



Artes

Rivista di arte, letteratura e musica
dell'Officina San Francesco Bologna

QUADERNI



Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DELLE ARTI

Quaderni di «Artes»

collana diretta da

Elisa Baldini (Università di Padova, Italia), Giuseppe Ledda (Università di Bologna, Italia), Elisabetta Pasquini (Università di Bologna, Italia), Francesco Santi (Università di Bologna, Italia)

comitato scientifico

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

comitato di redazione

Veronica Albi (Università di Roma Tre, Italia), Andrea Alessandri (Bergische Universität Wuppertal, Deutschland), Elena Berti (Universität Zürich, Schweiz), Federico De Dominicis (Université de Genève, Suisse), Caterina Ferragina (Università di Verona, Italia), Giulia Gaimari (University of Toronto, Canada), Miguel José López-Guadalupe Pallarés (Universidad de Castilla - La Mancha, España), Ester Pietrobon (Università di Padova, Italia), Anita Posateri (Università di Bologna, Italia), Giuseppe Virelli (Università eCampus, Italia)

politiche editoriali

referaggio *double blind*

© 2025 The Author(s)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons BY
This work is licensed under Creative Commons BY License

progetto grafico
Pagina srl
viale della Lirica 61
48124 Ravenna
agenziapagina.it

Musica e liturgia in Italia nei Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini

edito da

Dipartimento delle Arti, via Barberia 4, 40123 Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Quaderni di «Artes»
volume n. 1

Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento
a cura di Elisabetta Pasquini

la redazione del volume presente è stata curata da Ivano Bettin

foto in copertina

G. P. PANINI (?), *Consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico nella basilica dei SS. XII Apostoli* (Roma, 19 marzo 1743; collezione privata). La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri; i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

ISBN (*online*): 9788854972032

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8514>

INDICE

ELISABETTA PASQUINI, <i>Nota del curatore</i>	pp. VII-X
<i>Luoghi e contesti</i>	
CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina</i>	p. 1
LUCA BENEDETTI, <i>Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna</i>	pp. 3-15
MATTEO MARNI, <i>Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII</i>	pp. 17-35
ILARIA CONTESOTTO, <i>«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento</i>	pp. 37-52
GABRIELE TASCHETTI, <i>La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento</i>	pp. 53-71
DAVIDE MINGOZZI, <i>Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento</i>	pp. 73-111
UMBERTO CERINI, <i>Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse</i>	pp. 113-122
OLGA LAUDONIA, <i>Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica</i>	pp. 123-135
ILARIA GRIPPAUDO, <i>Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani</i>	pp. 137-157
<i>Questioni storiche, teoriche ed estetiche</i>	pp. 159-183
JEFFREY KURTZMAN, <i>Il “Duo Seraphim” di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina</i>	p. 185
DANIELE SABAINO, <i>Il mottetto a voce sola in Italia nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati</i>	pp. 187-198
GALLIANO CILIBERTI, <i>“Cantare il Vangelo”. L’impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento</i>	pp. 199-221
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto</i>	pp. 223-234
PAOLA BESUTTI, <i>La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali</i>	pp. 235-251
Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri	pp. 253-270
	pp. 271-283

ELISABETTA PASQUINI
Università di Bologna

NOTA DEL CURATORE

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

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

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

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

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

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

Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

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

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

21 aprile

Sessione 1: presiede Elisabetta Pasquini (Bologna)

Umberto Cerini (Firenze), *Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse*

Matteo Marni (Milano), *Mottetti sacri nella Milano della seconda metà del XVIII secolo*

Davide Mingozzi (Bologna), *Cerimoniale e musica per le incoronazioni dogali nella Genova di fine Settecento*

Sessione 2: presiede Paola Besutti (Teramo)

Carlo Vitali (Bologna), *«Musica ecclesiastica antica, innocente, chiara e devota»: padre Soler scrive a padre Martini*

Claudio Bacciagaluppi (Berna), *Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina*

Luigi Collarile (Berna), *Prospettive d'ascolto di un benedettino svizzero in Italia (1748-1749)*

22 aprile

Sessione 3: presiede Francesco Lora (Siena)

Paola Besutti (Teramo), *La musica liturgica e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni fra ritualità sacre e civili*

Ilaria Contesotto (Bologna), *«Ad hora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento*

Ilaria Grippaudo (Palermo), *Lo spettacolo claustrale. Musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani*

Sessione 4: presiede Claudio Bacciagaluppi (Berna)

Galliano Ciliberti (Monopoli, Bari), *«Cantare il Vangelo». L'impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento*

Daniele Sabaino (Pavia-Cremona), *Il mottetto a voce sola nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati*

Gabriele Taschetti (Padova), *La musica della Veneranda Compagnia del Ss. Rosario di Pavia nei primi decenni del Seicento*

Sessione 5: presiede Daniele Sabaino (Pavia-Cremona)

Jeffrey Kurtzman (St. Louis), *Il «Duo Seraphim» di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia post-tridentina*

Mariateresa Dellaborra (Milano), *Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto*

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

Sessione 6: presiede Lucio Tufano (Palermo)

Olga Laudonia (Cosenza), *Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica*

Margherita Canale Degrassi (Trieste), *Musica strumentale nelle liturgie della basilica di S. Antonio a Padova nel Settecento*

Padre Martini a Roma, 1753

Concerto (Bologna, Basilica di San Francesco)

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

Giulia Bolcato, Carlotta Colombo - soprani

Chiara Brunello, Maria Giuditta Guglielmi - contralti

Luca Cervoni, Emanuele Petracco - tenori

Mauro Borgioni, Marco Saccardin - bassi

Insieme corale Ecclesia nova

direttore Matteo Valbusa

Concerto romano

direttore Alessandro Quarta

Giambattista Martini, *Domine ad adiuvandum* in Re maggiore per soli, coro a cinque voci e orchestra (Roma, 1753)

Giambattista Martini, *Laudate Dominum omnes gentes* in Sol maggiore per coro a cinque voci e orchestra (Roma, 1753)

Giambattista Martini, *Magnificat* in Do minore per soli, coro a quattro voci e orchestra (Bologna, 1747)

Giuseppe Torelli, Sonata in Re maggiore per tromba e orchestra T.3/2.8 (Bologna, ca. 1690); solista Gabriele Cassone

Giambattista Martini, *Te Deum* in Re maggiore per soli, otto voci in due cori e orchestra (Bologna-Roma, 1740)

Luoghi e contesti

CLAUDIO BACCIAGALUPPI*
Berner Fachhochschule, Schweiz

VARCANDO I CONFINI: GIOVANNI BATTISTA BERIA IN ENGADINA

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

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

Crossing borders: Giovanni Battista Beria in Engadin

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

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

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

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

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

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: CH-BE1 = Bern, Schweizerische Nationalbibliothek; CH-Bu = Basel, Universitätsbibliothek, Musiksammlung; CH-Ca = Chur, Staatsarchiv des Kantons Graubünden; CH-SAM = Samedan, Biblioteca Fundaziun Planta; CH-Zz = Zürich, Zentralbibliothek; GB-Lbl = London, British Library; I-COd = Como, Archivio musicale del Duomo; I-Mfd = Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo; I-NOVd = Novara, Biblioteca capitolare di S. Maria (Duomo); US-CHNbcl = Chestnut Hill, MA, Boston College University Libraries, Burns Library; US-R = Rochester, NY, Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tab. 2 – Autori presenti nei manoscritti engadinesi.

autori locali

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

autori antologizzati in raccolte riformate a stampa

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

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

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

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

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

altri autori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Op. I (1638)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RISM A/I B2026

Op. II (1647)

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

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

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

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

RISM A/I B2027

Op. III (1650)

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

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

GB-Lbl: B

I-Cod: S, A, T, B

US-CHNbcb: completo

US-R: completo

RISM A/I B2028

Op. IV (1671)

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

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

I-Cod: completo

I-NOVd: A, T, B, org

RISM A/I B2029

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

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

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

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

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

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

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

Dacormang lodè

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

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

Hox eis à nus iin Filg lodó

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

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

Il Saench Spiert nus qui vulains ruaer

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

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

Lodó tii sajest Jesu Christ

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

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

Mi orm' il Ségner lóda

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

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

O nöbla Christanted

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

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

O Ségner nun m'arprender

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

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

Scodiün Dieu lod e celebrescha

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

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

Vi d'te s'volva l'orma mia

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

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

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

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

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

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

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

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

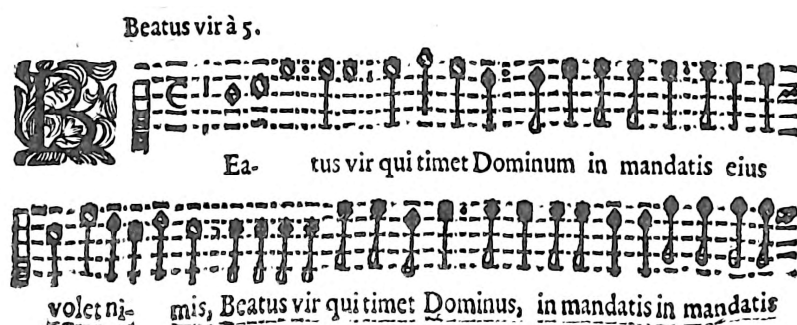
³³ Nel codice CH-Ca, A 626 si legge a p. 2: «Anno 1677 die zner scritgiu per adüver da me Esajas J. Zamber da Schianf». Il primo estratto dall'op. IV di Beria, precisamente dal *Domine ad adiuvandum*, si trova a p. 138: «ex Beria a 5 sur il VI psalm». Un'altra mano aggiunge, correttamente, il riferimento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

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

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

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

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



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

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

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

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

per la riproduzione e il permesso di pubblicazione.

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

LUCA BENEDETTI*
Università di Roma “La Sapienza”

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

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

PAROLE-CHIAVE: manoscritti musicali; canto gregoriano; liturgia; spazio sonoro

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

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

KEYWORDS: music manuscripts; plainchant; liturgy; soundspace

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un edificio di culto dedicato a san Martino di Tours, di dimensioni modeste, esisteva probabilmente già nel secolo XI,⁴ poi ricostruito tra il 1421 e il '44. La nuova chiesa era ampia, a tre navate, con un soffitto ligneo. All'epoca della visita pastorale di Carlo Borromeo, che la trovò grande ma disadorna, aveva dodici altari, tre dei quali furono da lui fatti rimuovere.⁵ Giuridicamente, la chiesa dipese dalla plebania di Nembro fino all'istituzione della parrocchia nel 1457; rimase compresa nella pieve di Nembro e nel successivo vicariato foraneo fino al 1664, divenendo quindi capo-vicaria del neoistituito vicariato di Alzano Maggiore, poi dichiarata *nullius plebis* nel 1682 dal vescovo Daniele Giustiniani, e infine, insignita della dignità prepositurale nel 1685.⁶

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Cfr. *ivi*, c. 25v.

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

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

La Residenza era un'istituzione laicale fondata, col sostegno e gli auspici del parroco Giovanni Battista Bottaini de Capitani, da un gruppo di 28 promotori locali tra i quali spiccano i quattro reggenti del Comune; riunitisi per la prima volta il 23 marzo 1625, essi costituirono la Congregazione dei benefattori della Residenza di Alzano Maggiore, per poi formalizzare la loro volontà con atto rogato dal notaio Agostino de Capitani Mozzi il 28 luglio 1626.¹⁰ Venne quindi istituita una congregazione sacerdotale concepita come un collegio di canonici («Residentia idest Collegium»), i cui scopi vennero estesamente descritti da Donato Calvi:¹¹

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

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

¹⁰ Cfr. I-ALap, 065.02/001.

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

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

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

Le temperie politiche e istituzionali dell'età rivoluzionaria non intaccarono la sussistenza e la funzionalità della Residenza.¹⁴ Nei primi anni del nuovo Regno d'Italia l'originario regolamento del 1626 venne riscritto, tradotto in italiano e ampliato, testimoniando un'attività ancora intensa e vitale; tuttavia, nello stesso periodo si originarono le cause che avrebbero portato alla soppressione della Residenza entro la fine del secolo. La legge 3848 del 15 agosto 1867 fondò le pretese del demanio di incamerare i beni dell'istituzione e diede origine a una serie di contenziosi e impugnazioni che coinvolsero nei decenni successivi il Ministero delle Finanze e l'amministrazione comunale di Alzano.¹⁵ Si finì solo per posticipare l'inevitabile: il 3 marzo 1893 il Tribunale di Bergamo ordinò la soppressione della Residenza; l'onere di mantenere l'ufficiatura, sempre più limitata e discontinua nei modi e nelle occasioni liturgiche, venne assunto dalla Fabbriceria, che poté contare su entrate esigue – soprattutto donazioni – fino alla definitiva soppressione a opera del vescovo Adriano Bernareggi nel 1952.¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'eredità Valle, dell'ammontare di 70.000 ducati, fu determinante per le successive vicende artistiche e architettoniche del complesso. Il mercante alzanese destinò tutti i suoi beni alla Fabbrica di S. Martino; il capitale, depositato a Venezia, generava una rendita annua pari a circa il 6%, sulla quale la Fabbriceria poté fare affidamento fino al tramonto della Repubblica di S. Marco.²¹ Ciò consentì, come già accennato, l'avvio di importanti lavori di ampliamento della chiesa, affidati a Girolamo Quadrio e iniziati il 3 aprile 1659.²² Le principali opere murarie vennero completate entro il 1670, mentre l'edificazione della cappella del Rosario e delle sagrestie terminò nel 1692. I lavori proseguirono per tutto il secolo XVIII con la realizzazione degli apparati decorativi, degli altari, del pavimento, del presbiterio e del coro; l'altare maggiore venne consacrato dal vescovo Dolfin il 18 settembre 1803; finalmente, la grande opera si concluse con un nuovo organo Serassi (1818-19).²³ Merita un cenno l'articolato complesso delle tre sagrestie, la cui realizzazione sopravanza la semplice esigenza pratica di custodire gli arredi e i paramenti sacri e permettere al clero di prepararsi per le funzioni. Disposte a forma di *L*, esse costituivano il raccordo, fisico e simbolico, tra esterno e interno; allo stesso tempo sancivano la separazione, in luoghi distinti, tra laici e sacerdoti in occasione degli articolati riti preparatori di funzioni e processioni, assolvendo allo stesso tempo a esigenze liturgiche e di rappresentanza; infine, la terza sagrestia era il luogo deputato alle riunioni della Residenza laicale.²⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ *Ivi*, p. 246.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

di Bergamo.³⁴ Una ricostruzione puntuale è ardua: la documentazione contabile della Fabbriceria del periodo qui preso in considerazione è andata perduta in un incendio avvenuto nel 1809; verbali e libri contabili superstiti non sono precedenti al 1824.³⁵ Tuttavia, due pubblicazioni settecentesche trasmettono preziosi esempi di celebrazioni solenni. Si tratta di celebrazioni eccezionali che sopravanzano ampiamente la quotidianità della liturgia, richiedendo un robusto impegno finanziario e la partecipazione collaborativa degli enti religiosi e politici e dei maggiorenti della comunità.

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

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

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

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

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

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

³⁶ LUPIS, *I saggi trionfi* cit., pp. 7-8.

³⁷ *Ivi*, pp. 11-15.

schi vennero riedificati solamente nel 1793-96.³⁸ Ipotesi suggestiva, ma probabilmente errata: l'attuale dislocazione delle cantorie, sui raccordi tra navata principale e presbiterio, risale ai lavori di ampliamento seicenteschi;³⁹ non v'è motivo di dubitare che nel frattempo gli strumenti siano stati collocati in queste nuove sedi.

Il secondo documento, una relazione anonima pubblicata per i tipi di Francesco Locatelli di Bergamo, racconta con dovizia di particolari l'ottavario celebrato tra il 25 giugno e il 2 luglio 1768 dal locale monastero salesiano della Visitazione in occasione della canonizzazione di Jeanne-Françoise Frémyot de Chantal.⁴⁰ Un evento davvero straordinario al quale prese parte, insieme alle massime autorità laiche ed ecclesiastiche di Bergamo, il patriarca di Venezia Giovanni Bragadin. Mentre le messe «si cantarono solamente coll'organo e co' bassi e contrabassi, per savio sentimento ed ordine rispettabilissimo di monsignor nostro Vescovo [...] a norma del vero rito della Chiesa», tutte le altre funzioni furono accompagnate da composizioni di Gianandrea Fioroni e Carlo Lenzi, eseguite da cantori e strumentisti delle cappelle del Duomo di Milano e della basilica di S. Maria Maggiore. L'anonimo cronista riferisce anche di due cantate, con musica di Fioroni su testi di Gian Jacopo Villa, eseguite il 27 giugno da Giuseppe Gallieni, Pietro Serbelloni, Angelo Cantoni, Francesco Frassine e Luigi Marchesini. Le due cantate vennero composte da Fioroni per il monastero della Visitazione di Milano per un ottavario, analogo a quello alesano, svoltosi tra il 17 e il 24 aprile 1768.⁴¹ Si tratta di due cantate a tre voci: *La gara delle virtù nella glorificazione della donna forte* e *La donna forte*; entrambe comprendono quattro arie e un terzetto conclusivo. Gallieni (Soprano), Frassine (Tenore) e Cantoni (Basso) erano in servizio nella cappella di S. Maria Maggiore, Serbelloni (Contralto) nella Metropolitana. Il «signor Luigi Marchesini milanese» è quasi sicuramente il ben noto soprano, allora quattordicenne, allievo della cappella milanese; la sua partecipazione alle celebrazioni di Alzano costituirebbe dunque la prima attestazione di una sua esibi-

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

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

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

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

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

Strettamente legato alle vicende musicali del borgo fu il convento francescano di S. Maria della Pace, fondato nel 1519 dai Frati minori osservanti, poi dal 1597 dai frati comunemente detti riformati, che vi risiedettero fino all'epoca delle soppressioni napoleoniche⁴³. Si trattava di un edificio spazioso, abitato da una ventina di religiosi, che al principio del secolo XVII comprendeva la chiesa, consacrata nel 1580, due chiostri con 25 celle e una biblioteca di 118 volumi.⁴⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

altri due codici da lui sottoscritti nel 1695 e ora conservati nella Biblioteca civica Queriniana di Brescia.⁴⁸ Il secondo copista è fra Cristoforo da Adrara, che figura come autore dell'antifonario *de tempore*, ma alla cui opera vanno sicuramente ricondotti, per evidenza codicologico-paleografica, anche gli altri due antifonari membranacei *proprium* e *commune sanctorum*. Il suo nome compare ancora in un elenco del 1767,⁴⁹ ma non in quello redatto in occasione della visita pastorale del vescovo Paolo Dolfin nel 1779.⁵⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁸ *Ivi*, pp. 5-8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶² *Ivi*, pp. 10-12.

⁶³ *Ivi*, p. 15.

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

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

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

Dal canto e dalla recita deve essere sbandita ogni fretta e precipitazione; né mai l'altra parte del coro dee cominciare il seguente versetto, se l'una non ha la prima compiuto di dire o cantare fin l'ultima sillaba del versetto antecedente.

La recita deve essere posata, distinta, uniforme, eguale, divota; e però senza dissonanti cantilene, senza storpiature od omissioni di sillabe e di parole, con pausa sensibile e marcata sopra all'asterisco. Dee il canto essere grave, unisono, largo, maestoso; e tanto più, quanto sono più grandi i giorni e le solennità. Ogni capriccio, ogni bizzarria, e tutto ciò che falsa ed adultera la natura severa del canto gregoriano, non che riprovato, è altamente vietato: tutti hanno a fare la nota medesima, quale ella è, d'un modo al tutto conforme ed eguale.

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

APPENDICE

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

Quoniam iuxta propheticum dictum domus mea debet esse domus orationis, idcirco reverendus dominus parochus et caeteri residentes electi in ecclesia praedicta, et qui pro tempore eligentur in perpetuum, ad ecclesiam devote accedant, horis debitis, divinumque officium omni reverentia et Dei timore celebrent, et cum celebratur, non per ecclesiam, aut extra ecclesiam, vel sacristiam deambulent, sed in choro intersint albis vestibus induti de verbo Dei, non de vitiis, vel seculi cupiditatibus cogitantes aut negotiationibus, vel confabulationibus intenti, sed silentium servantes, psalmos et divina officia non diminute et raptim, aut nimia verborum frequentia, sed cum integra et decenti prolatione celebrent, congruaque ratione⁶⁸ divinorum, ut decet, observent.

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

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

⁶⁶ *Ivi*, p. 43.

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

⁶⁸ Corretto da «ratio».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Residentes illi qui comas nimis oblongas nutrient aut qui tum publice, tum in locis ludi reductis⁶⁹ vocatis, ludent ludis a legibus prohibitis, vel qui bacchanaliorum diebus personati publice ambulabunt, de Residentia deleantur.

Hic finit dicta regula.

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

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

⁶⁹ Corretto da «reductus».

MATTEO MARNI*
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

MOTTETTI SACRI NELLA MILANO DEL SECOLO XVIII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

non solo negli aspetti già indagati dagli studi di Robert Kendrick,² ma anche dalle notizie ricorrenti pubblicate sulla stampa coeva che segnala quasi settimanalmente le esecuzioni delle monache spesso impegnate a cantare mottetti.³ Le incombenze musicali delle numerosissime funzioni allestite nelle chiese esterne dei monasteri femminili erano affidate alle claustrali alloggiate sulla cantoria o in coro nella chiesa interna. Dalle citazioni tardocinquecentesche di padre Paolo Morigia⁴ sino al celeberrimo diario di viaggio di Charles Burney,⁵ le testimonianze del canto celestiale delle monache milanesi di S. Radegonda, S. Caterina in Brera, S. Maria Annunciata, S. Paolo in Compito e molti altri monasteri sono frequentissime. Come mostrano le partiture superstiti di suor Claudia Rusca (1593-1676), suor Chiara Margherita Cozzolani (1602-1678) o, uscendo un poco dalle mura cittadine, della pavese suor Caterina Assandra (1590-1618) e della novarese suor Isabella Leonarda (1620-1704), la particolare condizione di vita delle religiose traspare nei testi intonati dai lori mottetti, che hanno come tema ricorrente il mistico desiderio di unione fra l'anima della consacrata e lo sposo celeste.⁶ Il perdurare del fenomeno ha provocato curiosi travasi e decontestualizzazioni sin nella seconda metà del Settecento, quando testi eucaristici chiaramente destinati a uso monastico sono stati recepiti in altri ambienti e perfino in Duomo.⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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