

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

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

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

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

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

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

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

Le processioni

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

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

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

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

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

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

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

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

La descrizione parla della recita, non del canto, dell'inno *Ave, maris stella*, le cui strofe erano alternate alle decine del rosario. Viene poi menzionato il canto della *Salve Regina*, ma non è chiaro se si trattasse di un'intonazione in canto piano o in polifonia. Vale la pena di ricordare che nella terza domenica di aprile del 1581 erano presenti alla processione cinque trombettieri («trombeti») e che furono pagati i campanari del Duomo e di S. Tommaso. Nel 1595 Giulio Cesare Ferrari era tenuto a garantire musica «a diece parti», nel 1600 Giovanni Maria Patarini si impegnava a eseguire musiche a due cori, mentre dagli ordini del 1636 risulta che alcune processioni si dovessero fare con «rinforzo di voci» o «con voci rinforzate». In assenza di informazioni sui possibili repertori, ci si può limitare a immaginare musiche con strutture responsoriali o comunque che permettessero l'alternanza di più gruppi dislocati (le dieci parti, i due cori, il coro con il rinforzo di voci). Ad arricchire il *soundscape* di queste processioni, oltre al suono delle campane, vi erano i «tiri di artiglieria, mortari, mortaretti et archibugiate» che venivano sparati dal castello al passaggio del corteo, come richiesto dal priore Giovanni Angelo Oppizzoni e concesso da re Filippo III di Spagna nel 1615.⁸⁹

Considerazioni conclusive

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

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

⁸⁸ *Ivi*, p. 140.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 125-128.

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

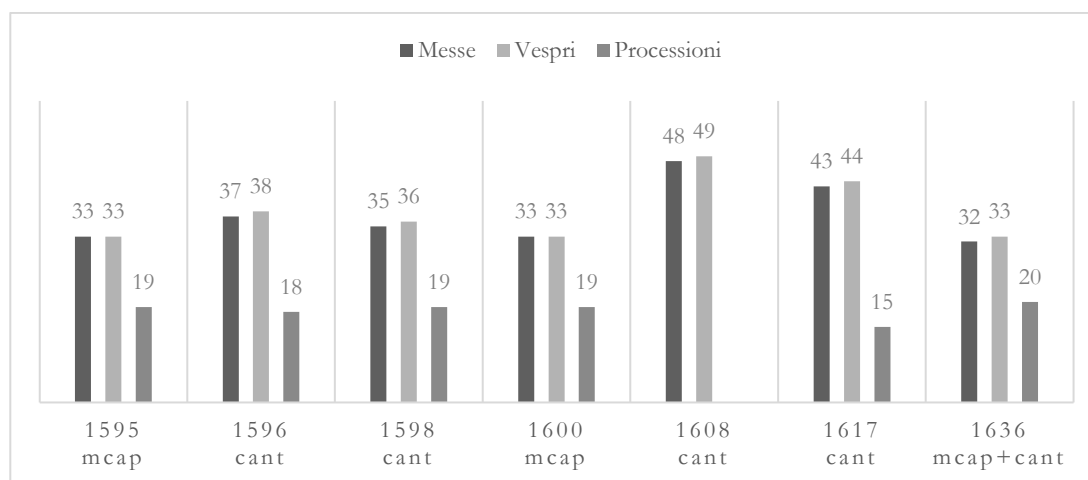


Fig. 1 – Celebrazioni indicate nei contratti e negli ordini della Compagnia.⁹⁰

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

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

APPENDICE I

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

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

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

APPENDICE II

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

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

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

APPENDICE III

*Edizione dei documenti***Documento 1**

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

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

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

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

Documento 2

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

[1^r] 1595 die Iovis septimo mensis decembris

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

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

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

Documento 3

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

[1^r] 1596 adi 10 ottobre

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

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

Documento 4

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

[1^r] 1598 adi 17 giugno

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

Documento 5

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

[1^r] 1600 4 maggio

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

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

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

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

Documento 6

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

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

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

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

Documento 7

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

[1r] 1608 3 aprilis

Convenzione et obbligo di messer Ioanni Antonio Rigamonte cantore

[...] quod praefatus Ioannes Antonius teneatur ut promittit inservire uti cantor in cantu figurato dictae Venerandae Societatis in praesente ecclesia Sancti Thomae in calendis aprilis proximo praeteriti intra et in anthea usque ad calendas ianuarii anni 1613, et sic per [1r] annos quinquem [*recte*: annos quattuor] et menses novem et hoc diebus de quibus et pro ut in cedula mihi notario per dictas partes tradita tenoris sequentis. Notta de' giorni e feste che resta obligato messer Giovanni Antonio Rigamonte a venir a cantar alla chiesa di Santo Tomaso alle ore debite delle messe grandi e vesperi, tutte le prime domeniche dell'anno, la terza d'aprile, il primo giorno dell'anno, il giorno dell'Epiffania, santo Vincenzo confessore, santa Caterina martire, santo Tomaso d'Aquino, la conversione di santo Paolo, santo Iacinto, santo Tomaso «apostolo», santo Raimondo, santo Dominico, così che li padri faciano un altro coro e che lui sii obligato a venir et non andar in altro loco mentre sii satisfatto conforme al solito sendo però avisato detto messer Rigamonti de giorni quindecim inanti. Il giorno di Pasqua della Ressurrezione con li duoi seguenti, il giorno dell'Ascensione del Signore, il giorno della Pentecoste con li duoi seguenti, il giorno del Corpus Domini al vespero per questo

anno solo, il giorno de tutti i santi, il giorno della [2r] Purificazione della Maddona, il giorno della Annunziazione, il giorno della Assunzione, il giorno della Natività, il giorno di santo Pietro martire, il giorno di Natale con li suoi seguenti, le seconde et terze domeniche delli mesi di dicembre, genaro, febraro, marzo et aprile d'ogni anno [...] et e concorso praefatus dominus prior nomine dictae Venerandae Societatis teneatur pro ut, promittit dare et solvere ipsi Ioannis Antonis stipendium libras centum viginti imperiales singulo anno duobus in terminis videlicet unam medietatem in festo sancti Martini et aliam in calendis aprilis [...]

Documento 8

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

[1r] 1617 adi 20 dicembre

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

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

Documento 9

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

Perillustri Congregationi Sanctissimi Rosarii Papiæ
Laurentius Calvus s. p.

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

Venetius, calendas iulii 1626

Documento 10

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

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

Al signor Giovanni Battista Treviso per andare et tornar da Milano a condurre musici per detta festività d'ordine della Congregazione

— 11:11.

Al signor don Andrea contralto di Milano

— 34:10.

Al signor don Giovanni Ballacino basso di Milano

— 34:10.

Al signor Fedele falsetto dico tenore di Milano

— 34:10.

A Paulo Geronimo violino di Milano

— 17:5.

e per condurli da Pavia a Milano

— [non indicato]

Per spese cibarie fattili in Pavia tre pasti per uno

— [non indicato]

Musici di Pavia per detta festività:

signor Rocco

— 2:10.

signor prete Giovanni

— 3:10.

messer Dionisio

— 4:10.

organista Giovanni Battista

— 3: —

signor Evangelista

— 3: —

[17] trombone

— 3

pantalone

— 2:10.

messer Matteo

— 1:10.

signor Gatto

— 4: —

signor Rebatone

— 3:

per portatura delli organi

— 4:

signor Vittorio dal liutto

— 2: —

prete di San Francesco organista

— 12: —

Antonio Maria

— 2: —

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

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

Documento 11

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

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

1633. Die 16 aprilis in vesperis [...]

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

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

E sì come questa festività è reguardevole a tutta la cristianità, poiché questa indulgenza plenaria a questa capella direttamente concessa è partecipata a tutte le altre compagnie della cristianità, et è anco ammirabile a tutti li forastieri, onorata anco dal castello dalla sparada che le Signorie Vostre sanno concessa a questa Veneranda Compagnia da Sua Maestà che ha in gloria, così li deputati d'essa Veneranda Compagnia [27] s'ingegnano far quell'onore che ad una tanta signora si conviene, e rispetto anco a quello si conviene ad una città illustrissima che la fa fare. Però il priore e deputati di detta Veneranda Compagnia ricorrono dalle signorie vostre illustri supplicandole che, e per la spesa e festività del presente anno, e delli altri anni che succederano in futuro, ordinare si paghino e sborsino a detta Veneranda Compagnia ogni anno in detto mese d'aprile almeno ducento lire imperiali, che, sì come quello che sì profusamente si è forzato spendere in usi forzosi, è quello che ci impoverisce, questo, che resterà impiegato ad onorar la Beatissima Vergine nel renderle grazie de benefizi ricevuti, sarà incapararla ad ottenere novi doni, mercedi e grazie a questa città e aggiutarla in suoi precisi bisogni; subscripta Ambrosio Oppizzone de' deputati di detta Veneranda Compagnia.

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

Documento 12

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

[A1*r*]

Ordini aggiustati fra li signori Ambrosio Oppizzone, feudatario, Francesco Corte, patrici pavesi, colleggiati causidici Vincenzo Riva e Giacomo Cerini de' consiglieri della Congregazione della Veneranda Compagnia

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

Feste delle prime domeniche dell'anno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Processioni

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

[A2r]

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

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

Letanie

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

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

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

A tutte le sopradette musiche nelli sodetti giorni e tempi sono obligati tutti li stipendiati per la musica della sodetta Veneranda Compagnia assistere personalmente con ogni diligenza e pontualità dal principio inclusive di ciascuna di esse sino al fine, come anco il sodetto molto reverendo signor mastro di capella et organista come sopra.

Al signor mastro di capella hanno la Veneranda Congregazione e signori deputati sodetti incaricato l'invigliare che tutti li stipendiati sodetti non facino [A2v] mancamento alcuno in servire personalmente et in tempo debito, come si deve, alla Beatissima Vergine; essendo esso signor mastro di capella e li detti stipendiati certissimi che li signori deputati sopra il governo della musica saranno diligenti investigatori et osservatori delli mancamenti di ciascuno di essi, per rimediarvi con quella ampla et assoluta autorità che dalla Veneranda Congregazione gli è stata data e con quell'affetto che li resta raccomandato acciò si levino li abusi passati et ognuno servi la Beata Vergine personalmente con quella precisa diligenza che resta obligato.

Inoltre il signor mastro di capella, nelle solennità e processioni nelle quali si dovrà fare la musica a più di uno coro, è obligato provvedere de organisti e musici conforme egli et il sodetto signor Giacomo Cerino (et in sua assenza uno delli altri sodetti signori deputati) giudicaranno conveniente, poichè per l'elezione di quelli e per la mercede anco delli medemi che saranno bisogno oltre li stipendiati, il tutto si rimette alla loro prudenza.

L'accettare li musici al servizio della Veneranda Compagnia et il stabilirli il loro salario spetta alli sodetti signori deputati, il che dovranno fare, avendo prima sopra di ciascuno di essi il parere del signor mastro di capella e l'accordio di ciascuno di essi doverà essere per instromento publico. Niuno possa licenciar alcuno

de' sodetti stipendiati alla musica di detta Veneranda Compagnia dal total servizio di essa se non li sodetti signori deputati o la maggior parte di essi.

Li mandati per il pagamento delli signori mastro di capella, musici stipendiati e straordinari dovranno essere firmati dal sudetto signor Giacomo Cerini, a questo effetto da detti signori deputati eletto, e in sua assenza da uno delli altri tre de' sodetti signori deputati; avvertendo che li stipendiati devono essere pagati in fine di ciascuno semestre.

Il signor tesoriere non pagará alcuno se non per virtù de' sodetti mandati sottoscritti come sopra, sotto pena di non esserli compensati li pagamenti fatti in altra maniera.

Il signor mastro di capella e stipendiati come sopra sapiano che sono obligati servire personalmente e non per mezzo d'altra persona mandata in loro cambio, poiché, sì come ciascuno di essi è rispettivamente condotto, anzi stipendiato a contemplazione della sua propria virtù e valore, e non a contemplazione della qualità di altra persona che possi mandare a servire in suo luogo, così si dichiara essere loro medemi obligati servire con la stessa loro propria persona e non per mezzo d'altri, [A3r] sotto pene arbitrarie alla maggior parte delli detti signori deputati, etiam di essere licenziati dal total servizio della detta Veneranda Compagnia. Niuno possa dare licenza ad alcuno de' stipendiati per la musica della detta Veneranda Compagnia o per servire altri o per restare absente dall'assistere personalmente al servizio della Beatissima Vergine nelle feste e tempi di sopra descritti. E quando occorri occasione di aversi a dare licenza ad alcuno, si dichiara adesso per allora che la licenza dovrà essere ottenuta in scritto, sottoscritta prima dal signor mastro di capella, poi dal signor priore della Veneranda Compagnia, e per ultimo da tutti quattro di sodetti signori deputati al governo di detta musica, in modo tale che mancando la sottoscrizione di uno delli sodetti signori soprannominati, detta licenza sia nulla, eccetto quando la persona di quello (la cui sottoscrizione mancherà) fosse in quel tempo absente o inferma, e non altrimenti, nel cui nome dovrà sottoscrivere uno delli altri deputati che sarà nella città, oltre la propria sua sottoscrizione; et quando fossero assenti o infermi tutti li detti signori deputati, sottoscriveranno due de' signori della detta Congregazione li più anciani descritti nella tavoletta delli ufficiali di detta Compagnia che si trovarano nella città, attestando aver sottoscritto per l'absenza o infermità de tutti li sodetti signori deputati.

Al signor mastro di capella et al suonatore del violino niuno (privative anco allo stesso signor priore della Veneranda Compagnia et alli sodetti signori deputati) può dare licenza, poiché ciascuno di essi la dovrà avere in scritto dalla Veneranda Congregazione, legittimamente unita e per voti secreti ottenuta e non altrimenti, sotto pena di essere nulla la sodetta licenza, come per tale adesso per allora si dichiara, atteso che detta Veneranda Congregazione specialmente si è riservato e riserva lei medema il dare licenza alli sodetti. Dato nella cancellaria della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia il di 16 giugno 1636.

Ambrosio Oppizzone deputato

Francesco Corte deputato

Vincenzo Riva deputato

Giacomo Cerini deputato

[annotazione manoscritta in calce al testo a stampa:]

Io padre Eusebio Guarneri mi obbligo servire la detta Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario per li giorni sopradetti delli presenti ordini con il salario [A3v] decretato dalla Illustrissima Congregazione sotto li tredecim del corrente mese di luglio 1682. Qual salario è di ducati trenta una volta l'anno e questa condotta sarà per anni prossimi da venire in tre di tre che io padre Eusebio Guarneri affermo quanto di sopra oggi li 14 detto luglio 1682 Pavia.

Io marchese Oreste Malaspina fui presente a quanto in detta contiene

Io don Siro Pescati maestro di capella fui presente a quanto in detta contiene

Documento 13

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

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

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

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

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

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

DAVIDE MINGOZZI*
Conservatorio di musica “N. Paganini”, Genova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nulla sappiamo sulle incoronazioni dei quattro dogi che seguirono della Rovere.¹⁴ Possiamo invece avanzare due ipotesi sull'autore della messa scritta per l'incoronazione di Brizio Giustiniani, svoltasi il 25 e 26 giugno 1775.¹⁵ Anche in questo caso non sopravvivono fonti musicali, ma un insolito "incidente" istituzionale fornisce alcune informazioni sulla cerimonia. Come apprendiamo da una relazione del serenissimo Senato di alcuni giorni prima,

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nici.²⁵ Proprio Luigi Cerro fu l'autore della messa scritta per l'incoronazione di Marco Antonio Gentile il 15 e 16 settembre 1781.²⁶ I già citati «Avvisi di Genova» riportano che «la musica, che fu nuova composizione del maestro di cappella signor Luigi Cerro ed eseguita da scelta numerosa orchestra a doppio coro, riportò la comune approvazione».²⁷ Pure in questo caso non sopravvivono fonti musicali.

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

Di proporzioni ben più vaste è la messa scritta per il doge successivo, Alerame Maria Pallavicini, incoronato l'11 e 12 gennaio 1790.³⁴ Autore ne fu un giovane promettente autore genovese, Francesco Gnecco, ricordato oggi come operista e autore della fortunata *Prova di un'opera seria* che, andata in scena alla Scala nell'autunno 1805, rimase in cartellone per più di quarant'anni, anche do-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

po la prematura scomparsa del suo autore nel 1810.³⁵ La formazione di Gnecco si svolse a Savona sotto la guida di Mariani, ma fu ben presto interrotta per l'indole irrequieta del giovane che pare passasse più tempo in taverna che al clavicembalo. La messa per l'incoronazione di Pallavicini segna l'esordio di Gnecco e non è da escludersi che l'occasione, così ambita da compositori di ben più lunga esperienza, gli sia stata procurata grazie all'intermediazione proprio di Mariani. Si tratta di una partitura imponente, per soli doppio e coro; la perizia contrappuntistica è lontana da quella esibita da Mariani, ma nel complesso la messa è ben strutturata, con ampi interventi orchestrali (per esempio, l'ampia introduzione che precede il Kyrie con funzione di sinfonia) e sezioni con strumenti solistici.³⁶

Di proporzioni ancora maggiori è la messa scritta nuovamente da Lorenzo Mariani per Michelangelo Cambiaso, incoronato il 6 e 7 febbraio 1792.³⁷ Si tratta dell'ultima composizione nota di Mariani che, lasciato l'impiego a Savona, si era trasferito a Genova; qui morì nel marzo 1793. La messa è stata pubblicata nel 1997 nell'edizione curata da Gian Enrico Cortese, ed eseguita e incisa l'anno successivo dal coro e orchestra del Conservatorio "Paganini".³⁸ L'*ensemble* richiesto è più corposo rispetto alla messa del '65 e, oltre a soli e doppio coro, prevede in organico Flauti / Oboi, Clarinetti / Corni di bassetto, Corni, Trombe, Fagotto e archi (i Timpani non sono notati in partitura, ma erano per certo previsti). L'impianto è maestoso e in linea con la volontà della famiglia Cambiaso di proporre dei festeggiamenti magnifici, come già nel 1772 con l'incoronazione di Giovanni Battista Cambiaso, quasi a voler supplire alla provenienza relativamente umile del loro casato, iscritto nel libro d'oro della nobiltà genovese solo nel 1731.³⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 46-68.

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

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

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

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

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

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

UMBERTO CERINI*
Liceo musicale “Dante”, Firenze

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

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

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

Music in Florence at St. Lorenzo and St. Maria del Fiore during the Grand Duchy of Cosimo III: Individual circumstances and widespread customs

ABSTRACT – In the years of Cosimo III's Grand Duchy (1670-1723), liturgical music in Florence acquired many facets: in the various rites that marked the city's religious devotion, severe polyphony and plainchant alternated with sumptuous arrangements engaging numerous “musicians and players”. Memoirs and chronicles of the time devote ample space to individual events beyond the anniversaries of the liturgical year. The happenings at the basilica of San Lorenzo and the cathedral of Santa Maria del Fiore were significant, particularly at certain specific liturgies. At San Lorenzo, the singing of the litanies on Saturdays and *Te Deum* at year's end were important. At Santa Maria del Fiore, the musical customs relating to suffrages for the dead, the masses *pro eligendo pontifice* and, above all, the “entrances” of the archbishops serving one after another in that period are significant and distinctive. Analysing the musical apparatuses of these individual rites makes it possible to identify certain customs, both in terms of the roles various actors (clerics, cantors, organists, *sonatori*) played in liturgical music, and in terms of the musical styles practised as well as the relationship between the musical apparatuses, sacred space, and rite.

KEYWORDS: polychorality; *cantar sull'organo*; still singing; clerics; musical chapel

* ✉ umberto.cerini85@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0003-4222-9412>

I recenti studi inerenti la musica liturgica fiorentina a cavallo tra Sei e Settecento (ovvero negli anni del lungo granducato di Cosimo III de' Medici, che resse gli stati toscani dal 1670 al 1723) hanno consentito di portare alla luce pratiche musicali legate a singole e specifiche liturgie che si celebravano nella basilica di S. Lorenzo, tempio al quale era strettamente legata la dinastia medicea, e nella cattedrale della città, S. Maria del Fiore.¹ Ciò è stato reso possibile soprattutto attraverso l'analisi di due documenti rivelatisi di straordinaria importanza, quali il *Diario del Capitolo di San Lorenzo*,² redatto dal sacerdote Giovanni Battista Frescobaldi, priore di S. Lorenzo dal 1676 al 1708, e i *Più e diversi ricordi* del padre Francesco Pacini,³ vicecorista (poi corista) della Cattedrale di Firenze le cui memorie abbracciano un arco di tempo che va dal 1678 al 1713.

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Fas = Firenze, Archivio di Stato; I-Fcm = Firenze, Archivio del Capitolo metropolitano fiorentino; I-Fd = Biblioteca e Archivio dell'Opera del Duomo (S. Maria del Fiore); I-Fm = Firenze, Biblioteca Marucelliana; I-Fmo = Firenze, Biblioteca Moreniana; I-Fsl = Firenze, Archivio capitolare di S. Lorenzo.

¹ È doveroso sottolineare che in particolare gli studi che nel secolo scorso si sono concentrati sulla musica in S. Maria del Fiore hanno raggiunto importanti risultati. Accanto ai lavori di Frank D'Accone, che hanno esaminato la consistenza dell'attività musicale nella Cattedrale di Firenze dalla sua consacrazione a tutto il Rinascimento fino ai primi decenni del secolo XVII, le ricerche pionieristiche di Mario Fabbri prima e quelle condotte e coordinate da Gabriele Giacomelli poi hanno fatto luce anche sul periodo successivo, compreso tra Sei e Settecento. Si veda in particolare F. D'ACCONE, *The Musical Chapels at the Florentine Cathedral and Baptistery During the First Half of the 16th Century*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV, 1971, pp. 1-50; G. GIACOMELLI - F. LUISI, «O flos colende». *Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1998; «Cantate Domino». *Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, a cura di P. Gargiulo, G. Giacomelli e C. Gianturco, Firenze, EDIFIR, 2001. Ricerche più recenti relative a S. Maria del Fiore (svolte sulla base di documentazioni finora non esaminate), affiancate a inedite ricerche inerenti la musica nella basilica di S. Lorenzo tra i secoli XVII e XVIII sono confluite in U. CERINI, *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*, Ph.D. diss., Firenze, Università degli Studi, 2022.

² Cfr. I-Fmo, Fondo Moreni, n. 128. Il diario raccoglie ricordi di molteplice natura (cronache, eventi riguardanti canonici e cappellani della Basilica, annotazioni di carattere liturgico, spese, ecc.) che abbracciano un arco di tempo che va dal 1676 al 1749. Alla stessa mano si devono i ricordi fino al 1708: si tratta probabilmente della mano del priore Frescobaldi, che rinunciò dall'incarico assunto nel 1676 proprio nel 1708. Negli anni successivi le annotazioni si fanno più sporadiche e si devono a mani differenti. Esiste un secondo diario di S. Lorenzo: *Diario della chiesa di San Lorenzo II*, I-Fsl, n. 2113. Sostanzialmente coevo a quello custodito in I-Fmo, a differenza di quest'ultimo piuttosto che conservare un insieme variegato ed eterogeneo di memorie raccoglie la cronaca di una trentina di eventi significativi svoltisi in S. Lorenzo tra gli anni Ottanta del Seicento e il 1728: si va dai funerali *in effigie* della granduchessa Vittoria della Rovere, di Carlo II re di Spagna e dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, alle cronache dei riti per il giovedì santo e il venerdì santo, dalle visite alla Basilica degli arcivescovi Tommaso Bonaventura della Gherardesca e Giuseppe Maria Martelli, al canto del *Te Deum* per il giorno di san Silvestro.

³ Cfr. *Più e diversi ricordi presi da me padre Francesco Pacini vicecorista della chiesa Metropolitana fiorentina di alcune funzioni ordinarie e straordinarie fatte e seguite in nostra chiesa*, I-Fcm, A-14. Francesco Pacini ricoprì prima il ruolo di vicecorista (come riportato anche nel titolo delle sue memorie) quindi, dal 1695, quello di corista. Compito principale di questa dignità era la gestione della preghiera comunitaria del clero in coro, operando anche su alcuni aspetti del canto liturgico. Dal suo osservatorio privilegiato, che lo vedeva nel cuore di ogni azione

Particolarmente significativo si è rivelato il lavoro inerente la basilica di S. Lorenzo, relativamente alla quale erano pressoché assenti studi riguardanti l'attività musicale successiva ai primi decenni del secolo XVII. Si è potuto constatare, per esempio, che sebbene nelle fila del clero laurenziano si siano annoverati Francesco Corteccia e Marco da Gagliano, due tra i più importanti compositori fiorentini del Cinque-Seicento, soltanto nel 1678 fu fondata una vera e propria Cappella «di casa» (così si legge nei documenti), affiancata da una scuola di musica che provvedeva, nel tempo, alla formazione dei cantori necessari; solo in quell'anno si ritenne più opportuno dirottare a questa nuova realtà quei fondi che, a esclusione del compenso dell'organista, erano gli unici che fino ad allora il Capitolo laurenziano era solito destinare alla musica nel corso dell'anno, ovvero i sei scudi che si spendevano per la musica nella settimana santa, e gli altrettanti denari destinati alla consolidata tradizione delle litanie della Madonna cantate il sabato.⁴ Le vicende di quest'ultima devozione, che rimase una di quelle musicalmente più curate dal Capitolo di S. Lorenzo in quei decenni, sono assai interessanti.

Nei documenti laurenziani si fa risalire tale consuetudine al legato stabilito dal testamento del cappellano Vincenzo Ciani, maestro della scuola dei chierici di S. Lorenzo dal 1647, venuto a mancare nel 1672. Nell'atto il testatore manifestava, tra le altre volontà, quella che si cantassero le litanie alla Madonna il sabato, nei mesi centrali dell'anno:⁵

Far cantare su l'organo nelli sei mesi di aprile, maggio, giugno, luglio, agosto e settembre le tanie [*scil.*, litanie] in musica ogni sabato con l'intervento de' chierici di scuola alla Madonna che dalle Costituzioni del detto Capitolo in chiesa nostra si chiama di S. Zanobi, come si detto principiò, anzi si riassunse, nell'anno 1667 dal reverendo maestro Giovanni Battista Ulivi organista di detta chiesa, obbligato a sonar a tal devozione in virtù del partito di quando fu eletto a tal ufficio dal medesimo Capitolo fatto il dì 6 dicembre 1653, con dare all'organista *pro tempore*, o altro per fare la musica, lire 7 ogni mese, qual devozione si deve fare sulle 23 ore e non 16ma come da tempo immemorabile in qua è sempre costumato.

Il testamento ci suggerisce un'origine ben più antica di questa pratica, dato che si fa riferimento all'impegno di Giovanni Battista Ulivi, organista della Basilica dal 1653; l'origine più antica è poi

liturgica, tanto ordinaria quanto straordinaria, il chierico fiorentino descrive, spesso con dovizia di particolari, numerosissime funzioni, con particolare attenzione agli aspetti liturgici e rituali, ma anche musicali.

⁴ «1678. In quest'anno si stabili la Cappella, e squola [*scil.*] della musica, e questa fu opera del signore priore, il quale, vedendo che il Capitolo pagava scudi sei per fa' Cappella la settimana santa (che si faceva con difficoltà, e male) e che sei ne pagava per il legato del Ciani a' cherici che cantavano le litanie, assegnò questi denari a un canonico professore di questa arte molto eccellente, e con scudi dodici, che vi aggiunse del suo l'obbligo a mantenersi la squola, la Cappella a coro e le litanie il sabato, el mantenimento de' libri, che tutti furono fatti a spese del priore»: *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 10. Segue quindi l'elenco dei volumi di musica fatti preparare dal priore per la neo costituita cappella musicale, in parte tutt'oggi presenti nell'Archivio del Capitolo di S. Lorenzo, contenenti polifonia in stile severo di scuola romana ma anche di autori toscani e del Nord Italia.

⁵ *Filza di Toscana IX*, I-Fsl, n. 3905, c. 561v. La cifra riportata nel testo citato da dare mensilmente all'organista per questa attività (7 lire), corrispondeva esattamente a uno scudo.

confermata anche nel *Diario del Capitolo di San Lorenzo*, in una memoria del 1677, dove si fa riferimento a litanie composte per l'occasione da Marco da Gagliano, musicista scomparso nel 1643:⁶

In questo medesimo anno si rimesse sù la devozione delle litanie di sabato, che era andata giù a segno, che non vi si vedeva un'anima. E due o tre chierici cantavan su l'organo in una forma che cagionava più riso che devozione. Alle litanie fu aggiunto l'esempio, che si fa a similitudine del Gesù di Roma: si comincia con nove Ave, e nove Gloria Patri in onore de' nove mesi che tenne Maria Vergine il divin verbo nel seno. Le litanie riformate nel canto, ma non nell'ordine, perché fin a tempo di Marco da Gagliano che compose le vecchie si cantava una volta dall'organo, una da' chierici e una dal popolo come si fa ora.

Da questo testo si evince che si trattava di una pratica che coinvolgeva nel canto diversi attori: *in primis* i chierici, alcuni dei quali cantano sull'organo, accanto ai quali partecipa attivamente al rito anche l'assemblea dei fedeli, rispondendo col canto al clero, in un articolato intreccio musicale che vede molteplici protagonisti (certamente con abilità diverse nel canto) distribuiti per altro in diversi spazi nella basilica (cantoria, coro, navate). Pur conoscendo chi vi prendeva parte, non sappiamo come fosse articolato il canto delle litanie né quale fosse nello specifico il ruolo dei diversi esecutori. Un suggerimento ci può venire dalle diverse prassi in uso in quegli stessi anni nella basilica della Ss. Annunziata di Firenze. Nel 1701 si stabilì che «le litanie il sabato si cantino da due cantori, e si risponda da' padri tutti e dal popolo»;⁷ pare questa una modalità assai simile a quella laurenziana, dove clero e assemblea dei fedeli si alternano al canto (figurato) dei cantori sull'organo. Sempre nel 1701 fu riformata la musica nella Ss. Annunziata, secondo un principio di maggior austerità e severità di stile. Tale riforma coinvolse anche le litanie:⁸

Principiaronsi a cantare da' padri nella Cappella della SS.a Nunziata le litanie della Beata Vergine in canto fermo, che prima si cantavano in musica con l'organo. Nella funzione di queste sacre preci si fecero nell'istesso tempo più novità. Primieramente si mutò il canto figurato di esse in canto fermo. 2° s'alterò il modo consueto di cantarle in questa nostra chiesa, dove sempre si sono cantate, dicendo i cantori «Sancta Maria» e rispondendo il coro «Ora pro nobis»: e in oggi i cantori intonano, e gl'istessi rispondano; e il coro segue l'altro pezzo intero; e di più, con differente canto dall'usato, presosi dall'aria su cui le cantano in questo paese, com'è stato osservato da alcuni, i contadini e gli scolari.

Se la diffusione della pratica del *cantar sull'organo* e la centralità del clero nell'esecuzione della musica sacra in S. Lorenzo risultano evidenti da più parti, suscita interesse la sottolineatura della partecipazione del popolo al canto.⁹ Anch'essa, comunque, non è notizia isolata in ambito fiorentino: si riscontrano più tracce della partecipazione del popolo dei fedeli al canto di pagine di canto

⁶ *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 6. Notizie sull'usanza di cantare le litanie della Madonna di sabato si trovano in G. A. PATRIGNANI, *Affettuose meditazioni sopra le litanie della Madonna*, Firenze, Michele Nestenus, 1720.

⁷ I-Fas, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, n. 119: Ss. Annunziata di Firenze (56), c. 239r.

⁸ *Ibid.*

⁹ A proposito di questa pratica si veda A. MORELLI, «*Cantare sull'organo*»: *An Unrecognised Practice*, «*Recercare*», X, 1998, pp. 183-208.

fermo. Scrive per esempio il vicecorista del Duomo Pacini, a proposito del canto durante un'esposizione del Santissimo in Cattedrale nel 1688, che «detta funzione si cantò dal coro, e non a cappella come si era fatto sempre l'altre volte, e questo si fece a soddisfazione del popolo, che sempre voleva cantare ancor lui». ¹⁰ Tale sentito desiderio appare insito non solo nei cittadini fiorentini, ma anche nel loro sovrano. Ancora Pacini in altra occasione scrive che «si cantò il suddetto *Te Deum* tramezzato alternativamente con l'organo [...] e cantava ancora il Serenissimo Granduca al pari di qualsisia di noi altri». ¹¹

Tornando a S. Lorenzo, la partecipazione dei fedeli al canto di pagine di canto fermo è testimoniata anche in un'occasione musicalmente ben più ricca come il canto del *Te Deum* di fine anno, consuetudine avviata nel 1691. In quell'anno il gesuita Paolo Segneri fece presente al Granduca «che sarebbe stato bene introdurre in città la consuetudine che è in Bologna e in altri luoghi dell'Italia di cantare solennemente il *Te Deum* nell'ultimo giorno dell'anno, e ciò in ringraziamento dei benefici ricevuti da Dio in tutto quell'anno». ¹² Cosimo III accolse immediatamente la proposta, delegando al priore di S. Lorenzo la definizione dei dettagli del rito, che fu fissato per il giorno 31 dicembre, e tale data appare singolare in una città in cui vigeva un calendario che vedeva il Capodanno spostato al 25 marzo. Il priore Frescobaldi definì i dettagli liturgici della celebrazione; il Granduca, da parte sua, «ordinò che si facesse la funzione con la maggior solennità possibile. Che però fece dar ordine al maestro di cappella d'intervenirvi con tutti i musici stipendiati [...] e per decorarla maggiormente si dichiarò di voler esservi da sé medesimo con tutta la sua corte, al qual fine si fece alzare la residenza». ¹³ Grazie all'iniziativa granducale, l'apparato musicale assunse dunque una notevole importanza, conservata nel tempo; l'impiego dei musici della cappella della corte in questa specifica celebrazione è infatti testimoniato almeno fino al 1725. Ciononostante, ferma restando la centralità della cappella, l'articolata celebrazione vide più attori coinvolti nel canto, compresi i chierici e, ancora una volta, il popolo dei fedeli: ¹⁴

¹⁰ *Più e diversi ricordi* cit., c. 97r.

¹¹ *Ivi*, c. 58r.

¹² *Diario della Chiesa di San Lorenzo II* cit., p. 75. La memoria fa riferimento alla città di Bologna. Al momento non è stato possibile rintracciare nessuno specifico legame tra la città e una pratica che al tempo era già piuttosto affermata e diffusa in molte città italiane.

¹³ *Ibid.* Nei documenti laurenziani spesso ci si riferisce all'insieme dei musici e dei cantori attivi alla corte granducale con la locuzione "Cappella Reale", per quanto essa non sia da considerarsi ufficiale di questo complesso. In altra documentazione presa in esame vi sono altre e diverse nomenclature: nei documenti legati alla cattedrale di S. Maria del Fiore, per esempio, ricorre frequentemente l'appellativo "Musici di palazzo". Va comunque specificato che i musici alle dipendenze della corte non andavano a costituire una compagine stabile modernamente concepita, ovvero una cappella musicale composta da tutte le professionalità necessarie alle esecuzioni musicali, ma piuttosto erano un agglomerato eterogeneo di musicisti stabilmente salariati dalla corte accomunati dal loro legame coi diversi principi medicei, gruppo che veniva di volta in volta completato con i necessari aggiunti o che andava esso stesso ad affiancare altre istituzioni musicali, come per esempio la Cappella musicale della Cattedrale. Le vicende dei musici di corte durante il principato mediceo sono dettagliatamente descritte in W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993.

¹⁴ *Diario della Chiesa di San Lorenzo II* cit., p. 77. Se ai cappellani cantori spettava l'incombenza di intonare, quando necessario, i brani in canto fermo che poi venivano cantati da tutti i chierici, talvolta le rubriche

Vespro si cantò al solito [...] Fu spedito il lacchè al Granduca finito il *Magnificat*, ma si dovrà mandare da qui innanzi al principio. Fece la funzione il priore, il quale si parò subito dopo vespro avanti che arrivasse il padrone [...] Arrivato il Padrone [*scil.*, il Granduca] si portò a dirittura sul trono, i cortigiani si accomodorno su una panca sotto il pulpitino appresso. Il principe Giovan Gastone che intervenne anche egli stette presso al trono, come al solito. Giunto il Padrone al trono, uscì subito il priore di sagrestia [...] Cavato fuori il Sacramento e accomodato sul suo piè di legno indorato l'incensò. I cantori, inginocchiati mezzi nel coro destro e mezzi nel sinistro dell'altare, intonorno il *Pange lingua*, il quale si disse tutto. Al quale rispose l'organo [...] Messi tutti a sedere [...] un chierico salì sul pulpitino e fece un discorso d'un 3° d'ora. Il quale finito due cantori fatta prima la genuflessione in mezzo all'altare s'accostorno al priore e gli preintonorno il *Te Deum*. Il quale subito intonato l'inno rispose la Cappella, e poi il popolo. Fatta l'incensazione, la Cappella intonò *Tantum ergo* e il popolo seguì «Genitori genitoque», la Cappella terminò con la conclusione «Amen». Fu che sceso il Santissimo e posto sull'altare, con l'accompagnatura de' suddetti chierici co' torchietti, il priore prese il velo su le spalle per mano del diacono. E nel dare la benedizione la Cappella cantò «Benedicat nos Deus, Deus noster».

I cappellani cantori intonano il *Pange lingua* (in canto fermo) e suggeriscono al priore l'intonazione del *Te Deum*: il primo viene cantato *in alternatim* con l'organo, il secondo vede un'esecuzione più ricca, nella quale si alternano la cappella musicale nel canto figurato e il popolo tutto nel canto fermo. Terminato il canto dell'inno di ringraziamento il priore procede alla benedizione eucaristica (durante la quale, come da tradizione, si canta il *Tantum ergo*) e alla reposizione del Santissimo Sacramento. Ancora una volta l'intera assemblea dei fedeli dialoga attraverso le lineari melodie del canto fermo con le sonorità ben più fastose del canto figurato della cappella musicale, ad appannaggio della quale è riservata la fine del *Tantum ergo* e il mottetto che solennemente chiude il rito.

Fin dalla sua istituzione dunque la tradizione del *Te Deum* in S. Lorenzo il 31 dicembre prevedeva la presenza di un significativo apparato musicale. Questo è confermato anche da quanto annotato nel *Diario del Capitolo* relativamente alla celebrazione del 31 dicembre 1692, anno successivo all'istituzione della tradizione stessa:¹⁵

[La musica] si fa in questo giorno a due cori, avvenga che il primo anno del ringraziamento per mancanza [...] fu necessario fare il secondo coro sul pulpitino, dove predicato aveva il padre, e perché i musici non potevano salire se non dopo che il padre ebbe finito, la funzione restò per qualche spazio di tempo sospesa non senza disturbo della funzione medesima.

La policoralità praticata in questo rito fin dalla sua prima celebrazione fu anche di stimolo per il riassetto degli spazi dedicati al canto in S. Lorenzo. Il disagio creato dall'utilizzo come cantoria di uno dei pulpiti di Donatello (consuetudine che per la verità non andrà del tutto perduta anche negli

affidavano l'intonazione a chi presiedeva il rito. In questi casi, se non altro probabilmente per garantire la correttezza dell'intonazione stessa, i cappellani cantori suggerivano l'intonazione al celebrante. Tale pratica, che appare ai nostri occhi quantomeno singolare, risulta assai diffusa e dettagliatamente normata in ambiente fiorentino, soprattutto nei cerimoniali della Cattedrale. Si veda per esempio quanto prescritto nell'*Ordine del cerimoniale per la messa pontificale solennissima, secondo l'uso di nostra chiesa*, in *Funzioni che si fanno in Duomo dalla prima domenica di avvento*, I-Fcm, G-97, cc. 137r-159v, dove si legge che «al cantarsi l'ultimo Chirie vengono dal coro due cantori con mazze in mano a preintonare a monsignore il *Gloria in excelsis*, et aspettano davanti al trono fino che monsignore non l'abbia intonato, et esso gli benedice avanti, e dopo».

¹⁵ *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 78.

anni successivi) portò alla costruzione di una seconda cantoria, opposta a quella attribuita a Donatello dove tutt'oggi si trova l'organo antico della Basilica stessa, inaugurata in occasione del *Te Deum* dell'anno 1692:¹⁶

31 dicembre 1692 festa di san Silvestro si messe in uso il palco sopra la porta di fianco [...] Il disegno fu del canonico Bassetti, l'opera del provveditore delle fortezze, il quale ebbe ordine da S.A.S. di far questo lavoro per comodo della musica [...].

Cantori e strumentisti da quel momento ebbero dunque a disposizione questa nuova cantoria e quella di Donatello o, per l'esattezza, la struttura (probabilmente lignea) con la quale essa veniva ampliata proprio per accoglierli. Le ridottissime dimensioni della cantoria rinascimentale, infatti, non vi consentivano la collocazione di più di tre o quattro esecutori oltre all'organista. La presenza di un «rincrescimento» è testimoniata in una memoria del canonico del Duomo Salvino Salvini risalente al settembre 1712 nella quale si descrivono i solenni festeggiamenti per la canonizzazione di Pio V, il pontefice che aveva posto la corona granducale sul capo di Cosimo I de' Medici nel 1570: «All'organo della chiesa era fatto un nobil rincrescimento di palco tutto di finti e vari marmi adornato, siccome a dirimpetto v'era un altro palco somigliante per gli musici e sonatori». ¹⁷ Da queste poche righe si potrebbe dedurre che la struttura che andava ad ampliare la cantoria di Donatello non avesse un carattere effimero, data la sua raffinata fattura «di finti e vari marmi adornata», ma non si può altresì escludere che una costruzione così elegante fosse stata eretta esclusivamente in occasione di festeggiamenti particolarmente solenni come quelli per san Pio V, per i quali furono allestiti apparati di straordinaria ricchezza.

Complice probabilmente la presenza delle due cantorie, negli anni successivi al 1692 l'esecuzione di musiche a doppio coro con strumenti divenne più frequente, soprattutto in circostanze di particolare rilevanza. Spesso in queste occasioni prendevano parte all'esecuzione anche i musici della corte, in conseguenza del patrocinio granducale a uno specifico rito o quantomeno della presenza dei principi allo stesso. Lo stretto legame tra i Medici e la basilica di S. Lorenzo, infatti, vedeva la partecipazione del Granduca e dei principi medicei a diverse liturgie, ed essi stessi erano promotori di celebrazioni, spesso dal carattere politico dinastico. A considerazioni di carattere politico si devono, per esempio, i funerali *in effigie* dei maggiori monarchi d'Europa, dall'imperatore Leopoldo I (funerale celebrato il 10 ottobre 1705) al successore Giuseppe I (funerale celebrato il 14 ottobre 1711), dal Re Sole (funerale celebrato il 16 gennaio 1716) al giovane re di Spagna Luigi I (funerale celebrato il 14 gennaio 1724). Tra il 1714 e il '24 furono poi celebrati i funerali *in effigie* del gran principe Ferdinando (12 maggio 1714) e dei suoi genitori, Marguerite Louise (30 ottobre 1722) e Cosimo III stesso (16 maggio 1724). In occasione di tutte queste funzioni, per le quali si innalzavano apparati straordinari per il cui allestimento si teneva la basilica chiusa talvolta per mesi, furono presenti i musici della corte.¹⁸ Inoltre, il Granduca e la corte assistevano alla messa di Natale in S. Lorenzo, come anche alle messe mattutine per la festa di san Lorenzo e per l'Assunta: in

¹⁶ *Diario del Capitolo di San Lorenzo* cit., p. 78.

¹⁷ *Diario del canonico Salvino Salvini*, I-Fm, A 159, c. 155v.

¹⁸ Un dettagliato elenco dei solenni riti funebri allestiti in S. Lorenzo in epoca medicea si trova in D. MORENI, *Pompe funebri celebrate nell'imperial e real basilica di San Lorenzo dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*, Firenze, stamperia Magheri, 1827.

conseguenza di ciò, sappiamo che la cappella della corte tra il 1701 e il 1719 fu quasi ininterrottamente presente in S. Lorenzo per le tre festività appena ricordate.¹⁹ Ma non sempre gli apparati musicali più importanti erano conseguenza della presenza dei musicisti della corte:

Dal ceremoniere gli fu dato il solito luogo priorale, nel quale entrato fu intonato il *Te Deum* in musica a 2 cori, nel qual mentre i signori canonici, di poi tutto il clero andarono a dargli la pace.²⁰

Quando la croce della processione entrò in chiesa, il signor Lorenzo Conti, nostro corista sull'organo, e terrazzino dirimpetto all'organo fece una strepitosa zinfonia di istrumenti; siccome cantò un solennissimo *Te Deum* con i meglio musicisti della città.²¹

Le due memorie, ambedue relative all'ingresso del priore Giuseppe Maria Martelli (13 febbraio 1721), ci dimostrano come importanti apparati musicali non prevedessero necessariamente la presenza della Cappella di corte, ma il loro allestimento poteva essere affidato al maestro di cappella della Basilica (il chierico Lorenzo Conti in questo caso) al quale il Capitolo metteva a disposizione, oltre ai cantori della Cappella stessa, anche «i meglio musicisti della città» ingaggiati per l'occasione. Anche in S. Maria del Fiore, in occasione di celebrazioni simili, ovvero le «entrature» (termine che si trova nei documenti dell'Opera di S. Maria del Fiore) dei nuovi arcivescovi, vi era l'usanza di affidare la musica alla Cappella della Cattedrale, rinforzandone gli organici con cantori aggiunti e strumentisti più o meno numerosi. Proprio sulla presenza degli strumenti – il cui utilizzo, ad eccezione dell'organo, era limitato, tanto in Cattedrale quanto in S. Lorenzo, a celebrazioni straordinarie – le notizie relative alla Cattedrale ci danno maggiori informazioni sulla composizione degli organici e soprattutto sulla loro trasformazione: in tal senso risultano interessanti gli elenchi dei musicisti ingaggiati come aggiunti in occasione dell'ingresso degli arcivescovi Jacopo Antonio Morigia (7 aprile 1683) e Tommaso Bonaventura della Gherardesca (8 dicembre 1703).²² Oltre a un nutrito gruppo di cantori, nel 1683 furono ingaggiati esclusivamente una tromba, 2 violini, 3 bassi di viola

¹⁹ Le spese per la musica in occasione di queste celebrazioni sono meticolosamente annotate nei *Ricordi della musica di S.A.S.*, I-Fas, Guardaroba Medicea 1025.

²⁰ *Libro dei Partiti L*, I-Fsl, n. 5, c. 50r.

²¹ *Filza di Toscana XIX* cit., c. 701v. Il musicista e chierico Lorenzo Conti (? - post 1725) fu una figura centrale della vita musicale della basilica di S. Lorenzo nei primi anni del Settecento. Nel 1713 assunse l'incarico di maestro di cappella e di maestro della scuola di musica, spesso affidati alla stessa persona. Solo successivamente, nel 1716, assunse il ruolo di corista. Tanta era la stima nei suoi confronti che nel 1719 gli fu affidato anche l'incarico di organista della Basilica. Le mansioni richieste a ciascuna di queste figure durante i riti risultarono ben presto incompatibili e dopo qualche mese l'incarico di organista fu affidato a Giovanni Andrea Landi.

²² L'elenco dei musicisti ingaggiati per l'ingresso di Della Gherardesca porta l'intestazione *Adi 8 dicembre 1703 nota de' musicisti, cantori e sonatori che aggiunti alla Cappella anno [sic] servito in S. M.a del Fiore questa mattina al Te Deum e messa cantata nel prendere il possesso nostro arcivescovo della Gherardesca*, I-Fd, IV-2, 74, p. 201, mentre quello dei musicisti ingaggiati in occasione dell'ingresso di Morigia ha questa intestazione: *Adi 7 aprile 1683 musicisti e sonatori che hanno servito in Domo la mattina nel possesso del nostro arcivescovo Morigia*, I-Fd, IV-2, 54, p. 77. Dunque solo relativamente ai musicisti ingaggiati per l'ingresso di Della Gherardesca si fa esplicitamente riferimento al fatto che fossero aggiunti, ma è del tutto verosimile che anche i musicisti riportati nell'elenco del 1683 si fossero uniti ai cantori della cappella musicale.

e un contrabbasso, mentre nel 1703 oltre ai cantori si ingaggiarono 2 trombe, 17 violini, 4 viole, 4 «bassetti» e 4 contrabbassi. Nei venti anni esatti che separano i due riti si nota una netta mutazione nella strutturazione degli organici, segno di scelte stilistiche altrettanto trasformate. La differenza principale si apprezza appunto negli organici strumentali: ai due soli violinisti ingaggiati nel 1683 corrisponde una pattuglia di ben 21 elementi tra violinisti e violisti assunta per la celebrazione del 1703; tale sproporzione si riscontra anche nei bassi, con quattro strumenti assoldati nel 1683 (di cui un solo contrabbasso) e il doppio (di cui quattro contrabbassi) ingaggiati vent'anni dopo. Infine, mentre l'esecuzione del 1683 è ornata dal suono di un'unica tromba, una coppia di trombe partecipa all'esecuzione del 1703. Gli strumenti coinvolti nella celebrazione del 1703 costituiscono di fatto un maturo ed emancipato organico orchestrale, completo negli archi e arricchito dalle trombe; i pochi musicisti di vent'anni prima, viceversa, sembrano ancora dipendere in modo subalterno dalla compagine corale, svolgendo un semplice ruolo di sostegno in particolare attraverso l'intervento dei bassi di viola e del contrabbasso (impiegati probabilmente nel continuo insieme agli organi). Oltre ciò, se la tromba avrà potuto garantire in alcuni momenti, coi suoi squilli, quelle sonorità di solennità e fastosità tipiche dello strumento, l'impiego dei due soli violini sarà stato circoscritto o a brevi episodi di contorno rispetto alla scrittura corale o, ancor più probabilmente, ad altri spazi del rito riservati esclusivamente all'organico strumentale.²³ Una differente concezione stilistica tra i repertori eseguiti nelle due occasioni appare confermata anche da un'annotazione che si trova in calce all'elenco dei musicisti ingaggiati nel 1683, nella quale si parla della «copiatura di due quaderni a cappella cioè una messa e due mottetti», musica copiata (e forse anche composta) specificatamente per l'occasione. Quell'uso della locuzione *a cappella* non può che far pensare a una musica ancora strettamente legata allo stile severo: con l'organico del 1703 si sarà eseguita una musica di tutt'altra concezione, certamente più permeata di un moderno stile concertato.

Le cronache di Pacini delle cerimonie di «entrata» degli arcivescovi, come anche quelle relative ad alcuni altri riti celebrati con altrettanta magnificenza, ci descrivono una collocazione di cantori e strumentisti negli spazi di S. Maria del Fiore che andava a creare una composita policoralità: una parte dei cantori (con ogni probabilità i cantori della Cappella musicale della Cattedrale) venivano collocati sui due pergami che si trovavano ai lati del coro ottagonale del Duomo, sostanzialmente in corrispondenza con le cantorie dei due organi, le quali, ormai ampliate rispetto alle originali rinascimentali, accoglievano cantori aggiunti e strumentisti.²⁴ Tale assetto, che risulta sostanzialmente essere una costante negli anni a cavallo tra Sei e Settecento per le «funzioni straordinarie» (secondo la terminologia adoperata da Pacini), è il frutto di un processo di trasformazione rispetto alle consuetudini dei decenni precedenti: ancora nel 1682, in occasione del *Te Deum* cantato per la

²³ In questi momenti del rito, affiancando ai due violini due bassi di viola e l'organo, potrebbero esser state eseguite quelle *Sinfonie a due violini e liuto e basso di viola* che il sottomaestro della Cappella musicale Pietro Sanmartini pubblicherà cinque anni dopo, nel 1688.

²⁴ Il confronto dei *Più e diversi ricordi* di Pacini coi coevi documenti dell'Opera di S. Maria del Fiore presenta alcuni problemi di interpretazione relativamente all'articolazioni in più cori di questa importante compagine di cantori e strumentisti, e, più in generale, al significato che Pacini stesso dà alla parola *cori*. Si veda a tal proposito U. CERINI, *Cantori, chierici, organi e strumenti. La dialettica della musica liturgica negli spazi di Santa Maria del Fiore a cavallo tra Sei e Settecento*, in *Aural Architectures of the Divine: Sacred Spaces, Sound and Rites in Transcultural Perspectives*, a cura di T. C. Weißmann e Kl. Pietschmann, Hildesheim, Olms, in corso di pubblicazione.

nascita del primogenito del delfino di Francia, i cantori furono ripartiti in dodici cori, collocati a coppie di due su ciascuna cantoria degli organi e sul ballatoio sovrastante gli organi stessi, in corrispondenza dei quattro grandi pilastri che reggono la cupola.²⁵ Una tale apoteosi di policoralità fu accompagnata da un gruppo di strumenti collocati sui due pergami ai lati del coro: date le loro contenute dimensioni, si sarà trattato di un gruppo di strumenti non particolarmente numeroso e probabilmente ancora incentrato su quelli strumenti che più tipicamente accompagnavano la musica corale in S. Maria del Fiore nel Seicento, ovvero trombe, tromboni e cornetti. Questa conformazione degli organici e la loro diramata collocazione negli imponenti spazi della cupola del Duomo ci fanno certamente pensare all'esecuzione di un repertorio affine allo stile osservato, ben ancorato all'omioritmia e all'accordalità. Le musiche eseguite l'anno successivo per l'«entrata» dell'arcivescovo Morigia non saranno state di fattura troppo differente, ma nei venti anni che separano questi riti da quello di insediamento dell'arcivescovo Della Gherardesca è naturale che la trasformazione degli organici strumentali si sia mossa di pari passo alle mutate caratteristiche stilistiche del repertorio.

Gli assetti che la musica assumeva in occasione delle funzioni straordinarie erano ben differenti a quelli che si avevano nelle celebrazioni ordinarie, dove gli apparati musicali, in mancanza di strumentisti e cantori aggiunti, erano caratterizzati da una minor grandiosità, ma non per questo da una minor vivacità. Deduciamo dai *Più e diversi ricordi* di Pacini che era consuetudine, nelle celebrazioni ordinarie, suddividere la cappella musicale in due cori, che venivano collocati sui due pergami al lato del coro ottagonale del Duomo fiorentino. Ciononostante, l'uso delle cantorie degli organi come spazio dove collocare singoli cantori o parte della Cappella musicale della Cattedrale si aveva anche in singole e specifiche circostanze. Nelle *Funzioni che si fanno in Duomo*, documento settecentesco già citato che descrive con dovizia di particolari tutti i riti che interessavano il clero di S. Maria del Fiore, si legge che in occasione dell'ufficio per il conte Guido Pecori (ufficio di suffragio, istituito nel 1687 a seguito di una copiosa donazione fatta alla Cattedrale dal nobile fiorentino) si era soliti celebrare «la messa anniversaria, quale è cantata tutta a cappella, il primo verso del tratto lo cantano due canonici, gl'altri due i cappellani, il *Dies irae* la cappella et i versetti con l'organo i chierici soprani».²⁶ La celebrazione vede al centro il canto della Cappella musicale; si fa poi cenno anche ai «chierici soprani», con ogni probabilità cantori adulti sopranisti facenti parte del clero della Cattedrale, il cui canto, verosimilmente accompagnato dall'organo, si alternava a quello della Cappella musicale nel *Dies irae*, in una non consueta modalità di *alternatim*, che vedeva i chierici soprani non alternarsi col coro dei chierici (e dunque col canto fermo, pratica questa più naturale, ben più spesso testimoniata negli scritti di Pacini), ma piuttosto con la polifonia cantata dalla Cappella musicale.

È plausibile che i chierici soprani, nell'occasione appena descritta, trovassero posto proprio sulla cantoria dell'organo, in un nuovo chiaro esempio di *cantar sull'organo*. L'uso di collocare singoli cantori sulla cantoria dell'organo risulta essere una specificità delle celebrazioni legate all'ufficio dei defunti.²⁷ Nella dettagliata descrizione fatta da Pacini dei funerali dell'arcivescovo Leone Strozzi,

²⁵ Cfr. I-Fd, IV-1, 15, pp. 42-43.

²⁶ I-Fcm, G-97, c. 119r.

²⁷ In Cattedrale si celebravano uffici per i defunti nei giorni 2, 3, 4 e 5 novembre, ovvero non solo nel giorno in cui la Chiesa commemora tutti i defunti (2 novembre), ma anche nei giorni immediatamente

che si tennero il 7 ottobre 1703, egli fa cenno anche alle musiche eseguite: «Il signor canonico che doveva cantare la messa per fare il funerale venne in coro con i suoi parati e gl'otto cantori con i piviali si cantò il primo notturno con l'invitatorio, e questo terminato si cantò la messa, quale cantarono i nostri soliti cinque musici di coro su il primo organo perché era giorno festivo, e sonò il signore Casini organista».²⁸ In S. Maria del Fiore era prassi, in occasione delle liturgie legate ai defunti, affidare l'esecuzione delle musiche a un piccolo gruppo di cinque (talvolta quattro) cantori guidati dall'organista, che prendevano posto vicino a quest'ultimo sulla cantoria dell'organo. E la collocazione di cantori sulla cantoria dell'organo è sottolineata anche nella descrizione di una sorta di soluzione di compromesso tra l'organico appena descritto e l'impiego dell'intera Cappella musicale in un'ulteriore memoria relativa all'ufficio per il conte Guido Pecori, nella quale si prescrive che la «messa de' morti è cantata a cappella anco tutto il *Dies irae*, andando mezzi di loro sull'organo».²⁹ In questa descrizione sembra che il canto del *Dies irae* debba essere affidato alla Cappella musicale (senza dunque alcun intervento dei chierici soprani), con parte dei cantori della stessa collocati sulla cantoria organo, probabilmente in modo da creare un dialogo tra cantori favoriti e il "tutti". La presenza di alcuni cantori della Cappella musicale sull'organo appare confermata per il *Dies irae* anche nelle prescrizioni per l'ufficio canonico per il conte Roberto Zeffirini, istituito nel 1738. Per quanto riguarda la musica si prescrive che: «Il *Requiem* della messa col Chirio lo canta il coro, il primo verso dell'*Absolve* due canonici, gl'altri due i cappellani, il *Dies irae* due canonici alternativamente con i cantori della cappella sull'organo».³⁰

Oltre alle diverse soluzioni sul piano degli organici e della collocazione dei cantori, è importante notare come questi testi, al pari di molti altri, mostrino come nei riti vi fosse una commistione finemente normata tra musiche in canto fermo, organo e polifonia. Una dialettica dinamica tra queste espressioni di musica liturgica è particolarmente evidenziata da Pacini relativamente alle messe *pro eligendo pontifice*. Nell'arco di tempo abbracciato dai *Più e diversi ricordi* vi furono tre conclavi, in occasione dei quali nella Cattedrale fiorentina fu celebrata la specifica messa prevista dai libri sacri in prossimità di questo appuntamento. Pacini fa memoria puntualmente di queste tre celebrazioni:

Adì 25 agosto 1689

Ricordo come in detta mattina si cantò la messa da monsignor Arcivescovo *pro eligendo Summo Pontifice*, in questo modo cioè in detta mattina [...] si fece il solito coro e dopo si aspettò monsignor Arcivescovo, quale dopo essere parato si cantò detta messa a cappella: ma perché non avevano l'introito e l'alleluia, questi si cantarono dal coro, e tutto il restante la cappella e si cantò la messa propria *pro eligendo* e sonò il 2° organo.³¹

successivi, questi ultimi in suffragio di papi e arcivescovi, canonici e cappellani defunti. Si veda CERINI, *Cantori, chierici, organi e strumenti* cit.

²⁸ *Più e diversi ricordi* cit., c. 209r. Si tratta di Giovanni Maria Casini, all'epoca primo organista nella Cattedrale fiorentina.

²⁹ *Obblighi di messe cantate*, I-Fcm, N-170, senza cartolazione.

³⁰ *Funzioni che si fanno in Duomo*, I-Fcm, G-97, c. 109r.

³¹ *Più e diversi ricordi* cit., c. 103v.

Adì 12 febbraio 1691 (1690 *m.f.*)

Ricordo come in detta mattina terza sonò alla medesima ora si fece il solito coro, e di poi si aspettò monsignor Arcivescovo quale venne a cantare la messa *pro eligendo Summo Pontifice*, quale si cantò a cappella e sonò il 2° organo, et il tutto seguì come è notato in questo nel 1689 e la messa che si canta è nel libro delle messe votive e perché in detto libro si come in altri non si trova il tratto proprio dagli otto cantori, si cantò solo quel verso dell'Alleluia con tralasciare la detta Alleluia per essere dopo la septuagesima.³²

Adì 10 ottobre 1700. In domenica

Ricordo come in detta mattina si cantò la messa *pro eligendo Pontifice* [...] e la cantò il signore canonico [...] Marzimedici, e questa si cantò dal coro senza cappella solenne con otto cantori, con dieci ceri e sei al secondo grado, et i nove ceri della Grillanda, si cantò il primo Chirio solenne, et il Credo delli Angeli, e sonò il primo organo perché era giorno di domenica, che per altro se era giorno feriale toccava a sonare al secondo, e detta messa la cantò il signor canonico perché il nostro monsignor arcivescovo Strozzi non aveva avuto il pallio, e non poteva fare funzione alcuna, che forse se avesse potuto l'avrebbe cantata lui medesimo, come seguì due altre volte per il passato che la cantò monsignor Morigia, et allora si cantò a cappella.³³

Nelle celebrazioni del 1689 e del 1691 cantano sia la Cappella musicale sia il coro dei chierici. Il ruolo di questi ultimi appare tutt'altro che secondario, in particolare nel 1689. La loro padronanza nel canto fermo colma una carenza della Cappella musicale, la quale, non avendo in repertorio l'introito e l'Alleluia per la specifica liturgia, lascia spazio ai chierici i quali suppliscono eseguendo dunque brani in canto fermo che, data la natura di questa liturgia, non erano certo di frequente esecuzione. Nella memoria della celebrazione del 1691, inoltre, si fa specifico cenno al servizio prestato dagli otto cantori, piccolo gruppo di chierici scelti che servivano il rito al pari dei ministranti ed erano ulteriore punto di riferimento per il canto fermo, ora intonando brani ripresi da tutto il clero, ora eseguendo per intero pagine specifiche, come nel nostro caso. Per quanto concerne la messa *pro eligendo* del 1700, si specifica che fu cantata senza la cappella musicale, non potendo essere presente l'arcivescovo. Nelle ultime righe del ricordo si spiega come proprio l'assenza di monsignor Strozzi fosse la causa del non impiego della cappella musicale. Il tutto fu incentrato sul canto fermo, affiancato alla musica organistica, eseguita nell'occasione dal primo organista, in quanto la messa venne celebrata di domenica.³⁴

In conclusione, possiamo affermare che le diverse circostanze esaminate dimostrano chiaramente come negli anni a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, tanto in S. Lorenzo quanto in S. Maria del Fiore, per ogni celebrazione la musica venisse eseguita secondo assetti prestabiliti, aderenti ora a quanto prescritto dai cerimoniali, ora semplicemente in linea con consuetudini che proprio in quegli anni si affermarono e consolidarono. È pur vero che erano numerose le variabili che potevano andare a rideterminare di volta in volta la fisionomia degli apparati musicali, in considerazione di concrete esigenze e contingenti circostanze, ma difficilmente ciò andava a destrutturare in

³² *Ivi*, c. 120r.

³³ *Ivi*, c. 186r.

³⁴ Data la presenza di due organi, nel Duomo di Firenze prestavano servizio un primo e un secondo organista. Oltre a suonare insieme nelle solennità maggiori, dalla seconda metà del Seicento al secondo organista erano affidate le celebrazioni che cadevano nei giorni feriali, mentre il primo organista suonava ogni domenica, nelle ricorrenze che cadevano di domenica e nelle festività minori.

maniera significativa gli schemi prestabiliti. Tali schemi riguardavano sia celebrazioni dal carattere ordinario sia celebrazioni straordinarie: in ognuna di esse popolo, clero, singoli cantori, organisti, cappella musicale e, quando presenti, musicisti della corte e strumentisti avevano spazi, luoghi e repertori ben definiti a loro affidati. Il contributo di ognuno di questi attori andava a creare apparati musicali sempre ricchi e multiformi, crogiuolo nel quale si fondevano stili e abilità musicali differenti, testimonianza concreta di come in un contesto musicale come quello fiorentino del tempo convivessero gli echi della tradizione del passato (sempre evidente nel repertorio sacro) con le spinte dei nuovi linguaggi musicali che a poco a poco si facevano spazio.

UMBERTO CERINI, diplomato in Clavicembalo e Organo, nel 2022 ha conseguito il dottorato in Storia della Arti e dello Spettacolo nell'Università di Firenze, con una tesi su *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*. È direttore della Cappella musicale della basilica di S. Lorenzo di Firenze, docente di Teoria, analisi e composizione nel Liceo musicale "Dante" di Firenze e vicedirettore dell'Istituto diocesano di musica sacra del capoluogo toscano.

After a degree in Harpsichord and Organ, UMBERTO CERINI received his doctorate in History of the Arts and Performing Arts from the University of Florence in 2022 with a thesis on *Musica e costume liturgico in San Lorenzo e in Santa Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III*. In the Tuscan region's capital city, he serves as director of the Musical Chapel of the San Lorenzo Basilica, teacher of Theory, Analysis and Composition at the Liceo musicale "Dante", and vice-director of the Diocesan Institute of Sacred Music.

OLGA LAUDONIA*
Conservatorio di musica “S. Giacomantonio”, Cosenza

VEDERE, CONTEMPLARE, TOCCARE, ANNUNCIARE:
LA PASTORALE ORGANISTICA NELLA NAPOLI BAROCCA
TRA TRADIZIONE POPOLARE E PRASSI LITURGICA

RIASSUNTO – Il presepe napoletano del Settecento segue un percorso a tappe che conduce il visitatore allo svelamento del Bambino, così come la pastorale organistica, nelle diversità di ritmi e andamenti, accompagna la corsa dei pastori che si affrettano ad andare a vedere (proprio come avviene oggi a Napoli quando accade qualcosa di inusuale). Lo schema fisso delle pastorali guida l'ascoltatore all'ultima scena del presepio raccontando questo susseguirsi di vedere, contemplare, toccare, annunciare. La conoscenza del perimetro educativo e del contesto storico-artistico dei compositori aiuta a definire il ruolo dei luoghi e degli spazi in cui queste musiche sono nate. L'analisi delle fonti della pratica organistica e dell'arte organaria napoletana rivela la presenza di una matrice arcadico-popolare ben accettata dalla chiesa committente nel complesso dei riti e delle cerimonie propri del culto.

PAROLE-CHIAVE: pastorale; organo; zampogna; scuola napoletana; iconografia presepiale

Seeing, contemplating, touching, announcing: the organ pastoral in Baroque Naples, between popular tradition and liturgical practice

ABSTRACT – From the 18th century onwards, the Neapolitan manger scene followed a staged path leading visitors to the unveiling of the Child. The organ pastoral, with its diverse rhythms and pacing, accompanied the shepherds' rush to see Jesus, as is still the case in Naples today when something unusual happens. The fixed pattern of the pastorals guides the listener to the last scene of the nativity scene, recounting the sequence of seeing, contemplating, touching, and announcing. Understanding the educational and historical-artistic context of composers is crucial in defining the significance of the places and spaces from which their music originated. Examining the sources related to organ practice and Neapolitan organ art shows that there was an arcadian-popular foundation that was widely embraced by the commissioning Church in the various rites and ceremonies associated with worship.

KEYWORDS: pastoral; organ; bagpipe; Neapolitan school; nativity scene iconography

* ✉ olgalaudonia@gmail.com;  <https://orcid.org/0009-0005-3274-1537>

La letteratura pastorale per organo dedicata al tempo di Natale e ascrivibile agli ambienti napoletani del Sei-Settecento è strettamente legata alla tradizione presepiale coeva. Essa presenta delle caratteristiche precise, stilemi musicali che rievocano elementi religiosi e arcadico-popolari: fondamenti extraliturgici, dunque, che sono alla base di un repertorio entrato di diritto nella liturgia e ancora oggi in uso.

Uno studio sistematico di questo repertorio non può prescindere dall'analisi delle fonti manoscritte conservate nella Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella" di Napoli (I-Nc) e, in particolare, dei testimoni oggi meno noti.¹ A seguire si elencano i titoli di queste ultime pagine, i cui autori appartengono tutti all'ambiente napoletano sei-settecentesco:

- A. AMICONE/AMICONI (fl. 1740-1790), *Pastorale per organo o cembalo*, I-Nc, m.s. 8/78 (olim 46a.1.8)
- G. FURNO (1748-1837), *Nonna per il S. Bambino*, I-Nc, Od.1.6 (olim m.s. 106; fa parte di *Regole di partimenti del maestro Furno*)
- G. FURNO, *Pastorale*, I-Nc, Od.1.6 (olim m.s. 106; fa parte di *Regole di partimenti del maestro Furno*)
- G. GRECO (1657-1728), *Pastorale*, I-Nc, 33.2.9 (olim 46.1.65; fa parte di *Partimenti* di G. Greco)
- G. GRECO, *Pastorale*, I-Nc, 20.2.14 (olim Rari 1.9.15; fa parte di *Partimenti* di G. Greco)
- G. PARISI (fl. 17?), *Modo pastorale*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- G. PARISI, *Nonna*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- G. PARISI, *Pastorale*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- F. RECUPERO/RICUPERO (fl. 1759-1803), *Pastorale*, I-Nc, 20.3.22/21 m.s. 8062
- G. SIGISMONDO (1739-1826), *Pastorale*, I-Nc, 20.2.26 m.s. 9643 (fa parte di *Sonatine facili per cembalo o piano-forte scritte per uso di S.E. il Sig.r marchese D. Tommaso Villa Rosa in agosto 1806 dal dilettante D. Giuseppe Sigismondo*)
- G. SIGISMONDO, *Pastorale, Sonata XXXVII*, I-Nc, 20.2.26 m.s. 9643 (fa parte di *Sonatine facili per cembalo o piano-forte scritte per uso di S.E. il Sig.r marchese D. Tommaso Villa Rosa in agosto 1806 dal dilettante D. Giuseppe Sigismondo*)
- G. STRINO (fl. 17?), *Pastorale del sacerdote D. Giosuè Strino*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)

Questi manoscritti si presentano in forma sciolta o fanno parte di raccolte, come le pastorali di Gaetano Greco e Giovanni Furno che sono inserite in due volumi di *Partimenti*. Data l'ambiguità di destinazione d'uso della musica per tastiera che permane nell'età barocca, sono presi a esempio anche testimoni in cui la duplice possibilità (organo o cembalo) è chiaramente indicata dall'autore (*Pastorale per organo o cembalo* di Antonio Amicone) o che prevedono la possibilità di una tastiera più moderna come quella del pianoforte e la cui scrittura presenta notevoli comunanze con quella organistica (pastorali di Giuseppe Sigismondo).

Prima di definire il caso specifico qui proposto, occorre fare delle brevi considerazioni di carattere generale. Sebbene il repertorio pastorale popolare si connoti per la sua trasmissione orale e delle «prime melodie pastorali non è ravvisabile traccia scritta», tuttavia è possibile trovarne citazione nella musica letterata e, in particolare, nella pastorale per organo ascrivibile all'ambiente napoletano barocco (che, per facilitare la lettura, da questo momento in poi sarà semplicemente in-

¹ Tutti i titoli sopra elencati, fatta eccezione per la *Pastorale sonata XXXVII* di Giuseppe Sigismondo, sono stati incisi dalla scrivente in un disco intitolato *Ninno bello. Four Centuries of Organ Pastorals from the Libraries of Naples*, CD NA 98, EAN 0806812027330, Roma, NovAntiqua Records Label, 2023.

dicata come pastorale organistica).² Secondo Marta Columbro, dalla pastorale popolare nascerebbe la cantata natalizia scritta su testi in lingua volgare molto semplici, che prediligono versi ottonari ed endecasillabi e i cui contenuti non hanno funzione dottrinale.³ Le melodie delle cantate rispecchiano tale semplicità: si muovono per lo più per gradi congiunti e procedono omoritmicamente. Queste facili e ripetitive meloee in ritmi composti hanno un'estensione che non supera, generalmente, quella di un'ottava, per far sì che possano essere utilizzate le voci naturalmente. Il sostegno armonico è circoscritto ai pochi gradi fondamentali.⁴ Tra le prime testimonianze scritte di musica pastorale (ascrivibili al secolo XV) si ricorda *La ballata del Natale* di Feo Belcari (1410-1484), costruita su un celebre motivo popolare dell'epoca.⁵ Almeno fino alla fine del Cinquecento le pastorali si limitano a essere eseguite negli ambienti per cui sono concepite, mentre a partire dal Seicento «la musica "letterata" ne accoglie gli stilemi, imitandone i motivi popolari».⁶ Nasce così un ricco repertorio di cantate natalizie tra cui si annoverano il *Dialogo pastorale al presepio di Nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio (1567-1630); le pastorali *Sur la naissance de notre Seigneur Jésus Christ* H.482 e H.483 di Marc-Antoine Charpentier (1643-1704); *I pastori di Betlemme* di Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651); la *Historia der freuden und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes, Jesus Christi* SWV.435 di Heinrich Schütz (1585-1672); e la *Cantata pastorale per la nascita di nostro Signore* di Alessandro Scarlatti (1660-1725).⁷ «La denominazione pastorale compare, per la prima volta, in un titolo a stampa di una composizione natalizia: *Dialogo pastorale al presepio di nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio».⁸ Opera «per tre voci, "con l'intavolatura del cimbalo e del liuto", il *Dialogo* è la messa in musica di un testo poetico di cui non si conosce l'autore. Si tratta di sedici terzine di endecasillabi suddivise in forma di dialogo. Anerio dà risalto alla figura dei pastori e alla loro presenza al cospetto del Bambino, ricreando le sonorità pastorali attraverso melodie ternarie semplici e cantabili».⁹

Nella Napoli barocca le cantate sacre erano un genere molto praticato. Destinate ai diversi momenti dell'anno liturgico, dalla forma breve e dal carattere festoso, esse sfruttavano la pratica del travestimento, tipico del teatro partenopeo e derivante dalla commedia dell'arte. «L'allestimento di queste cantate richiedeva l'uso di costumi *ad hoc*, in alcuni casi riciclati», indossati da attori-cantanti che «non rappresentavano un personaggio, ma si travestivano da tale, chi da angelo,

² Cfr. O. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope: ninna nanne per il Verbo incarnato*, Napoli, Turchini, 2022, p. 21.

³ Cfr. M. COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana del '700 all'epoca di Speranza: la pastorale*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli nel Settecento*, a cura di A. Caroccia e M. Marino, Avellino, Il Cimarosa, 2016, pp. 95-106: 97-98.

⁴ Cfr. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

⁵ Cfr. COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana* cit., pp. 97-98.

⁶ Cfr. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibidem*. Cfr. D. FILIPPI, "Selva armonica". *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 75-88.

⁹ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

chi da demonio».¹⁰ Il tutto si contornava di scenografie semplici, macchine e oggetti di arredo. Protagonisti dell'azione musicale erano i maestri e gli allievi dei conservatori di Napoli, che, così come testimoniato dai registri contabili dell'epoca, su invito eseguivano le cantate non solo nella corte della città, ma anche fuori da essa (ad Amalfi, Aversa o Capri, per esempio).

La pastorale organistica nasce «nell'ambito della tradizione popolare».¹¹ Essa è stata assimilata dal repertorio da chiesa «come forma di canzone sacra molto in uso in quei percorsi extralitur- gici che solo lentamente vennero accolti dalla chiesa e integrati nei repertori canori dell'Ufficio».¹² Al fine di chiarire quanto affermato, appare utile descrivere l'*humus* artistico-letterario di questo repertorio e i suoi elementi popolari e religiosi. La pastorale organistica è influenzata dalle arti figurative, a loro volta debitrice di quella descrizione della Natività tramandata dal Vangelo di Luca e, ancor più, dai Vangeli apocrifi. Diversi sono gli elementi popolari e religiosi riconducibili alle diverse forme rappresentazione della Natività: dalle opere figurative al teatro devozionale di carattere popolare, dai dipinti alle piccole sculture, «che occupavano uno spazio situato fra i *pia populi christiani exercitia* e la cultura nata, probabilmente, come *damnatio memoriae* di riti precristiani».¹³ In particolare si consideri la presenza di pastori nella scena della Natività: testimoniata già nell'arte paleocristiana, essa affonda le sue origini nella descrizione offerta da Luca nel suo Vangelo (2, 8-20).

⁸C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. ⁹Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ¹⁰ma l'angelo disse loro: «Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: ¹¹oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. ¹²Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia». ¹³E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva: ¹⁴«Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama». ¹⁵Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: «Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere». ¹⁶Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. ¹⁷E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. ¹⁸Tutti quelli che udirono si stupirono delle cose che i pastori dicevano. ¹⁹Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore. ²⁰I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro.

L'evangelista afferma che quella notte vi erano dei pastori che vegliavano quando apparve loro l'angelo dell'annuncio. Essi corsero senza indugio alla mangiatoia e, dopo aver veduto e contemplato il Bambino, se ne tornarono riferendo dell'accaduto e glorificando Dio. «Secondo il Vangelo di Luca, i pastori sono i primi ad accorrere alla capanna del Bambino Gesù. Gli altri tre evangelisti non fanno alcun cenno circa la presenza di questi personaggi nella scena della Natività. Nei Vangeli apocrifi i pastori sono menzionati in maniera dettagliata, attraverso descrizioni assenti nei

¹⁰ *Ivi*, p. 30.

¹¹ COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana* cit., p. 97.

¹² *Ibid.*

¹³ LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

quattro Vangeli canonici». ¹⁴ Si tratta di una Natività che possiamo a ragion veduta definire “allargata” e la cui descrizione trova larghi consensi nella tradizione cristiana d’Oriente a dispetto, seppure apparentemente, di quella d’Occidente. Quest’ultima ha da sempre incoraggiato «la diffusione delle rappresentazioni drammatiche del Natale»: rappresentazioni sceniche del mistero dell’incarnazione, la cui narrazione è caratterizzata da categorie ben definite di elementi e personaggi che nel tempo si stereotipizzano. ¹⁵

Diverse di queste figure e immagini, come il bue e l’asinello, non sono mai state descritte nei Vangeli canonici. Le sacre rappresentazioni, promosse dalla Chiesa a partire dal Medioevo, affondano le loro origini «nei tropi e nelle sequenze che, dal secolo IX, si sviluppano dapprima come farcitura letteraria dei testi sacri e integrazione musicale dell’Alleluia, fino a diventare, tra i secoli X e XI, dei veri e propri dialoghi, ossia drammi liturgici». ¹⁶ Nello specifico, le creazioni teatrali dedicate al tempo di Natale, ovverossia i misteri, genere «estremamente popolare nel corso del secolo XV», si basano su figure fisse. ¹⁷ Tra queste vi sono i pastori: «persone vere, avvolte in vesti drappeggiate, coi torsi seminudi, pastori che rappresentano sé stessi nell’atto di offrire la propria musica al Bambino». ¹⁸ Grazie alla diffusione della predica di san Francesco, i misteri si diffondono nel Sud e a Napoli in particolare, dove nel 1216 pone la propria sede il primo insediamento francescano nella zona di S. Maria ad Palatium. La propaganda religiosa dei fratelli di Assisi trova nuove adesioni non solo attraverso la musica, ma anche per mezzo delle arti figurative e della prima pratica presepiale che nella Napoli barocca raggiunge «uno splendore tale da portare» la città «all’attenzione dell’opinione internazionale». ¹⁹ A Napoli

sia il popolo che l’aristocrazia avevano il proprio presepe. Il primo è semplice, espressione di un’umanità verace, la cui fede, viscerale, si alimenta del conflitto eterno tra vita e morte, sacro e profano, uno scontro sintetizzato nella figura di Pulcinella, la cui maschera dalla veste bianca è l’allegoria di quella morte il cui culto, al confine col magico e dionisiaco, si esprime attraverso danze rituali e tarantelle. Il secondo, il presepe aristocratico, con i suoi scogli ricchi e grandiosi, i costumi elaborati e minuziosi, le botteghe artigiane cariche di ogni dettaglio della Betlemme partenopizzata, i Magi con sontuosi cortei, i ballerini di tarantella che danzano sulle note del concertino, è esternazione della potenza e dello sfarzo nobiliare, di una *élite* raffinata che gode nel gusto, tutto mondano, di un collezionismo raffinato, permeato di teorie correnti e ideologie dominanti, prima fra tutte, quella della poetica dell’Arcadia. Nel secolo XVII presepe popolare e presepe aristocratico sembrano cristallizzarsi nelle tele dei grandi maestri. Emblematici sono l’*Annuncio ai pastori* di un anonimo maestro (oggi noto come “Maestro degli annunci” e che deve il suo nome proprio a questa tela), con i suoi pastori quanto mai veri, stanchi e segnati dalla fatica, e l’*Adorazione dei pastori* di Luca Giordano, i cui pastori, invece, ricordano Mirtillo, Titiro, Tirsi, Elpino, e altri ancora: due tele per due interpretazioni del sacro. ²⁰

¹⁴ *Ivi*, p. 23.

¹⁵ *Ivi*, p. 23. Cfr. N. STATTI, *Angeli e pastori. L’immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus, 1997, pp. 16-28.

¹⁶ STATTI, *Angeli e pastori* cit., p. 25.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 29.

Parallelamente alla diffusione delle rappresentazioni drammatiche del Natale, le rappresentazioni iconografiche della Natività si sono arricchite di motivi pastorali. Fino al secolo IV gli artisti erano soliti rappresentare un Bambino di grandi misure: egli predominava nella scena in quanto simbolo della sua centralità nella stessa. Man mano che nella tradizione iconografica sono stati aggiunti nuovi elementi, le dimensioni del Bambino si sono rimpicciolite e il modo di rappresentare la Natività si è, per così dire, stereotipato. Nella grotta, rifugio dei pastori e metafora del grembo materno, così come attorno a essa, sono dislocate quelle figure consegnateci dalla tradizione partenopea immutabili, sempre uguali a se stesse finanche nella posizione: al centro il Bambino, ai piedi della mangiatoia la Madonna sdraiata, seduto su una roccia san Giuseppe, sul retro il bue e l'asinello, sul lato, davanti la sacra Famiglia, i pastori con le loro greggi (allegoria che presagisce il sacrificio pasquale), in cielo gli angeli che inneggiano a Dio. Un'ipotetica linea del tempo, lungo la quale siano disposte in ordine cronologico le principali opere figurative dell'arte occidentale in cui è descritta la Natività, dimostrerebbe che quei personaggi che nelle prime opere figurative erano disposti lontano dalla culla, man mano si sono avvicinati a essa: i pastori, infatti, lasciati i monti dell'annuncio, sono collocati vicino al Bambino.

Chi si avvicina alla culla porta con sé un dono. Orbene, è certamente questa un'affermazione scontata, soprattutto per chi è abituato a vedere, anzi *visitare*, secondo la tradizione partenopea, il presepe. E i pastori? Cosa portano in dono i pastori? Nel presepe napoletano i pastori che adorano il Bambino recano in mano zampogna e ciaramella. Nella tradizione iconografica essi hanno in mano sì un bastone, simbolo della loro identità sociale, ma anche uno strumento musicale. Zampogna e ciaramella: sono questi i doni dei pastori? Strumenti dal suono penetrante, lontano da quello delle corde (vielle, liuti, salteri e altri) suonate dagli angeli: perché?

Per rispondere a tale interrogativo è utile fare riferimento alla tradizione iconografica musicale. Una delle prime opere in cui è presente uno strumento musicale utilizzato come elemento di distinzione dei pastori della Natività si trova in Sicilia, a Monreale. A decoro del portone del Duomo della città è posto un pannello bronzeo (1185-86) realizzato da Bonanno Pisano, artista attivo nell'ultimo quarto del secolo XII. Sul pannello è presente uno strumento a fiato dalla forma conica, molto simile alla ciaramella e che ricorda gli oboi pastorali, ancor oggi presenti nel Centro-Sud, che si diffusero in Europa dal Nord Africa e dal Medio Oriente a seguito delle crociate e degli insediamenti arabi.²¹ «Non è un caso che la letteratura organistica ottocentesca abbia individuato nell'oboe il suo registro pastorale come sostituto della zampogna, registro pastorale del Sei-Settecento».²² Per quanto riguarda invece le testimonianze pittoriche circa la presenza della zampogna nella scena della Natività, tra le prime si annovera *L'adorazione dei Magi* di Giotto (ca. 1303-05). Il flauto di origini orientali è uno dei diversi elementi popolari di cui la Chiesa si è appropriata rivisitandone il dettaglio, tanto è che, nel tempo, questo strumento musicale ha assunto le sembianze della zampogna che, nel presepe napoletano, suona in coppia con la ciaramella. La presenza di un aerofono, simbolo dei pastori e della loro semplicità, lontano dall'idea di sacralità delle corde suonate dagli angeli, è entrato di diritto nell'immaginario musicale del Natale, «costituendo quel motivo di contaminazione tra sacro e profano che è alla base del repertorio pastorale di Chiesa».²³ Nel momento in cui, a partire dalla fine del secolo XIV, le distanze spazio-temporali

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 27 e 33.

²² LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 24.

²³ *Ibid.*