esterne al monastero che tessono la trama dell'avvenimento spettacolare, a cui le monache collaborano e di cui sono protagoniste ma di cui non sono promotrici esclusive.

Nella prosecuzione della dedica, la preoccupazione di Torre si concentra sulla giustificazione di alcune scelte drammaturgiche in rapporto alle fonti: in particolare, il drammaturgo tratta l'inserzione di episodi estranei alle sacre scritture, che risponde al criterio di ascendenza latamente aristotelica del verosimile e motiva

stato proposto da STHÉPHANE MIGLIERINA, «*Il mio amore è un malore da sanar col cioccolato.*» *Réflexion et expérimentation sur le livret La Lucrina de C. M. Maggi (1666)*, in *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*, sous la direction de Françoise Decroisette, PUV, Université Paris 8, Saint-Denis 2010, pp. 159-179.

⁸⁵ Rinvio agli studi di CINZIA CREMONINI, della quale cito solo l'ultimo con i rimandi bibliografici in esso contenuti: *Mobilità sociale, relazioni politiche e cultura della rappresentazione a Milano tra Sei e Settecento*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, Atti delle giornate di studio 26-28 novembre 2009, a cura di Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin, «Studia Borromaica» 24 (2010), tomo I, pp. 19-44.

⁸⁶ «Traditam mihi a P.V. de mandato Reverendissimi Inquisitoris Poesim D. Caroli a Turre [...] ideo censeo rem scena dignam posse, si placuerit, typis mandar» (p. [8]).

l'aggiunta del personaggio di una Sibilla Sambise, sotto la quale Torre vuole adombrare la presenza dell'Angelo Custode accanto a Ester:

Ho questa portentosa Regina che in lei fu da S. Gerolamo raffigurata la nostra Cattolica Chiesa, posta in luce alla scenica, ivi ci vedrai varii episodi, che forse ti faranno dire, essere espressa di somigliante dal vero, o per anacronismi, o per altre cagioni. La poesia tanto più scenica, porge di queste licenze, pur che si veggia il verisimile; egli è però vero che non mi sono allontanato dalla Sacra Scrittura, e da Giuseppe e da Giustino gl'Istorici, ancorché da questo Autore sia chiamato Assuero con altro nome. Ti parerà ancor duro sofferirvi per entro la Sibilla Sambise, come che non vivesse in que' tempi, vaticinando ciocche ella discorre, intendila non per Sibilla, ma sì per l'Angelo Custode dell'accennata Regina Santa.

Il soggetto biblico è piegato alla costruzione di un testo teatrale che genericamente Torre definisce «drama scenico» cioè dramma per la scena, con un termine che rifugge da intenzioni classificatorie di genere. Il testo drammatico, tutto in versi, in prevalenza sciolti, presenta alcuni passaggi esplicitamente cantati: per esempio nel prologo allegorico, in cui Giustizia e Innocenza smascherano e cacciano Tradimento, (p. 2) una didascalia introduce un duetto cantato nel dichiarare «Giustizia et Innocenza vengono dal Cielo cantando a 2» e in seguito sono previste altre ariette a due⁸⁷; un canto è previsto anche nella scena III.10, ed ha una giustificazione narrativa (p. 79 «Si canta di dentro») poiché i musici di corte sono invitati a cantare per portare sollievo al re Assuero turbato dagli affanni del regno⁸⁸. Di fatto è logico pensare che il drammaturgo abbia voluto intrecciare episodi in cui fosse possibile mettere a frutto le abilità musicali che sappiamo essere praticate anche dalle monache di S. Marta⁸⁹; però gli indizi a nostra disposizione ci spingono a ipotizzare che il testo fosse recitato e non abbiamo elementi per poter affermare che fu tutto intonato o cantato. Certo il modello drammaturgico dell'opera in musica di metà Seicento era ben noto a Torre che frequentò intensamente il teatro pubblico milanese⁹⁰ e che, addirittura, in una «scenica azione per musica» destinata ai giovani della Dottrina Cristiana di S. Lorenzo in Torriggia e intitolata *La gioventù ravveduta*, composta solo quattro anni dopo il dramma rappresentato a S. Marta, mostra di aver voluto compiere una sorta di 'contrafactum operistico' riprendendo, nelle forme chiuse, porzioni testuali desunte dal *Giasone* di

⁸⁷ TORRE, *La pellegrina ingrandita* cit., pp. 4-5.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 79: «Si canta di dentro».

⁸⁹ KENDRICK, *Celestial Sirens* cit., pp. 91ss.

⁹⁰ Si vedano i vari componimenti della sua silloge *Le sinfonie d'Enterpe...*

Cicognini-Cavalli⁹¹. Vari ingredienti drammaturgici de *La pellegrina ingrandita* sembrano provenire dall'arsenale di strumenti del mestiere con cui i librettisti congegnavano le loro opere in musica nei decenni centrali del Seicento, veri *topoi* di genere: è il caso, ad esempio, di alcuni tipi di scene, come la scena del sonno con l'apparizione dell'Ombra di Abiachille padre di Ester che predice alla figlia il suo futuro regale (I, 4-5); le ripetute scene di profezia che giustificano l'inserzione di un personaggio come la Sibilla Sambise (I,6; II,4; II,7); la scena della statua di Apollo Idolo che parla (II,7)⁹². Non manca l'espedito della lettura di un testo (le memorie dei re persiani III, 10, grazie alle quali Assuero ricorda di non aver ricompensato Mardocheo che gli ha salvato la vita), e si ritrova l'uso del gioiello che permette di riconoscere la verità delle intenzioni di Aman e la sua colpevolezza, nella scena in cui il servo Egeo confessa di essersi lasciato corrompere dal ministro, aprendo il dramma allo scioglimento del lieto fine (III, 17). Sempre alla tradizione dell'opera in musica appartiene la coppia di personaggi comici che contrappuntano il testo. Si tratta di «Filomena Matrona vecchia di Corte», equivalente della nutrice che aveva arricchito innumerevoli opere in musica, ma qui purgata delle connotazioni lascive che l'avevano contraddistinta, e del servo Egeo, anch'egli depurato dai caratteri legati alla dimensione basso-corporea propria dei personaggi servili⁹³: protagonisti di scambi comici salaci e pungenti, a loro poteva essere affidata anche una intera scena di un atto (per es. I, 10; III,12). Il peculiare viraggio dei personaggi comici sembra del resto coerente con il tipo di uditorio costituito in modo preminente da donne consacrate.

C'è, però, un altro genere teatrale a cui Torre probabilmente guarda. Articolato in un prologo e tre atti di 10, 15 e 17 scene, il «drama scenico» di Torre sembra rispondere in particolare al genere dell'opera regia o cortigiana: il soggetto biblico di Ester è trattato in modo da dare risalto nell'intreccio al tema politico dello scontro per il potere e al tema amoroso; quindi alla rappresentazione dello spazio della corte come luogo di intrighi e tradimenti. D'altro canto, la prima spettatrice di questo dramma era un'imperatrice in viaggio nuziale: a lei era rivolta la scelta del soggetto che proponeva una storia esemplare in cui proiettare il senso del proprio destino di regnante e di sposa. Ad un primo livello di lettura – che precede il piano metaforico per il quale Ester è figura della Chiesa Cattolica, come Torre stesso non manca di richiamare nella dedica al Lettore - Ester era, infatti, evidente mo-

⁹¹ Rinvio al mio *Comici, Febiarmonici e gesuiti a Milano*, in particolare p. 14.

⁹² Su tali caratteristiche drammaturgiche dei libretti secenteschi si veda la monografia di PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, in particolare pp. 172ss.

⁹³ *Ibid.*, pp. 84ss.

dello di una regina umile, generosa e giusta, dedita a prodigarsi per il bene del suo popolo, anche a costo di mettere in pericolo se stessa.

Ne consegue la centralità del tema cortigiano. Per un verso ampio risalto è dato al filo dell'intreccio fondato sull'ambizione di Aman, ministro e consigliere di Assuero (II,1; II,2;) avido di potere e arrogante come accade nella scena II,2 in cui ripetutamente ordina a Mardocheo di inchinarsi di fronte a lui; traditore e orditore della congiura per uccidere il suo re (paga come sicario il servo Egeo che cede alle sue richieste II,5); infine anche calunniatore che accusa prima Vasti, la moglie del re, di aver ordito una congiura ai danni del marito (II,1) e poi indica in Mardocheo il colpevole del tentato omicidio di Assuero (II,9). I suoi accesi e ripetuti scontri con Mardocheo costituiscono alcune delle scene più aspre del dramma (II,2; III,3; III,9) nelle quali la mansuetudine e la generosità di Mardocheo disegnano l'interlocutore che per contrasto fa risaltare l'arroganza cieca e lo smisurato desiderio di potere di Aman. Il rovesciamento finale con Mardocheo innalzato agli onori regali per suggerimento inconsapevole di Aman e accompagnato dal medesimo (III, 13) suggella il ristabilimento della giustizia.

Il testo, però, intreccia in modo inaspettato – se si pensa alle attrici dilettanti a cui era destinato – anche il tema amoroso, accanto al più scontato tema religioso. Il primo filo riguarda le vicende di Vasti, prima moglie di Assuero, che, cacciata dal marito e spogliata degli attributi regali (I, 2- 3), tenta di risalire al suo privilegio appoggiandosi proprio al traditore Aman che non esita a calunniarla di fronte al re (II,1): in particolare il dinamismo affidato alla figura di Vasti occupa il primo atto, in cui c'è spazio anche per una scena in cui Assuero si lascia sopraffare dal rimpianto per la moglie e riflette sul potere delle passioni (II, 9)⁹⁴. Il tema amoroso ritorna poi nella sequenza di scene in cui si delinea l'incontro di Assuero con Ester e lo sbocciare dell'amore del re per la giovane straniera (II, 10-11; II, 15).

Il tema religioso si stende attraverso vari episodi, alternandosi all'irruzione del soprannaturale. Esso si declina nelle apparizioni celesti dell'Ombra del padre di Ester (I,5) e dell'Ombra che offre armi a Mardocheo per difendersi da un orso, e nella consistente presenza in scena della Sibilla Sambise che pronuncia diverse profezie⁹⁵ e riesce a convincere Assuero della fallacia degli dei pagani e a portarlo alla conversione al Dio ebraico (e in prospettiva cristiano).

⁹⁴ *La pellegrina ingrandita*, p. 24: «Dunque Vasti mia bella / non dovrò più sperare / di pascere col tuo bello i miei desiri?» Poi il filo prosegue nel tentativo di morire di Vasti che chiede prima a Zara poi a Egeo di ucciderla (II, 12-13). La scena con Egeo si stempera nel comico nell'elenco e disamina dei modi sempre criticati con cui Egeo potrebbe compiere il mandato.

⁹⁵ *La pellegrina ingrandita...*: I, 6 profezia a Ester; II,4 profezia a Filomena; II,7 profezia a Assuero; III,1 profezia a Aman.

La complessità e la lunghezza del testo drammatico di Torre sono contraddistinte anche da una notevole varietà dell'azione che prevede scene con uno specifico rilievo spettacolare e visivo: è il caso della duplice apparizione di un'Ombra (I,5 e I,7); la scena della lotta di Mardocheo con l'orso (I,7); il sacrificio di un agnello nel tempio (II,7); la statua di Apollo che parla (sempre nella scena della conversione di Assuero con Sambise che ne smaschera l'inanità II,7); il tentativo di uccisione di Assuero addormentato nel tempio, interrotto da Mardocheo (II,8); l'incontro e il riconoscimento reciproco di Ester ormai sposa e regina e Mardocheo (III,5); l'equivoco di Aman che crede destinati a sé gli onori che invece Assuero pensa di tributare a Mardocheo e che Aman stesso ha suggerito (III,11); il banchetto finale di Ester con lo scioglimento di tutti i nodi drammatici (III, 15-17).

D'altro canto, sotto il profilo visivo il testo drammatico di Torre prevede un ampio dispiego di cambi di scena e anche l'uso di macchine che permettessero voli sulla scena, a partire dal prologo allegorico in cui Giustizia e Innocenza «vengono dal Cielo». I cambi di scena prescritti dalle didascalie del «drama scenico» sono numerosi: I,1 Palazzo Regio; I, 4 Piagge foreste di Susa; I,8 Città; II,1 Palazzo Regio; II,6 Tempio; II,10 Serraglio di donne regie in prospetto; III,1 Cortil Reggio; III,6 Sala regia; III, 10 Giardino («Si finge esser di notte»); III, 15 Sala regia con tavola preparata.

È difficile immaginare se e come la ricchezza degli elementi scenotecnici necessari per attuare quanto previsto dalle didascalie possa essere stata realizzata nel monastero di S. Marta, poiché quel che il testo drammatico indica sembra piuttosto appropriato e compatibile con uno spazio scenico attrezzato sia per i cambi di scena sia per l'uso di macchine, oltre che supportato dalla capacità pratica di maestranze (scenotecnici, macchinisti) esperte. In mancanza di testimonianze ulteriori non è possibile fare supposizioni: se il testo sia stato realizzato come la stampa prevede o se sia stato adattato alle concrete possibilità di allestimento e di interpretazione delle monache, probabilmente più semplici di quanto ipotizzato dal medesimo testo drammatico.

In ultima analisi si tratta di un dramma impegnativo, lungo, ricco di episodi e di personaggi, complesso per i linguaggi utilizzati e per l'incrocio di temi, adatto all'intrattenimento dell'ospite regale ma sicuramente una grande sfida per le monache di S. Marta che lo interpretarono al cospetto alla Regina Margherita Teresa.

7. Suor Rosa Maria Felice Maggi e la scrittura per le Turchine del monastero dell'Annunziata

La rappresentazione di *Uranilla* presso le Angeliche di S. Paolo, i possibili allestimenti milanesi di *Il trionfo della verginità*, de *Il Battista* e di *Athenais*, aprono uno squarcio di conoscenza sul ventaglio di forme di teatro spirituale interne alle comunità dei monasteri, nelle quali prevalgono le valenze educative e edificanti destinate a forgiare o rinforzare le vocazioni delle giovani. In tutti questi casi, un autore esterno alla comunità preparava il testo drammatico a cui si sarebbero poi dedicate le monache⁹⁶. Più rari, in area italiana, i casi di monache che composero testi teatrali, fra i quali uno dei nuclei più significativi è quello dei monasteri toscani studiati da Elissa B. Weaver⁹⁷; con maggiore frequenza è attestata la composizione di rime destinate al canto collettivo e alla pratica comunitaria, che rimasero per lo più manoscritte e quindi non ebbero circolazione esterna ai monasteri, stanti anche la resistenza e le obiezioni alla scrittura monacale femminile in epoca post-ridentina⁹⁸.

Anche a Milano le comunità di monache potevano dedicarsi a pratiche di letture teatrali ad alta voce in forme più lievi, orientate piuttosto all'intrattenimento, segnate dalla volontà di animare il tempo quotidiano della vita claustrale nella condivisione di emozioni, affetti e narrazioni. È quanto sembra di poter intravedere riguardo all'esperienza compositiva e di vita di Suor Maria Rosa Felice Maggi⁹⁹, l'unica monaca milanese che conosciamo – allo stato attuale delle ricerche – che si dedicò alla scrittura poetica e teatrale, certo sulla scorta dell'esempio di un padre molto noto, quel Carlo Maria Maggi che attraversò la seconda metà del secolo sperimentando la composizione di innumerevoli testi drammatici e praticando fe-

⁹⁶ È il caso di un autore molto noto come Michelangelo Buonarroti il giovane, studiato da ANTONIA GRIMALDI, *Il chiostro e la scena. Michelangelo Buonarroti il giovane e il convento di Sant'Agata*, «Studi italiani», X (1998), n.1, pp. 149-198.

⁹⁷ WEAVER, *Convent theatre in Early modern Italy* cit.

⁹⁸ Rinvio alle riflessioni di ELISABETTA GRAZIOSI, *Scrivere in convento: devozione, encomio, persuasione nelle rime delle monache fra Cinque e Seicento*, in *Donna, disciplina, creanza* cit., pp. 303-331.

⁹⁹ Una rapida biografia e l'elenco delle sue opere manoscritte si trovano in ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium* cit., II, coll. 1780-1781, dove si accenna alla sua vocazione poetica dialettale: «jamjam parentis sui pedissequa in concinnandis Mediolanensi dialecto strictis metro cantionibus, quas fratribus, sororibusque recitabat»; inoltre si riferisce sulla scrittura poetica in convento: «ut socias ad virtutes adamandas excitaret, quinimmo, ut easdem opportuno tempore recrearet, nonnulla proprio Marte Maddiam nostram scripsisse poemata italica, quorum infra mentio recurrit». Su di lei rinvio anche alle note di commento redatte da Dante Isella nell'edizione di CARLO MARIA MAGGI, *Le rime milanesi*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1994 *passim*.

condamente la poesia tanto in lingua quanto in dialetto¹⁰⁰. A fronte delle stampe dei testi di Torre e di Boldoni, di Soranzo e di Ferrari, è significativo che i testi di Maria Rosa Felice risultino perduti. Divenuta monaca nel 1687 presso il convento di Santa Maria Annunciata (o dei Sette Dolori, detto anche delle Turchine o delle Carcanine), Maria Rosa Felice ci è nota in forma indiretta: la memoria della sua attività in lingua e in dialetto ci arriva filtrata dagli affettuosi cenni che il padre tratteggia in alcune delle numerose liriche dialettali rivolte a lei e alle consorelle. Filippo Argelati, nell'elenco delle opere di Maria Rosa Felice rimaste manoscritte, ricostruito per la voce a lei dedicata nella *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*, cita, accanto alle opere di soggetto spirituale, poesie dialettali (*Dodici trombe senza fiato per i giorni della Ricreatione comune di ogni mese*), poesie in lingua e un *Dialogo di due Donne: cioè Trabatacca, e Benintesa, e del Frate Confessore di Trabatacca*, pure in dialetto. Le poesie dialettali del padre ricordano alla figlia la pratica domestica dei componimenti dialettali cantati per scherzo¹⁰¹ e numerosi sono i componimenti inviati dal padre alla figlia monaca¹⁰². Ma dalle poesie dialettali del Maggi sappiamo che Rosa coltivò anche il genere degli intermezzi, e che questa pratica fu per lei una passione irrefrenabile¹⁰³:

G'ho ona fioeura che anch a dagh d'i strogg
 No la poravv lagà da fà intermedij.
 In Cor al par che i Sant la tira sciò,
 E poeu par d'i scapoll no gh'è on par sò.

Si trattò di intermezzi comici, come sembra di evincere dal riferimento poetico; è plausibile che fossero intermezzi dialettali, in forma simile a quelli che il padre andava componendo negli ultimi anni della sua vita (1697-1699). Che quei te-

¹⁰⁰ Per un'edizione e una acuta lettura dei testi teatrali in dialetto si veda CARLO MARIA MAGGI, *Il teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964. Una ricostruzione del suo lavoro di drammaturgo in lingua per la scena professionistica del Ducale e per la scena dilettantesca dei grandi palazzi aristocratici e dei teatrini di collegio è tracciata nel mio *Drammaturgia del comico* cit.

¹⁰¹ MAGGI, *Le rime milanesi*, n. II, p. 15, indirizzata a Rosa: «A'n ve regordé pù? Dov'ela andà / Quella nostra legria, / Quand se spassavem via / Con bescantà d'i logg in sbottascià?» («Non ve ne ricordate più? Dove è finita quella nostra allegria, di quando ce la spassavamo col cantare delle celeie in buon dialetto?»).

¹⁰² *Ibid.*, n. XIV, p. 95; n. XVIII, p. 125; n. XXIV pp. 149ss. che accenna all'allegria del carnevale festeggiato dalle Turchine; n. XXVII, p. 169; n. XXIX, pp. 185ss.; n. XXX, pp. 191ss.; n. XXXII, pp. 197ss.

¹⁰³ *Ibid.*, n. XXXV, p. 216: «Ho una figliola che anche a darle delle botte non potrebbe tralasciare di fare intermezzi. In coro pare che tiri giù i santi (con le sue preghiere), e poi quanto a corbellerie non c'è una sua pari».

sti teatrali potessero poi essere oggetto di lettura comunitaria si può arguire da un altro componimento dialettale di Maggi padre che risulta anche fornitore di intermezzi per la comunità delle Turchine: non sappiamo se il poeta inviò intermezzi in lingua o in dialetto, ma la poesia che li accompagna farebbe propendere per la seconda ipotesi.

Ve mand sti tri intermedij
 Bon da favv spassà via con mettev v tedij;
 E come sempietae de magattij
 Ve mand el laccemer par indolzij.
 Ma legij de bon coeur e in temp allegher,
 Che foss faran l'effett par che i ho fagg.
 I ho fagg par dà 'l bianchett all'umor negher
 Co'l pennell de sta penna e con sto lagg.
 E se de viscor no 'gh trovè nagott,
 Par rid almanch on bott
 Crié, cont i cortij sbattend i piatt:
 Degh al Paeder d'i logg, degh al vegg matt.¹⁰⁴

Come racconta il componimento, gli intermezzi del padre erano destinati a rallegrare le monache, a tenerle lontane dalla malinconia e la loro lettura avveniva forse in refettorio, come il cenno ai coltelli e ai piatti farebbe ritenere: una lettura a alta voce, gustata dal gruppo di consorelle raccolte intorno alla tavola comune¹⁰⁵. È verosimile immaginare che anche le brevi prove teatrali di Maria Rosa Felice fossero accolte secondo modalità simili: scherzi e burle forse in forma dialogica che costituivano momenti di affettuoso e onesto intrattenimento, spazi in cui coltivare e far crescere il sentimento dell'allegria che – nell'ampia prospettiva dell'ottimismo cristiano – Maggi padre indicava alla figlia come il terreno in cui

¹⁰⁴ *Ibid.*, n. XXXIII, pp. 199ss. «Vi mando questi tre intermezzi, buoni per farvi spassare con l'attediarvi; e, come scipitezze da burattini, vi mando il lattemiele per addolcirle. Ma leggeteli di buon cuore, e in tempo d'allegria, che forse faranno l'effetto per cui li ho fatti. Li ho fatti per dare il bianco all'umor nero col pennello di questa penna e con questo latte. E se di vivace non ci trovate niente, per ridere almeno un po' gridate, battendo con i coltelli sui piatti: «Dai al padre delle burle, dai al vecchio mattò!». Dite delle baie, ridete, fate baldoria e strillate, poichè nella malinconia il diavolo traditore fa il suo pastone».

¹⁰⁵ Del resto ARGELATI (*Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium* cit., II, col. 1781) cita fra le opere di Rosa Maggi «Varie prediche da essa fatte, e recitate nel Refettorio». Sulla consuetudine delle letture comunitarie in refettorio rinvio a PAOLA VISMARA, *Per la storia del monachesimo femminile nell'Italia del Settecento*, nel suo *Cattolicesimi. Itinerari sei-settecenteschi*, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2002, p. 163.

radicare gli affetti della quotidianità della vita religiosa¹⁰⁶. Non lo spettacolo eccezionale per un'occasione celebrativa, ma la semplicità di un'esperienza tutta interna alle maglie usuali della vita consacrata.

Dalle rime di Maggi sappiamo anche che presso le Turchine, negli ultimi anni del secolo, si allestì almeno una commedia e che il poeta inviò un testo che poteva essere usato come epilogo¹⁰⁷:

Fenì che sia la Comedia, se foss
 Vorrissev cantà su sto mè palpé,
 Mettì on cappell de paia e on buttindoss
 E fé ona reverenzia da Massé.

Il cenno è molto vago, ma dal componimento si evince che l'occasione era verosimilmente legata al carnevale, ad una «mascarà» o mascherata, citata al v. 6, «con le vesti di carta e le teste di stoppa»¹⁰⁸.

Nel medesimo componimento¹⁰⁹ affiora, infine, un ulteriore tassello che appartiene al quadro delle attività performative dei monasteri: la pratica di fare teatro con le marionette o i burattini.

Ma sia come se voeur, sté allegrament,
 E se olter no si fa, giughé a i pigott.
 A fa del ben ghe voeur el coeur content,
 E con marinconia no's fa nagott.

I rapidi passaggi dei componimenti maggeschi, tutti intessuti di elementi impliciti nella affettuosa dimensione dello scambio fra padre e figlia, non ci permettono di aggiungere altro. Ma il fenomeno del teatro di burattini nei monasteri è documentato anche in area veneziana¹¹⁰ e induce un'ulteriore riflessione sullo spostamento che esso rendeva possibile. Infatti, fare teatro per mezzo di figure inanima-

¹⁰⁶ Sull'ottimismo cristiano rinvio al mio lavoro *Drammaturgia del comico* cit., in particolare capitolo I.

¹⁰⁷ MAGGI, *Le rime milanesi* cit., n. XXXV, pp. 217-218: «Finita che sia la commedia, se mai vorreste cantar su questo mio scritto, mettetevi un cappello di paglia e un saltamindosso e fate una riverenza alla paesana».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 214: «Ma sia come si vuole, state allegramente, e se altro non sapete fare giocate col le marionette. A far del bene ci vuole il cuor contento, e con malinconia non si fa nulla».

¹¹⁰ MARY LAVEN, *Monache. Vivere in convento nell'età della Controriforma*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 208, dove si riproduce un dipinto di Guardi che rinvia a questo tipo di esperienza.

te significava scavalcare uno dei principali problemi posti dall'esperienza scenica: l'uso e l'esibizione del corpo. Le monache che si servivano dei burattini dissociavano il corpo dalla voce: il corpo veniva preservato nel suo isolamento e nella sua riservatezza, precluso agli sguardi, bloccato nella condizione delle donne consacrate; la voce si associava alle figure inanimate che permettevano alle monache di vivere l'esperienza della rappresentazione senza compromissioni degradanti.

In conclusione, pur dovendo sottolineare la frammentarietà del quadro ricostruito, le acquisizioni documentarie ci hanno permesso di rilevare la varietà delle forme di teatro praticate nei monasteri milanesi e di osservare la diversità dei generi proposti fra «comédie de amor», sacre rappresentazioni, opere di tema biblico, opere agiografiche, intermezzi comici; si è messa a fuoco la possibile compresenza o alternanza nella destinazione d'uso fra lettura ad alta voce dei testi di fronte alla comunità, e realizzazione scenica; si è riscontrata la pluralità dei tempi del teatro nei monasteri fra calendario cittadino e eccezionali occasioni celebrative; si è evidenziata la eterogeneità dei destinatari delle rappresentazioni, nella polarizzazione fra spettatrici interne alle comunità claustrali e pubblico misto con componenti esterni; si è accertata, in qualche caso, la connessione fra attività teatrale e pratiche musicali ben più conosciute nei monasteri; si è riconosciuta la possibilità che fossero utilizzate tecniche sceniche molto diverse fra loro, nella distanza che separa testi visivamente complessi e articolati dalle semplici e giocose forme del teatro di burattini.

INDICE DEI NOMI

I luoghi vengono indicati in corsivo. Non sono inclusi i nomi posti nelle tabelle e nelle appendici.

- Abbatini, A. M. 387n
 Abbato, R. 38
 Acarsi Rubini, G. 217
 Achermann, H. 75n
Acqui Terme 152, 239-240, 243
 Adelaide di Susa 148
 Adkins-Chiti, P. 678n
 Adorno, T. W. 509
 Adrio, A. 381n
 Affò, I. 462n
 Agazzari, A. 196n, 460
 Agnelli, L. 385n, 387
 Agnesi, M. T. 678
 Agnoletto, S. 649n
 Acardo, G. D. 173-174, 177, 179-180, 187, 194
 Aiello, L. 652n
 Albanese, A. 278n
 Alberghetti, B. 385n
 Alberti, G. 405-410
 Alberti, M. 408
 Albini, F. 236n
 Albino, S. 178n
 Albuzio, O. 658
 Alciato, A. 513
Alessandria 209-210, 217
 Alessandria, G. 239n
 Alessandro V (papa) 32
 Alessandro VII (papa) 639
 Alfonsi (canonico) 173
 Aliaudo, A. 188-189, 194-195
 Aliaudo, P. A. 186-188
 Alisi, A. 415n
 Allevi, G. 441n
 Almeri, G. P. 384n
 Almerigotti, I. 427
 Aloisi, G. B. 386-387, 391n
 Altieri, L. (card.) 568-569
 Alves Barbosa, M. A. 486n
 Amadei, G. 463n
 Amadino, R. 383
 Amati-Camperi, A. 489n
 Ambrosio, F. 188
 Ambrosio, G. D. 180
 Ambrosio, M. A. 180, 188
Amburgo 116
 Amedeo di Savoia 76, 175
 Amiet, R. 59n, 71n, 72n
 Andrea (carmelitano, organista) 212
 Andreini, G. B. 721
 Andreis, J. 407n, 408n
 Andrioli, P. 681n
 Anerio, G. 455n
 Anerio, G. F. 385n, 578n, 594, 609-610, 627, 638, 644
 Anguillara (dell'), G. A. 244
 Annibaldo, G. 167, 173
 Antonelli, A. 387n
 Antonicek, T. 496n
 Antonioli, R. 718n
Antwerp 408
 Anzoletti, L. 678n
Apt 86
Aquileia 73
 Aranha de Passione, D. 82
 Arconata, P. M. 36, 40
 Arconato, G. B. 36
 Ardassino, E. 22n
 Arese Lucini, B. 652, 653n
 Arese, B. 732-733

- Arese, M. 652
Arezzo 385n
 Argelati, F. 680n, 684n, 738, 740n
 Aristotele 575
 Armstrong, J. F. 583n, 609-610
 Arnold, D. 539n
 Arresti, G. C. 112, 385n, 388
 Arrigoni, G. 680n, 688
 Arrigoni, G. G. 386, 391n
 Arris, E. 161-162, 174, 178
 Asinari, A. 174n, 196n, 197n
 Asinari, C. 179n, 183n, 184n, 189
 Asinario (canonico) 195, 197n, 209n, 210n, 216
 Asola, G. M. 244, 486-489
Asolo 385n
Assisi 72, 385n
Asti 147-234
 Atkinson, C. M. 409n
Autun 84
Avignone 86

 Bacciagaluppi, C. 545n, 547n, 549n, 552n, 556n, 560n, 561n, 563n
 Bach, J. S. 522
 Badella, C. 174-175
 Badiarov, D. 111n
 Baecker, J. 381n
 Baffetti, G. 21n
 Bagatti-Valsecchi, F. 40n
 Bagatti, F. 441n
 Baillet, A. 88
 Bainero, G. 159, 160n
 Baiocco, S. 150n
 Balbi, L. 311, 317, 320, 329
 Baldi, S. 153n, 162n, 186n, 208, 236n, 243n, 247n
 Balestracci, S. 183n
 Balistreri, G. A. 201
 Ballotino, A. 36n, 38
 Banchieri, A. 114, 467n, 486-488, 567, 570
 Barbarino, G. 160

 Barbelli, G. G. 124
 Barbero, F. A. 197 n
 Barbieri, E. 16n
 Barblan, G. 458n, 648n, 678n
 Barezzani, M. T. R. 281n
 Bargnani, O. 457-458
 Barnett, G. 111, 425n
 Baroffio, G. 202n
 Baroncini, R. 325n, 328n
 Baronio, C. 81-82, 84-85
 Bartolini, O. 385n
 Bascapé, C. 243
 Bascapè, M. 652n
 Basile, A. 457
 Basile, M. 457
Basilea 573
 Bassani, G. B. 432-433, 436
 Basso, A. 159n, 222n, 242n
 Battezzato, F. A. 179-180, 187, 189
 Battezzato, G. G. 188
 Battifol, P. 59n, 87
 Baudino, G. L. 178-179
 Baudino, L. 178
 Bäumer, S. 56n, 58n, 59n, 61n, 78n
 Avellino, A. (beato) 67
 Régis, J.-F. (beato) 69
 Blasquez, P. B. (beato) 69
 Beatrice del Portogallo 153
 Beccaria, G. 733
 Belcari, F. 19
 Bellanda, L. 383, 390n
 Bellarmino, R. 81, 85
 Bellettati, D. 652n
 Belli (de), G. 422n
 Belli, G. 184n
 Bellintani, M. 13
 Bellona, G. B. 179
 Belloni Sonzogno, A. 654n
Belluno 385n
 Beltramin, A. 281n, 294, 312
 Beltramino, G. B. 548-549
 Beltrano, O. 384
 Bendinelli, C. 498n

- Bendiscioli, M. 14n
Bene Vagienna 238, 240
 Benedetti, P. 390n
 Benedetto XIII (papa) 59n
 Benedetto XIV (papa) 58n, 89
 Benedetto XVI (papa) 650
 Benevoli, O. 387n, 493
 Berardi, A. 562n, 567-580
 Berardi, G. B. 658
 Beretta, O. 458n
Bergamo 283, 292, 297-298, 322, 324, 326, 385, 482
 Berinzaga, I. 14
Berlino 380
 Bernardi, C. 23n 501n, 686n, 698n, 709n, 717n
 Bernardo d'Alemagna 149
 Bernstein, J. 243n
 Bertali, A. 493, 497, 500
 Bertelli, P. 456n
 Bertolini, O. 535
 Besomi, O. 18n
 Besutti, P. 23n, 443n, 459n
 Bettini, G. 390n
 Bettley, J. 325n
 Bianchi, F. 658
 Bianchi, L. 681n
 Bianco dei Tacconi, B. 286, 295n, 297, 307, 310
 Bianco, G. 305, 307
 Bianco, G. N. 187
 Bianconi, C. 33n, 34n
 Bicilli, G. 387n
 Billio D'Arpa, N. 278n, 362n, 367n, 373n
 Bima, P. L. 149n
 Biorci, G. 239-240, 243n
 Birago, L. 245-246
 Birely, R. 495n
 Bisaro, X. 60n, 61n, 80n
 Bismantova, B. 115, 118
 Bisseto, F. 161-162
 Bizjak, M. 429, 434n, 435n, 436n, 449n
 Blackburn, B. 36n, 155n
 Blazey, D. 459n
 Bobba, M. 245-246, 248
 Boccherini, L. 116
 Bocquillot, A. L. 80
 Boggio, E. 173
 Bohn, E. 380, 382, 388n
 Boido C. 210-212, 216-218
 Boido, A. 187, 203n, 207-211
 Boldoni, G. N. 724, 728
Bologna 112, 305, 341n, 381-385, 391, 404, 549, 552, 560-563, 725
 Bona, F. 189
 Bona, G. 15, 78, 80n
 Bona, G. A. 161-162
 Bona, V. 173, 186, 243, 467
 Bonaguzzi, F. 658
 Bonardo, F. 416n
 Bonetto, C. 387
 Bonfante, F. 539
 Boni, G. 293-294, 307, 310
 Bonifacio, G. 96
 Bonin, Z. 428n
 Bonivardo, U. 153
 Bonomi, C. 658
 Bononcini, A. M. 112-124
 Bononcini, G. 112, 123
 Bonta, S. 111-112, 122, 178n, 281n, 583n
 Bonzi, I. 432n
 Bordone, R. 148n, 149n
 Borella, P. 549n
 Borghesani, A. 312, 325n, 333n
 Borghesani, F. 312
 Borghesani, G. 333n
 Borghezio, G. 147n
 Borgia, F. 243
 Borgia, G. 178n
 Borgir, T. 111n
 Borgo, C. 242
 Borracini, R. M. 22n
 Borromeo Del Grillo, C. 677

- Borromeo, C. (san) 33, 42, 248, 456,
494, 704, 708, 715, 723
- Boschitto, P. 187n
- Bosio, G. 155n
- Bossy, J. 12n
- Botegius, F. 148
- Bottarelli, P. G. 239-240
- Bottigella, F. 298
- Bouquet, M. T. 153 n, 154n, 159,
202n
- Boutry, P. 75n
- Bowman, W. D. 494n
- Boyer, J. (dom) 79, 84
- Bozzola (contralto) 204, 207
- Breidito, G. 183-185, 187, 189, 197
- Breidito, P. A. 188
- Bremond, H. 61n
- Brescia* 385n, 391, 405
- Brezzi, C. F. 216
- Brizio, C. F. 215
- Brocero, P. 155n, 241-242n
- Bruni, F. 446n
- Brunia, P. F. 197, 203-205, 207, 218-
219, 222-223
- Brunis (de), O 151
- Buchner, P. F. 386n, 389
- Buonamente, G. B. 388, 391n
- Buono, L. 443n
- Burattelli, C. 721n
- Burden, M. 291n
- Buridant, J. 79n
- Burney, C. 678n
- Burroni, G. 151-152, 154, 162n, 173,
194n, 223n
- Busatti, C. 384n, 391
- Buschoff, A. 514n, 515n
- Buzzi, F. 33n
- Caetani, B. 456
- Caffi, F. 533, 534n
- Cagiagli, M. 32n, 33n
- Caglieri, G. F. 238n
- Calcagnini, L. 97
- Calcaneo, S. 324
- Caldara, A. 113, 124
- Calderon de la Barca, 732n
- Calepino, A. 573
- Callegaro, P. 312
- Calvi, F. 40
- Calvino, 402
- Calzarelli, C. 385n
- Camerino, G. A. 681n
- Campagna, F. 423n, 441-442
- Campagnera, A. 175
- Campagnolo, F. 457
- Campanella, A. 179-180
- Campi, P. M. 78
- Candelaria, L. 32n, 40n
- Canetta, R. 648n
- Cantone, S. 385n, 391
- Cantù, C. 501n
- Caobianco, P. 294
- Capello, G. F. 467
- Capogrosso, A. 406-407
- Capogrosso, G. 406
- Cappelletti, G. 149n
- Capra, C. 647n
- Capra, R. 194n
- Capri* 385n
- Caraci Vela, M. 517n
- Carboni, F. 335n
- Cardi, F. 457
- Carducci, G. 677n
- Carera, A. 648n
- Carissimi, G. 387n, 493, 498
- Carlino, B. 461-462
- Carlo Antonio (violinista) 210-211, 217
- Carlo Ferdinando di Vasa 391
- Carlo II 154, 161
- Carlo il Buono 154
- Carlo Magno 82
- Carlo V (imperatore) 649
- Carlo VI (imperatore) 681, 690, 699
- Carlioni Valentini, R. 687n
- Carmeli, M. 684n
- Carnago, I. 41n

- Carpani, A. 387n
 Carpani, R. 203n, 677n, 686n, 687n,
 703n, 714n, 723n, 733n
 Carrano, B. 218
 Carrati, V. M. 563
 Carter, T. 511, 512n
 Caruso, C. 18n
Casal Maggiore 385n
Casale Monferrato 208, 247- 248
 Casale, G. 33
 Casati, G. 423n, 433, 441-442, 444-
 446, 448-449
 Casati, L. A. 40n
 Cascetta, A. 23n, 501n, 662n, 677n,
 686n, 703n, 709, 717n, 724n
 Casella, F. 149
 Casentini, S. 416n
 Cassina (chierico, soprano) 207
 Castella, L. 210
Castellarano 385n
 Castello, D. 384n, 388, 391
 Castruccio, G. 243
 Catalani, O. 387n
Cateau Cambresis 153
 Caterina da Bologna, 19
 Cattin, G. 277n
 Catto, M. 14n
 Causino, N. 723
 Cavaccio, G. 385n, 390n
 Cavagnino, F. 149n
Cavaillon 86-87
 Cavaliere, G. M. 85, 86n
 Cavallero, B. 238n
 Cavalli, F. 384n, 390n, 539n, 735
 Cavallini, I. 283n, 416n, 429n, 437-438
 Cavallo, P. 241, 242n
 Cavicchioli, C. 20n
 Cazzati, M. 385n, 386, 388, 390n,
 433, 642-644
 Cazzulano, G. 203, 222
 Cecchelli, C. 387n
 Cecchini, T. 405-406, 408-410
 Celani, G. C. 283n
 Celiano, L. vedi Grillo A.
 Cellavenia, F. 249
 Celle (da), C. A. 202
 Centorio, M. A. 194 n
 Cenzato, E. 501n, 711n, 713n, 714n,
 729n
 Cerasini, G. 385n
 Ceresoli, J. 32n, 33n
 Cerro, G. L. 178
 Ceva, T. 22
Chalon 86
 Chamaterò de Negri, I. 479, 481, 483,
 485-490
Chambery 153
 Chastelain, C. 80
 Chaussendier, C. (dom) 84
 Cherubino (Brunello), D. 331
 Chesler, R. D. 495n
 Chevalier, U. 58n
 Chiabrera, G. 697
Chieri 154
 Chiesa, F. E. 718-719
 Chiesa, G. M. 187
 Chinelli, G. B. 384n, 391
 Chiomenti Vassalli, D. 677n
 Chiriachi, A. 540
 Chirico, F. 685n, 690n, 694n
 Cibrario, L. 189n
 Cicogna, E. 541, 680n
 Cifra, A. 619, 627, 644
 Cima, A. 36, 39
 Cinelli Calvoli, G. 575n
Città di Castello 84
 Claesz, P. 97, 119
 Claudio, A. 152
 Clemente VIII (papa) 71
 Clemente X (papa) 76
 Clemente XI (papa) 689
Cluny 78n
 Coardo, L. 178n
 Coclico, A. P. 485
 Coderta, G. B. 541
 Collarile, L. 432n, 545n, 547n, 549n,

- 552n, 556n, 560n, 561n, 563n
 Colobaudi, A. 155
 Colombano, O. 311, 313, 323n
 Colombi, G. A. 387
 Colombo, E. 22n
 Colonna, G. P. 571
 Colussi, F. 537n
 Colzani, A. 36n, 153n, 173n, 178n,
 203n, 281n, 282n, 283n, 297n, 383n,
 416n, 457n, 466n, 493n, 512n, 516n,
 533n, 678n, 686n, 689n
Como 550, 552, 560
 Consul, S. 402
 Coppini, A. 517, 722
 Cordero, S. 154n, 175, 193n
 Coretti, A. 494n
 Cornesani, P. 293-294
 Cornetti, P. 385n
 Corradi, N. 387n
 Corradini, M. 732n
 Corrette, M. 113-114, 118, 124
 Cortesini, C. 428
 Cossali, G. 35
 Cossoni, C. D. 385n, 545-564
 Cossoni, G. A. 559n
 Costantini, D. 203, 712n, 732n
 Cozzolani, C. M. 385n, 387, 391,
 441n, 442n
Cracovia 386
Cremona 149, 281, 385n, 482, 520n
 Cremonini, C. 662n, 733n
Crescentino 245
 Crescimbeni, G. M. 681n, 683n
 Croce, G. 519n
 Crotto, B. 154
 Crotto, C. 154
 Cuccia, S. 647n
 Cummings, A. M. 583n
 Cuniberti, C. A. 205
 Curti, D. 202n
 Czirenberg, C. 39-40
 D'India, S. 385n
 Dacquino, P. 147n, 149n
 Dal Bulio, B. 327n
 Dal Forno, C. 155n
 Dalmatin, A. 402
 Damiano, S. 149-152
 Danckerts, G. 486n
Danzica (Gdańsk) 39, 402
 Daolmi, D. 703n, 714n
 Darovec, D. 425n, 427n
 Data, I. 183n
 Davy-Rigaux, C. 61n
 De Ambrosii, M. A. 173-174
 De Brossard, S. 114
 De Jong, C. 678n
 De Launoy, J. 88
 De Liso, N. 242n
 De Lucca, V. 335n
 De Maddalena, A. 647n
 De Natali, P. 86
 De Quiñones, F. 88
 De Witte, P. 119
 Debiasi, F. 458n
 Degli Antonii, G. B. 121
 Dehn, S. W. 380-381
 Del Re, N. 56n
 Delcorno, C. 21n, 22n
 Delfino, A. 281n
 Della Bella, A. 405
 Della Palma, S. 23n
 Della Porta, F. 385n
 Della Rovere, D. 153, 173
 Della Rovere, Gerolamo 243, 245
 Della Rovere, Guidobaldo II 245
 Della Valle, F. 686, 694
 Della Valle, P. 518
 Delle Notti, G. 96
 Demerson, G. 76n
 Depluvrez, J.-M. 76n
 Deregibus, F. 189, 197
 Derossi, A. 238n
 Deruta, G. 295n
 Desprès, J. 155, 485
 Di Caldi, D. 291n, 310

- Di Chechi, L. 293
 Di Marzo, P. 32n, 33n
 Diano, G. A. 161, 177
 Dietrichstein (von), M. 386
 Diruta, A. 613, 618, 627, 644
 Ditchfield, S. 17n, 62n
 Dixon, G. 459n
 Doglio, M. L. 21n, 22n
 Dognazzi, F. 457
 Dominis (de), M. A. 403, 405-410
 Donà, M. 36n, 236n
 Donati, C. 27n, 647n
 Donati, G. C. 561
 Donati, I. 385n, 386, 388, 391, 464n
 Donati, P. P. 242 n
 Donesmondi, I. 463n
 Donfrid, J. 408
 Doni, G. B. 518
Dresda 384, 386
 Dubois, J. (dom) 81, 88
 Dubowy, N. 678n
Dubrovnik (Ragusa) 403, 560n
 Durand, U. 84
 Durando, F. 188
 Durante, E. 510n, 511, 516n, 529
 Durante, S. 56n, 277n, 387n
 Durastanti, M. 689
 Duron, J. 61n

 Eastwood, W. 677n
 Edward, R. 189n
Einsiedeln 547
 Einstein, A. 236n
 Eisel, J. P. 116-117
 Eitner, R. 239n, 678n
 Emanuele Filiberto di Savoia 153-154
 Endres, C. 386n
 Ercole II d'Este 154-155
 Eugenio IV (papa) 153
 Evans, R. J. W. 495n

 Faà, O. 247-249
 Fabbri, P. 697n, 735n

 Fabiańska, Z. 280n
 Fabre, P. A. 75n
 Fabri, S. 387n
Fabriano 385n
 Fabris, G. 295n, 324n
 Fabris, G. A. 296n
 Fabris, L. 325n
Faenza 385n, 391
 Faganel, T. 429
 Fagotto, G. P. 465n
 Faletti, G. A. 174, 183-184, 196
 Fantini, G. 498n
 Farina, R. 677n
 Fauno, B. 240
 Fauno, P. 240-243, 245
 Faveretto, B. 293
 Feldmann, F. 382n
 Fellerer, K. G. 519n
 Fenlon, I. 455n
 Ferand, E. T. 485
 Ferdinando d'Asburgo 463
 Ferdinando II de' Medici 175
 Ferdinando III d'Asburgo 494-497, 499-501
 Fergusio, G. B. 183
 Ferragotta, G. 245
 Ferragrato, P. 162
Ferrara 112, 115, 385, 391, 441, 443, 485, 537n
 Ferrari, B. 384n, 390n, 391
 Ferrari, F. 717, 722
 Ferrari, G. C. 177, 179-180
 Ferri, A. 217-218
 Ferro, M. A. 386, 391n
 Fétis, F. J. 239n, 678n
 Fiaschini, F. 718n, 722n
 Ficola, D. 151n
Fiesole 385n
 Filago (Fillago), C. 385n, 391, 537-538
 Filiberi, F. 552
 Filiberi, O. 388
 Filippi, D. V. 19n
 Filippi, G. 385n, 390n

- Filippini, S. 387
 Filippo III di Spagna 41
 Filippo IV di Spagna 501
 Filippucci, A. 385n
 Finarino (violinista) 201-202, 204
 Finetti, G. 407-408
 Fini, A. 420
 Fini, F. 427
 Fini, I. 418
 Fini, R. 418
Firenze 82, 337n, 384, 385n, 391, 688n
 Fischer, K. 466n
 Flacius (Vlačić), M. 402-403
 Flesch, G. 56n
 Föcking, M. 516n, 517n
 Foggia, F. 387n, 493, 498
 Foladore, G. 277n
Foligno 572
 Follino, F. 721n
 Fontana, E. 119n
 Fontana, F. 32n
 Fontana, P. 25n
 Fontei, N. 385n, 388
Forlì 385n, 456, 457n
 Formentoni, G. 296-297
 Fornarino di Pavia (falsetto) 207
 Fosconi, T. 387
Fossano 154
 Foucault, M. 525n
 Franceschetti, A. 681n
 Franceschini, P. 112-123
 Franco, B. 290n, 291n, 296n, 300n, 320n, 334n
Frankfurt 384
 Franzoni, A. 455-463, 465-468
 Frasson, L. 277n
 Frattali, A. 677n, 680n, 686n, 693n, 695n, 697n
 Freddi, A. 291n, 310, 324, 357n, 385n
 Fregosi, F. 576
Freiberg 119n, 384
 Freilino, B. 154, 160
Freising (Frisinga) 574
 Freschi, D. 385n
 Frescobaldi, G. 385n, 457
 Fulton, R. 38n
 Fusai, I. 563n
 Gabiani, N. 148n
 Gabotto, F. 147n
 Gabrielli, D. 112, 123
 Gabrielli, N. 149n, 150n
 Gäch, J. 384
 Gaggiotti, L. 561-563
 Gagliano (da), G. B. 388, 390n
 Gagliardi, A. 14
 Gai, G. 147n, 148, 173
 Gai, P.P. 180, 187, 189, 196-198, 200-202
 Gallarate (da), A. (basso) 306
 Gallerano, L. 385n, 387, 390n
 Gallo, G. 184
 Gallo, M. 181n
 Gambassi, O. 148n, 153n, 283n, 284, 561n
 Gamberi, P. 385n, 535
 Ganassi, G. 388
 Garbelotto, A. 277n, 278n, 279n, 280n, 281n, 282n, 283n, 284n, 285n, 286n, 287n, 290n, 292n, 296n, 297n, 300n, 305n, 309n, 310n, 320n, 324n, 332n
 Gardellini, A. 56n, 58n, 63n, 64n, 80n
 Gardina, E. 417n, 418n, 419, 420n, 421n, 427, 428n
 Garioni, E. 684n
 Gaspari, G. 561n, 568n
 Gastoldi, G. G. 456, 458n, 462
 Gatti Perer, M. L. 33n, 36n, 40
 Gavanti, B. 62n, 68n, 81-82, 85
 Gavardi, G. 422
Genova 66, 76, 81n, 238
 Gerardini (castrato), 423n, 449
 Gerson, J. 82
 Getz, C. 36n, 40n

- Gherardi, B. 385n
 Ghezzi, G. 124
 Ghirardini, S. 124
 Ghiringhelli, G. B. 34n, 35n
 Ghisleri, M. 38
 Ghislieri, A. 242
 Ghizzolo, G. 465n, 466, 468
 Giacobbi, G. 464n
 Giacomo (musicista) 327
 Giacomo II Stuart 76
 Gialdroni, T. 563n
 Giamberti, G. 627, 638
 Gianoncelli, M. 552n
 Gianutio, P. 159
 Gibellini, N. 384n, 387, 391
 Gilardone, G. 658
 Gilmont, J.-F. 13n
 Gimel B. 384
 Gioia, M. 14n
 Giombi, S. 22n
 Giordano, L. 93-94
 Giorgi, P. 217n
 Giovani, G. 562n
 Giovannoni, V. 387n
 Girardi, M. 689n
 Girelli, S. 465n
 Girodo, L. 236n
 Girolamo da Asti 155
 Giuliani, M. 236n
 Giulini, A. 677n
 Giulio Cesare (cornettista), 294-295n, 312
 Giunti, B. 31
 Giuseppe (frate, organista) 209
 Giussani, S. 658
 Giusti, L. 680, 684n
 Giusti, P. 96n
 Giustiniani, L. 19
 Glixon, B. L. 534n
 Glück, J. 384
 Gnetti, D. 147n
 Gonzaga, Anna Caterina (Anna Juliana) 463
 Gonzaga, Cesare 462n
 Gonzaga, Eleonora 520n
 Gonzaga, Ferdinando 455, 457-458, 520n, 649
 Gonzaga, Francesco I 456
 Gonzaga, Francesco IV 457n, 459
 Gonzaga, Francesco (vescovo) 456, 462
 Gonzaga, Guglielmo 456
 Gonzaga, Vincenzo I 456n, 459, 463
Gorizia 385n, 391
 Gortan-Carlin, I. P. 429n
 Gousset, T.-M.-J. 57
 Gramatowski, W. 56n, 66n
 Grandati, C. A. 658
 Grandcolas, J. 80
 Grandi, A. 384n, 386, 388, 390n, 465, 533
 Granville, A. 685
 Grassini, F. M. 385n
 Grattapaglia, D. 174, 180
 Gravina, G. V. 681, 683n
Graz 383
 Graziani, B. 387n, 433, 639-640, 642
 Graziani, D. 639
 Graziosi, E. 738n
 Greco, F. C. 695n
 Gregorio di Tours 86
 Gregorio XV (papa) 406
 Grignani, L. 384
 Grillo, A. 510-511, 516, 529n
 Grimaldi, A. 738n
 Grimani, M. A. 418, 422
 Grochowska, K. 39
 Gromo, G. 153
 Gronda, G. 697n
 Grossato, E. 277n
 Grossi, C. 385n, 386, 389, 441-443, 446-449
Grottaferrata 74
 Gualdo Priorato, G. 729
 Guarini, G. 456, 534
 Guiata, C. 681n
 Guthrie, W. P. 494n, 495n
 Gy, P.-M. 57n

- Habledelić, J. 405
Habsburg 402, 416, 494, 500-501
Haenlin 384
 Händel, G. F. 685, 689
 Hansell, S. 678n
 Heller, V. 119n
 Henkel, A. 513n
 Hennessee, D. A. 678n
 Hill, J. W. 688n
 Hixon, D. L. 678n
 Hoffmann, G. 384
 Höfler, J. 415n, 423n, 424n, 428, 429n, 434n
 Holger Petersen, N. 19n
 Holstenius (cardinale) 67
 Honorio, R. 387
 Honthorst (van), G. 96, 119
Hvar (Lessina) 403, 406

 Iacopone da Todi 18
Imola 385n
Ingolstadt 384, 408
Innsbruck 384, 463
 Ippolito d'Este 246
 Isabella d'Este, 462n
 Isoardo, G.G. 154

 Jacchini, G. M. 112, 123-124
 Jambe de Fer, P. 119
 Jambrešić, A. 405
 Jarzębski, A. 388
Jesolo 82n
 Jež, T. 379n, 382n, 384n, 386n, 387n
 Johnson, C. 379n
 Jolanda di Savoia 153
Joncels 61
 Jori, G. 18-19, 21, 25n
 Jossart, B. 80n
 Jouvancy, J. 78
 Julia, D. 58n, 75n

 Kačić, L. 404n
 Kanduth, E. 689n

 Kang, Y. 512n
 Kašić, B. 405
 Kendrick, R. L. 36, 37n, 441n, 442n, 678n, 704n, 710n, 711n, 713n, 714n, 724n, 734n
 Kircher, A. 114
 Kittel, C. 386n, 390n
 Köchel, L. 561n
 Kokole, M. 416n, 417n, 418n, 430n, 431n, 432n, 442n
 Koldau, L. M. 512n, 513n, 516n, 520n, 521n, 523n, 525n
 Kolumbić, N. 409n
Koper (Capodistria) 415-416, 418-421, 423-425, 427n, 428, 430, 432-435, 437, 441, 443-445, 446n, 448, 451
 Kory, A. 111n
 Kos, K. 403n
Krke (Veglia) 403
Kroměříž 383
 Kubieniec, J. 280n
 Kurtzman, J. 325n, 383, 459n, 461, 468n, 512, 526, 583n

 L'Occaso, S. 456n
 La Catena (de), D. 153
 La Roche (de), A. 32, 39
 La Via, S. 111
 Laini, M. 540n
 Lambardi, G. 588-589, 591, 594, 609, 610, 613, 638
 Lanckischs, F. 384
 Landi, G. 416
 Landi, S. 385n, 390n
 Lanfranco, G. 94
 Lappi, P. 460, 465n
 Latisani, A. 424
 Latuada, S. 33n, 35
 Laurenzi, F. 384n, 390n
 Lauro, D. 332
 Lauro, V. 245
 Laven, M. 741n
 Lazari, A. 387

- Le Brun, P. 80
 Le Gall, J.-M. 89n
Le Puy 79n
 Lebeuf, J. 61, 80
 Legrenzi, G. 385n, 386, 388-389, 391, 416n, 421, 432, 441-444, 449, 685
Leipzig (Lipsia) 384, 386
 Leitgeb, A. M. 494n
 Lemaitre, J.-L. 81n, 88
 Lemene (de), F. 22n
 Leonarda, I. 442, 444
 Leone X (papa) 155
 Leoni, G. A. 385n
 Leopold, S. 513n
 Leopoldo I 391, 559-562
Lepanto 35
 Leri, C. 21
Lesina 386
 Lésure, F. 236n
 Levati, A. 678n
 Levi, G. 154
 Liberati, A. 569, 573
 Lieberwirth, S. 119n
Lima 74
 Limido, S. 40-41
Limoges 84
 Lindgren, L. 111n
 Litta Calderara, M. 677
 Litta, A. (card.) 707
 Loarte, G. 13
 Lockwood, L. 155n, 489n
Lodi 385n
 Lomazzo, F. 39, 388
 Longhi, M. 148n
 Lope de Vega 714n
 Lopez, S. 514n, 515n
Loreto 385n, 404-405, 409, 487
 Lotman, J. M. 693
Lucca 73
 Lucio, F. 384n
 Ludovico di Romagnano 153
 Luisetto, G. 277n, 290n, 292n, 295n, 310n, 320n, 328n, 333n, 334n, 346n,
 Lukačić, I. 405, 407-410
 Lunelli, R. 311n, 375n
Lupiana 70
 Luppato, O. 310
 Luppi, A. 36n, 153n, 173n, 178n, 203n, 281n, 282n, 297n, 383n, 416n, 457n, 466n, 493n, 512n, 516n, 533n, 678n, 686n, 689n
 Lusitano, V. 486
 Luzzaschi, L. 537n

Macerata 20
 Macy, L. 482n
 Maffei, C. 218
 Magass, W. 511
 Magaudda, A. 203n, 712n, 732n
 Maggi, C. M. 22n
 Maggi, C. M. 732-733, 738-741
 Maggi, R. M. F. 738-740
 Magni, B. 384, 534, 539
 Magni, F. 384
 Maire, C. 61n
 Majer, J.F.B.C. 116-117, 120
 Majorana, B. 706, 707n, 715n
 Malabaila, B. 149, 150
 Malaguzzi, 244n
 Malatesta, M. 686
 Malena, A. 26n
 Malgarini, F. 457
 Malipiero, G. 516n
 Malipiero, R. 648n
Malta 73, 446
 Malta, F. 209
 Manara, G. 385n
 Manfredi, L. 387
 Manning, J. 514n
 Mantilero (o Mantillero), G.B. 212, 216, 219
Mantova 381, 385, 456-457, 468n, 512, 642

- Manzini, G. 418
 Manzoni, F. 678, 680, 682-684, 688, 690-691, 694-695, 697, 699
 Manzuoli, B. 415
 Marani, E. 463n
 Marazzuoli, M. 94
 Marcandi, M. A. 184, 187
 Marcello, B. 113
 Marchesi, F. 731n
 Marciante, B. 218
 Marcocchi, M. 24n
 Marcone, S. 179-180, 187-189
 Marconi, G. P. 535
 Marcora, C. 33n, 34n
 Marcorelli, G. F. 387n
 Marencho, J. 241
 Marescotti, C. 384
 Margarini, F. 387n
 Margherita d'Austria (regina) 41, 711
 Margherita da Tifernate 84
 Margherita Teresa di Spagna (regina) 711, 729, 732, 737
 Mari, L. 457n, 465n
 Maria Anna d'Austria (regina) 711-712, 729
 Maria Teresa (imperatrice) 650, 678
 Marini, B. 384n, 386, 388, 391
 Marini, G. B. 534
 Marino, L. 245
 Marone, C. 658
Marsiglia 87
 Marsolo, P. 611, 613
 Martello, P. J. 697
 Martellotti, A. 510n, 511, 516n, 529
 Martène, E. 84
 Martii, G. 576
 Martinengo, G. C. 519n
 Martinotti, S. 280n
 Mascardi, V. 384
 Masotti, P. 384
Massa Fiscaglia 385n
Massa Lombarda 385n
 Mastraca, S. 682
 Matter, A. E. 38n
 Matter, E. A. 727n
 Mattheson, J. 116-117
 Mattiodo, E. 681n
 Mattioli, A. 385n
 Mayer, F. 420n, 421n, 425n
 Mazzocchi, V. 387n
 Mazzoni, A. 385n
 Mazzucchelli, G. M. 678n
 Mekinić, G. 403
 Melanchton, P. 381
 Meli, F. M. 388
 Melissa, M. 391
 Mellace, R. 682n
 Meluccio, E. 158n
 Merati, G.-M. 62n
 Merlo, G. 178n, 180
 Merula, T. 385n, 386, 388
 Merulo, C. 183, 283n
 Meschini, S. 680n
Messina 385n
 Metafraste, S. 81n, 88
 Metastasio, P. 23, 678, 681-682, 690
 Meunier, C. 56n, 57n, 58n
 Miagliano (di), G. 161
 Micheli, R. 409
 Migliavacca, P. 179, 189, 195, 197, 200-202, 204
 Miglierina, S. 733n
 Mikalja (Micaglia), G. 405
 Milani, F. 385n
Milano 31, 33-34, 39-42, 82, 179, 292, 385, 441, 493, 548-549, 562, 569n, 647-649, 658, 661-662, 677, 680, 684n, 686, 703, 710-712, 714-715, 722, 729-730, 731n, 733, 738
 Milano, F. 22n
 Milanta, G. F. 384n
 Milanuzzi, C. 387
 Milleville, F. 385n, 390n
 Minoto, G. B. 187
 Minucci, D. 391n
 Mirano, G. B. 205, 208, 210

- Mischiati, O. 17, 18n, 19n, 20n, 151n, 281n
 Moccia, A. 217n
Modena 112, 385
 Moffa, R. 175n, 236n
 Molino, S. 154, 241
 Molinos (de), M. 26
 Mompellio, F. 459n, 648n
Mondovì 154, 173, 202
 Monferrato, N. 384n, 391, 432, 539n
 Mongini, G. 26n
Monselice 385n
Montagnana 385n
 Montalto, A. (card.) 501
 Montani, P. 658, 661
 Monte dell'Olmo (da), G. 387
Monte dell'Olmo 385n
Monte Magrè 385n
Montefiascone 385n
 Monteverdi, C. 383, 384n, 386, 388-391, 455-456, 507-530, 533, 720, 722
 Monti, G. 384
 Monticelli, P. 442n
Monza 385n
 Moore, J. H. 583n
 Morando, P. 174, 178, 183, 187-188, 196
 Morandus (organista) 241
 Morano, G. 238
 Moreau, J. B. 687
 Morelli, A. 22n, 23n, 151n, 295n
 Morigia, P. 34n, 35n, 715n
 Moroni (de), A. 283n
 Morosini, B. 519n
 Morosini, G. F. 540
 Mosto, G. B. 323
 Motta, U. 732n
 Mozart, L. 117, 118n
 Mozzarelli, C. 647n
 Mulletti, D. 246
 Muoni, D. 40n
Murano 385n
 Muraro, M. T. 533n
 Muratori, L. A. 27, 681
 Musici, G. 310
 Mussano, G. G. 174, 180, 184, 201-202, 204, 207, 210
 Naimon, M. 391
 Nanni, S. 16n
Napoli 381, 384, 573
 Nascimbeni, S. 457n, 465n
 Natali, G. 677n
 Natali, P. 82n
 Negri, B. 306
 Negri, C. 732n
 Negri, M. A. 519n
 Nembri, D. 387
 Nembrini, C. 421n
 Neri, M. 384n, 391
 Neveu, B. 80n
 Nicoletti, G. 215-216
 Niero, A. 520n
 Noce, H. S. 697n
 Noske, F. 440n, 441n, 442n
Noto 385n, 391
Novara 203, 243, 385n, 441-442n, 520n
 Novellino (canonico) 173
Novigrad (Cittanova) 415n
 Nuti, G. 460n
Nysa 383
 O'Regan, N. 409n
 Obizzi, D. 384n, 535
 Ochetta, S. 204
 Odescalchi, G. 723
 Oldrado, P. (vescovo) 82
 Oldrado, V. 708
 Olivati, I. 387n
Olomouc 386
 Olson, R. J.M. 40
 Ongarino, F. 456n
 Onori, R. 387
 Opradai, G. 422
 Orafi, P. M. 387, 390n

- Orgiani, T. 432
 Orlandi, S. 457
 Orsolini, G. 573
Orvieto 73
Osimo 77, 385n
 Ossola, C. 18n, 21, 25n
 Osthoff, T. D. 583n
 Østrem, E. 19n, 508n, 509n, 518n
 Ottoboni Serbelloni, V. 677
 Ottolini, A. 677n
 Owens, J. A. 277n, 278n, 279n, 282n, 287n, 289n, 293n, 299n, 300n, 304n, 305, 306n, 311n, 313n, 322n, 332n,
 Padoan, M. 36n, 96n, 153n, 173n, 178n, 203n, 279n, 280n, 281n, 282n, 283n, 285n, 286n, 291n, 292n, 295n, 297n, 298n, 303n, 305n, 318n, 323n, 324n, 325n, 327n, 332n, 335n, 375n, 383n, 457n, 464n, 466n, 493n, 510, 512n, 516n, 533n, 678n, 686n, 689n
Padova 305, 323, 327, 329-330, 332n, 381, 385, 391, 405, 416n, 441, 445, 482, 489
 Pagani, G. B. 305, 307
 Paganuzzi, E. 332n
 Pagliardo, M. 159-160
 Pagliaro, C. 175, 180
 Pallantieri, G. 280
 Pallavicini, G. L. 680n
 Pallavicino, B. 465n
 Pantoja de la Cruz, J. 41
 Paolini, P. 95-96
 Paolo Diacono 81
 Paolo VI (papa) 488
 Paolucci (cardinale) 67
 Papa, G. 56n, 65n
 Pariati, P. 685
Parigi 60, 65, 78-79, 81, 87-88
 Parisi, F. 415
 Parisi, S. 455n, 457n
 Parker, G. 494n, 498n
Parma 283n, 322
 Parona, C. 189
 Parran, A. 410
 Pascasio, P. 70
 Pasquali, B. 299, 310
 Pasqualini, G. 294, 309
 Pasquetti, G. 699n
 Passadore, F. 295n, 537n
 Passavino, P. 24n
 Patalas, A. 384n
 Patier, D. 410n
 Patrizi, G. 24n
Pavia 177
 Pelikan, J. 31n
 Pentorio, I. 188
 Percin de Montgaillard, P.-J.-F. 60n
 Peretti di Montalto, F. (card.) 500
 Perez Martin, M.J. 41n
 Persapegi, O. 569n
 Perti, G. A. 112, 123, 562
 Peruzzi, A. 162
Pesaro 391
 Pesciolini, B. 489
 Pesenti, M. 384n, 391
 Pestelli, G. 648n
 Petersen, N. H. 508n, 509n, 518n
 Petito, G. 186
 Petrobelli, F. 385n
 Petrobelli, P. 277n, 278n,
 Petroni, S. 569
 Petrucci, P. M. 20-23
 Pettorino, G. 325n, 333n
 Phalèse, P. 408
 Piacentino, G. 310
 Piacenza (da), I. (organista) 304
Piacenza 62, 78, 309n, 385n, 441, 569
 Pianea, E. 147n
Piave 385n
 Picchi, A. 552n
 Picchi, G. 384n
 Piccinino, B. 205
 Piccioli, G. A. 243
 Picinelli, F. 715n
 Pingirolo, G. 243

- Pio V (papa) 35, 56, 65, 89, 242, 247, 488
Piran (Pirano) 427n
 Pirano (da), G. 415
 Piringer, K. 495n
 Pisarri, A. 384
 Pisticci (da), A. 387
 Pistoia (da), P. (organista) 298
Pistoia 385n
 Plamenac, D. 401n, 406n, 407n
 Planyavsky, A. 111n
 Platini, C. 283n
 Platone, 575
 Platti, G. B. 113
 Pola, A. 417
 Pola, G. 417
 Pola, P. 417, 418n
 Polidoro, V. 281, 298, 323
 Pontas, J. 57
 Pontremoli, A. 703n
Pordenone 385n
Poreč (Parenzo) 403
 Porta, C. 291n, 297-298, 311, 323, 329, 331, 334, 485, 487, 489
 Porteman, K. 514n
 Poujoulat, M. 82n
 Pozzi, G. 18n
 Pozzi, L. 385n
 Praetorius, M. 119-120, 461n
 Praz, M. 513n, 515
 Priore, A. 658
 Priuli, M. 418, 422
 Profe, A. 381-382, 384, 387, 389
 Profeti, M. G. 714n
 Prosperi, A. 388
 Pugliese, S. 647n, 649n
Pula (Pola) 403
 Puliti, G. 418n
 Pullé, L. 40n
- Quadrio, F. S. 697
 Quaglia, A. 658
 Quaglia, M. 173
- Quantz, J. 116
 Quondam, A. 21, 24n
- Rab (Arba)* 403
 Racine, J. 687n, 688
 Radesca, E. 178, 236n
 Radicchi, P. 291n
 Radini, G. M. 295n, 296n
 Radole, G. 415n, 416n, 423n, 428-429, 437
 Radossi, G. 418n
 Ragazzo, P. 243
 Raimondi, E. 21
 Ramponi, V. 721
 Randolph, A. W. B. 40n
 Rangoni, C. 78
 Raponi, N. 13n
 Rasi, F. 385n, 390, 457
 Ratti, B. 311n, 333-334
 Ratti, F. 652
Ravenna 385n, 391
Ravensburg 384
 Ravera, P. 243n
 Raviola, B. A. 243n
 Raynone, P. R. 658
 Razzi, S. 19
 Rea, L. S. 420n, 425n
 Reali, G. 417n
 Rebora, S. 652n
 Redaello, G. 684
 Redlich, F. 513n
Reggio Emilia 385n
Reims 79n
 Reina, S. 385n, 387-388
 Reininger, J. 408
 Remoletta, G. B. 294n
 Renard de Saint-André, S. 98
 Rexais, C. 416
 Rhediger, T. 381, 385n
 Riccio, A. M. 388
 Riepe, J. 23n
 Rigatti, C. 541
 Rigatti, G. A. 385n, 386, 390n, 432-

- 435, 442n, 493, 498, 533-541
Rijeka (Fiume) 418
Rimini 385n, 391
 Rinuccini, O. 721
 Risso, N. 79n
 Ritsch, T. 384
 Riva, F. 34
 Rizzi, V. 464n, 466n
 Rizzo, G. 681n
 Roberti, G. 154n
 Robletti, G. B. 384
 Roche, J. 386, 493-494, 498n, 533n, 535n, 540n
 Rodríguez, A. 13
 Rogantini F. 385n
 Rognoni, F. 388
 Rolla, G. 493-502
Roma 24, 33, 56, 60-61, 65, 70, 72, 75, 77, 80, 83, 85, 94, 155, 381, 383-385, 405, 407, 485-486, 493, 571, 573, 575, 577, 685
Romanengo 385n
 Romano, G. 147, 456
 Rombies (de), G. 152
 Romeri (di), C. 283n
 Rondano, F. 205
 Roreto (da), G. 149
 Rorke, M. A. 517n
 Rorobella, M. E. 731n
 Rosa, M. 27n, 706n
 Rosenmüller, J. 386n, 389
 Rosette (di), A. 149
 Rosnati, A. M. 658
 Rossetti, P. 37n, 38, 39n
 Rossi, F. 295n, 533n
 Rossi, S. 385n, 388, 391, 458
 Rossotto, A. 234
 Rostirolla, G. 17, 18n, 19n, 20n, 155n
 Rousseau, J. 114, 115n, 116
 Rovani, G. 677n
 Rovaris, L. 501n, 711n, 713n, 714n, 729
 Roveda, G. C. 179, 180
 Rovetta, G. 385n, 386, 388, 493, 519n, 533, 538
Rovigo 385n, 391, 537n
 Rozus 147-148
 Rubens, P. P. 93
 Ruberti, G. 307
 Rubini, G. B. 458
 Rubini, O. 458
 Ruffo, V. 489
 Ruinart, T. 84
 Rusconi, R. 22n
 Rustichello, P. M. 187
 Sabattini, G. 386, 388
 Sacchi, G. B. 457
 Saccomanni, S. 236n
 Sadeleer, J. 119
 Sagredo, N. 421
 Sahuc, J. 60n
 Saint-Claude 75
 Sainte Geneviève 72
 Sala Di Felice, E. 682n
 Sala, G. 539n
 Salata, C. 424, 425n, 429
 Salimbeni, F. 520n
Salò 385n
Saluzzo 245-246
 Salvato, F. 277n
Salzburg 386
 San Bernardino 38
 San Bernardo 86n
 San Bernardo Tolomei 69
 San Calogero 83
 San Cipriano 81
 San Claudio 75
 San Dionigi 80
 San Domenico 82
 San Felice di Valois 69
 San Fortunato 73n
 San Francesco Borgia 77
 San Gerardo 73
 San Gerolamo 38
 San Gildardo 87

- San Giovanni Battista 66-67, 76, 81
 San Giovanni de Matha 69
 San Giovanni Evangelista 71
 San Girolamo 81
 San Giuseppe 82
 San Giusto 74
 San Gregorio Magno 81
 San Guglielmo 69
 San Lazzaro 87
 San Luigi di Tolosa 73
 San Luigi Gonzaga 69
 San Marcelliano 73
San Marino 385n
 San Martirio 73
 San Marziale 87
 San Nazario 423, 442
 San Paolo eremita 69, 81
 San Parisio 70
 San Pastore 74
 San Patrizio 77
 San Pellegrino Laziosi 71
 San Pietro 87
 San Pietro Crisologo 67, 81n
 San Pietro Nolasco 69
 San Pietro Regalado 77
 San Publio 73
 San Quindio 83
 San Raimondo da Peñafort 70
 San Regolo 87
 San Remigio 78
 San Saturnino 84
 San Secondiano 73
 San Severo 73, 81
 San Sinforiano 84
 San Stanislao Kostka 69
 San Teobaldo 87
 San Til 79n
 San Verano 86
 San Veriano 73
 San Vosy 79n
 Sances, G. F. 386, 390n, 391n, 493-494, 497n, 498, 500
 Sances, L. 457
 Sanchez, M.S. 41n
 Sander, H.-A. 382n
 Šanjek, F. 401, 403n
 Sanseverino Barbiana, H. B. 40
 Sanseverino, G. 575
 Sant'Agostino 69, 72, 77, 81-82
 Sant'Ambrogio 38, 81
 Sant'Anselmo 73
 Sant'Antonino 74
 Sant'Antonio 67, 81, 327-332
 Sant'Atanasio 81
 Sant'Emidio 75
 Sant'Ermagora 73
 Sant'Eutichio 81
 Sant'Eutizio 74
 Sant'Ildefonso 76
 Sant'Isidoro di Siviglia 81
 Sant'Urbano 87
Sant'Agata 576
 Santa Caterina da Siena 70
 Santa Clotilde 87
 Santa Cunegonda 70
 Santa Edvige 76
 Santa Emerenziana 73
 Santa Maria (de), S. 385n, 387
 Santa Marta 87
 Santa Orsola 423, 442
 Santa Prassede 83n
 Santa Rosa da Lima 78
 Santa Scolastica 81
 Santa Teresa 81
 Santarelli, C. 236n
 Santina, B. 193, 194n, 195, 197, 201
 Santoro, C. 715n
 Saraceni, C. 119n
 Saraceno, O. 243
 Sardi, F. 211, 218-219, 222
 Sarnano, C. 243
 Sarpi, P. 240n, 246, 456
 Sarti, G. 578, 658
 Sartori, A. 277n, 289n, 290n, 292n, 295n, 296n, 304n, 306n, 310n, 320n, 322n, 323n, 334n, 337n

- Sartori, C. 23n, 417n
 Sartorius, D. 382
 Sauli, G. A. Detto Pillottero 210-211, 218
 Saunders, S. 496n, 689n
 Savio, C. F. 246
 Saviolo, P. 290n, 291n, 296n, 300n, 320n, 334n
 Scacchi, M. 384, 578-579
 Scalichius (Skalić), P. 402
 Scalvo, B. 37
 Scapino, M. 148n
 Scapitta, V. 386
 Scarani, G. 385n, 387, 391
 Scarselli, R. 385n, 387
 Schein, H. 386n
 Schlagel, S. 155n
 Schmidl, C. 678n
 Schnitzle, R. 689n
 Schnoebelen, A. 123n
 Schönberg, A. 522
 Schöne, A. 513n
 Schröter, J. 384
 Schütz, H. 386n, 389
 Scrivano, R. 681n
 Sebastiani, L. 709n, 711
 Sella, D. 647n
 Sellari, M. 574
 Selma y Salaverde (de), B. 386-387, 391
 Selmi, E. 22n
 Serra, A. 90
 Serralunga (detto Picolomini, soprano) 204-205, 208
 Serralunga Baldazza, A. M. 677n
 Serrera, J. M. 41n
 Sfondrata, A. L. M. 724
 Sforza Ponzoni (arcivescovo) 405, 407, 409-410
 Sherr, R. 155n
Šibenik (Sebenico) 403, 407
Sicilia 83
Siena 385n
 Sigismondo III 386
 Signorotto, G. 24n, 26n
 Silvani, G. A. 571
 Simiz, S. 79n
 Simonetti, S. 678n
 Sinigaglia (frate, basso) 205, 208
 Sirch, L. 441n
 Sisto V (papa) 57
 Sitarz, A. 280n
 Sitibundo, G. 584, 586, 588
 Smeraldo, S. 180, 184
 Smit, L. 111n
 Smith, A. 513n
 Smither, H. E. 689n, 690n, 699n
 Soderini, A. 36
 Sole, F. 307
 Solerti, A. 518n
 Soloni, S. 323-324
 Sommer-Mathis, A. 695
 Soranzo, G. 717-722, 739
Soriano nel Cimino 68, 74
 Sorte, B. 282n, 307, 309, 311
 Spada, L. 97
 Spagna, A. 690, 693
 Spagnoli Rusca, F. 552
 Sparacciari, G. G. 385n
 Spaziani Testa, G. 189
 Speciano, C. 33
 Spinelli, F. 303-304, 307, 309-310
Split (Spalato) 403, 405-408, 410
Spoleto 570n
 Sponheim, K. M. 382n
 Stanislava, J. 404n
 Starke, R. 381n
 Staurace (vescovo) 148
 Stefani, G. 279, 519n, 545n
 Stefano da Ivrea (frate) 174
 Stella, B. 575
 Steude, W. 381n
 Stipčević, E. 401n, 406n, 407n, 429n
 Strappini, L. 697n
Strasbourg 408
 Strazzi, F. 680n, 683, 684n
 Stroppa, S. 15n, 16n, 20n, 21, 23n, 685n

- Strozzi, B. 385n, 391n
 Surian, E. 534n
 Szweykowski, Z. M. 384
- Tabio, P. 188
 Tabourier (Abbé) 78n
 Taccolini, M. 647n, 648, 649n
 Tagmann, P. M. 458n
 Tamburini, B. 455n, 457n
 Tarditi, O. 386-387, 389
 Tarditi, P. 387n
 Taroni, A. 457n
 Tarr, E. H. 498n
Tarragona 83
 Tarsia, Agostino 425
 Tarsia, Andrea 420-421, 425
 Tarsia, Antonio 415, 417-437, 439-440, 445, 449, 451
 Tarsia, B. 417, 427
 Tarsia, C. 421
 Tarsia, Fabrizio 417, 420, 428
 Tarsia, Francesco 417n, 427
 Tarsia, G. 417-420, 425, 427
 Tarsia, R. 427
 Tartini, G. 124
Tarvisio 385n
 Tasso, B. 245
 Tasso, T. 529n
 Tenca, L. 677n
 Teniers, D. 97
 Terzi, A. 658
 Tessari, R. 681n
 Tessaro, A. 312, 324
 Testaferri, A. 681n
 Testore, A. 658
 Tevo, Z. 115
 Thiers, J. B. 78n, 88
 Thulden (van), T. 94
 Tibaldi, R. 460, 461n, 467, 517n
 Tiepolo, G. 520n
 Tignosi, A. F. 38
 Tiraboschi, G. 573n
 Tiranni, F. 245-246
- Tivoli* 570n
 Tizzzone, F. 248
 Todeschi, S. 385n
 Todeschini, F. 385n, 388
 Toffetti, M. 179n, 384n
Toledo 70, 76
Tolosa 73
 Tommasich, A. 415n
 Tommasini, G. F. 415n, 422
 Torelli, D. 201n, 243n
Torino 147, 153-154, 159-161, 175, 178, 186, 202n, 204
 Torniore (violinista) 216
 Torre, C. 686n, 687, 715n, 731n, 732-735, 737, 739
 Torre, L. 238n
 Tortella, J. 116 n
 Toscano, N. 416n
 Trampus, A. 421n, 422n, 429n
Treviso 115, 332, 482, 537n
 Tricarico, G. 385n
Trieste 385n, 423n
 Trigiani, A. 687n
Trogir (Trai) 403
 Trossarello, P. 236-273
 Trujillo (de), T. 82n
Tübingen 402
 Tudjina, V. 406n
 Tuksar, S. 401n, 402n, 404n, 405n, 406n, 408n, 409n, 410n
 Turchini A. 13n
 Turibio de Mongrovejo 74
 Turini, F. 388, 391
 Turriani, M. 444
Tuscania 73
- Uccellini, M. 385n, 388
Udine 385, 391, 479, 482-483, 488, 535
Urach 402
 Urbano VIII (papa) 62, 94
 Urbano, G. 387
Urbino 385n
 Usuardo 81

Utrecht 408

Vacca, M.A. 245-246

Vacca, S. 180, 184, 201-202

Vacchelli, G. B. 385n, 388

Vaison 83

Valcamonica, S. 658

Vale, G. 366n, 535n

Valencia 73, 77

Valentini, P. F. 571n

Valinea, M. 409

Valladolid 41n, 77

Valle (cantore) 204, 207, 217, 218

Valperga (da), G. 149

Valvassori, C. 34

Van Ghelen, G. P. 682, 685

Van Vaeck, M. 514n

Van Veen, O. 514-515

Vandini, A. 124

Vanschecuwijck, M. 112n, 113n,
121n, 123n

Varotto, M. 243

Varsavia 383, 578n

Vassallo, C. 150n

Vasso, F. 387n

Vecchi, Orfeo 40

Venezia 73, 285n, 287, 328, 329,
331, 383-385, 403, 406-408, 416,
420n, 421, 432n, 441, 448-449,
508, 512, 533, 539-540, 546, 610,
667n, 685

Venini, G. 658

Ventrone, P. 715n

Vercelli 147, 153-154, 162, 186, 193,
194n, 195, 202, 243

Vergerius Jr, P. P. 402

Vergnano, G. B. 204

Vernizzi, O. 385n

Verona 282-286, 292, 332n, 381, 385,
391, 482, 489

Vert (de), C. 80

Vesi, S. 385n

Viadana 385n

Viadana, L. 466n

Viarengo, A. 194n

Viarigi (di), R. 161

Vicentino, N. 485-486

Vicenza 332, 381, 385, 391, 441, 456,
482, 485

Vida, G. 243

Vienna 493, 495, 560-563, 650, 680n,
681-682, 685, 689, 699

Viglizzo, G. 533n

Vigna, G. 160, 161

Vignati, L. 174-175

Vincenti, A. 384

Vio, G. 520n, 533n

Vischer, G. 574

Visconti, F. (card.) 708

Visia, M. A. 243

Vismara, P. 740n

Vismara, P. 62n

Vitale, A. 568

Vitali, C. 561n, 576n

Vitali, G. B. 112, 123, 425n

Viterbo 569-570

Viti, P. 681n

Vittori, L. 390n

Vivaldi, A. 113, 124

Vizzana, L. O. 385n, 387

Vogel, E. 236n

Vogrin, M. 420n

Volterra 574

Wachler, A. W. J. 381n

Waesich, C. 386n

Wagner, P. 148n

Wagner, R. 522

Walker, T. 534n

Walther, J. G. 116, 117n

Wancke, C.-P. 511n

Warner, M. 31n

Watty, A. 520n

Weaver, A. H. 494n, 495n, 496n, 497n

Weaver, E. B. 703n, 738

Weich, S. 386n

- Wert (de), G. 456
 White, H. 283n, 689n
 Wiermann, B. 381n, 382n
 Wilk, P. 280n
 Willaert, A. 583
 Wissick, B. 111
 Władysław (principe) 39
 Wolf, U. 517n
Wrocław (Breslavia) 380-381, 383,
 385n, 386, 392
 Wust, B. C. 384

 Zacconi, L. 485, 570, 574
Zadar (Zara) 403
Zagabria 402-403

 Zanolonghi, G. 662n, 677n, 681n, 686n,
 703n
 Zanutto, F. 388, 390
 Zardin, D. 13n, 16n, 18n, 19n, 20n,
 22n, 24n, 33n, 710n, 724n, 733n
 Zarlino, G. 519n
 Zarri, G. 13n, 26n, 462n, 706, 707n,
 727n
 Zavalioli, S. 385n
 Ziani, P. A. 385n, 387-388, 391, 546
 Ziino, A. 335n
 Ziliotto, B. 417n, 421n
 Žitko, S. 418n, 429n
 Zoia, S. 311
 Zucchi, M. A. 683n

INDICE

DANILO ZARDIN, <i>Sul libro e la letteratura religiosa nell'Italia del Seicento</i>	»	9
CHRISTINE GETZ, <i>Mulier fortis, musica potente: schiacciare il serpente nella Milano della Controriforma</i>	»	29
BERNARD DOMPNIER, <i>Nuovi uffici del santorale. Finalità e metodi dei cambiamenti liturgici nel XVII e XVIII secolo</i>	»	53
DONATELLA MELINI, <i>Pace, meditazione, armonia: l'iconografia musicale nell'allegoria dell'arte barocca</i>	»	91
MARC VANSCHEEUWIJCK, <i>Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo-seicentesco in area padana</i>	»	109
PAOLO CAVALLO, <i>La cappella musicale della cattedrale di Asti fra '500 e '600: nuove ricerche d'archivio per una cronologia ragionata</i>	»	145
STEFANO BALDI, <i>Il Primo libro de madriali (1570) di Pietro Trossarello. Una rete di relazioni tra musica e Chiesa nel Piemonte controriformistico</i>	»	235
MAURIZIO PADOAN, <i>Musici al Santo di Padova negli anni 1565-1600</i>	»	275
TOMASZ JEŻ, <i>La Biblioteca Rhedigeriana di Wroclaw (Breslavia): una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento</i> ..	»	377
STANISLAV TUKSAR, <i>Music, Reformation and Catholic Renewal in Early 17th-Century Dalmatia</i>	»	399
METODA KOKOLE, <i>Who was Antonio Tarsia and from Whom did He Learn how to Compose?</i>	»	413
LICIA MARI, <i>La policoralità di Amante Franzoni: aspetti compositivi e di concertazione</i>	»	453
STEWART CARTER, <i>The Introits of Ippolito Chamateró De Negri</i>	»	477

ANDREW H. WEAVER, <i>Giorgio Rolla's Teatro musicale (1649) as an (Unintentional) Contribution to the Public Image of Holy Roman Emperor Ferdinand III</i>	»	491
LINDA MARIA KOLDAU, <i>The Sacred and the Secular: Additional Layers of Theological Meaning in Monteverdi's Venetian Church Music</i>	»	505
GIANLUCA VIGLIZZO, <i>Giovanni Antonio Rigatti: profilo biografico</i>	»	531
CLAUDIO BACCIAGALUPPI - LUIGI COLLARILE, <i>Dal manoscritto alla stampa. In margine ad alcune partiture autografe di Carlo Donato Cossoni (1623-1700)</i>	»	543
PIERO GARGIULO, <i>Il Perché musicale (1693) di Angelo Berardi: note e considerazioni sull'ultimo trattato</i>	»	565
JEFFREY KURTZMAN, <i>Polyphonic Psalm and Canticle Antiphons for Vespers, Compline and Lauds Published in Italy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries</i>	»	581
MARINA TOFFETTI, <i>«Trattandosi di cosa relativa al maggior culto divino». Riforme austriache e vita musicale nella Milano di fine Settecento</i>	»	645
ARIANNA FRATTALI, <i>Prospettive barocche nella scrittura drammatica femminile del XVIII secolo: l'oratorio Ester di Francesca Manzoni</i>	»	675
ROBERTA CARPANI, <i>Educazione, edificazione, intrattenimento: tracce di teatro nei monasteri milanesi in età spagnola</i>	»	701
INDICE DEI NOMI	»	743