

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

La sedimentazione nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milanodi mottetti sacri composti a uso della Cattedrale dai tempi di Federico Borromeo sino all'episcopato del cardinale Carlo Gaetano Gaisruck illustra una produzione differenziata tanto per testi, contesti e organici quanto per linguaggio e gusto musicale.¹¹ L'ambiente del Duomo, tendenzialmente conservatore e ortodosso, non riesce a non recepire innovazioni e istanze giustificate dal linguaggio musicale comune a tutti i luoghi ove era possibile ascoltare musica, elementi che troppo spesso sono etichettati come grossolani prestiti o calchi dalla musica profana. La magniloquenza dei grandiosi mottetti polifonici a quattro od otto voci di *stile pieno* nasce durante gli episcopati dei Borromeo come segno di un'epoca, ma rimane in auge per le sontuose celebrazioni nelle quali la cappella interviene cantando a due cori fin tanto che l'esperienza del mottetto sacro andrà a esaurirsi attorno alla metà del secolo XIX. Durante le reggenze di Michelangelo Grancini (1605-1669) e Giovanni Antonio Grossi (1615-1684), mottetti concertati per due, tre o quattro voci affiancano le grandi composizioni policorali di *stile pieno*, introducendo la maniera più moderna anche in Cattedrale. Il desiderio di mitigare l'austerità dello stile più osservato spinge committenti e maestri di cappella a produrre mottetti e cantate dialogate che, prendendo spunto da vicende dell'Antico Testamento o dalle pratiche devozionali, appaiono come oratorii in miniatura nei quali si racconta la storia del re Saul,¹² dell'arcangelo Gabriele che porta l'annuncio a Maria¹³ o di un'anima tentata da Lucifero che implora la misericordia divina.¹⁴ Approssimandosi alle soglie del Settecento Giovanni Maria Appiani (†1714) tende a preferire mottetti a voce sola e organo obbligato, un genere di composizione non estraneo alla produzione dei precedenti maestri di cappella del Duomo, ma la cui frequenza aumenta sensibilmente negli anni di Appiani stesso e del successore Carlo Balliani (†1747). Il primo decennio del secolo XVIII rappresenta uno spartiacque per quanto riguarda il linguaggio musicale adottato dai maestri di cappella milanesi: la stagione del tardo barocco, principiata con Michelangelo Grancini, Carlo Donato Cossoni (1623-1692), Francesco Della Porta (ca. 1600/10 - 1666) e Francesco Bagatti (fl. 1658-80) e continuata con la seconda generazione dei loro allievi sino alla seconda decade del secolo, viene gradualmente dismessa in favore dei primi tentativi di quello che negli anni Quaranta e Cinquanta si delinea come *stile galante*. L'inventario delle edizioni musicali a stampa possedute dal curato della chiesa milanese di S. Eusebio nell'anno della morte (1708) attesta il corrente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

anonimi «divoti»²³ o degli stessi musicisti, ma anche per la varia provenienza dei versi da mettere in musica e per la loro straordinaria sopravvivenza nel tempo. Attingendo a luoghi comuni alle varie espressioni artistiche veicolati da una circolazione fisiologica si prende atto non solo della trasversalità a livello peninsulare di immagini quali la tempesta di mare o l'esultanza delle anime beate nei cieli, ma anche della ricomparsa dei medesimi testi in ambienti differenti lungo cinque o sei decenni. Uno dei casi più eclatanti e curiosi è rappresentato dal testo del mottetto *Sum in medio tempestatum*, che con minime varianti testuali²⁴ viene musicato da Antonio Vivaldi (1678-1741) a Venezia nei primi anni Venti del Settecento,²⁵ da Baldassarre Galuppi (1705-1785),²⁶ dal suo allievo cremonese Giovanni Battista Serini (ca. 1720-1781), attivo alla corte tedesca del conte di Buckeburg negli anni Cinquanta²⁷ e, finalmente, dal milanese Felice Piazza (1724-1787) negli anni Sessanta o Settanta,²⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La destinazione d'uso dei mottetti e la tipologia di chiesa per i quali sono stati concepiti può non avere ripercussioni a livello stilistico o testuale ma, certamente, influenza l'organico previsto dalle partiture. Dal momento che alla metà del secolo XVIII fra le cappelle musicali stipendiate mensilmente solo in specifici casi insieme ai cantori figurano strumentisti,³² il canto del solista è ordinariamente sostenuto da una linea di basso numerato che, dagli anni Cinquanta, viene con più facilità elaborata in un disteso accompagnamento organistico con interventi concertati annotati dai compositori. La pervasività di tale fenomeno, limitando l'indagine alle sopravvivenze in archivi milanesi, è apprezzabile dalle partiture dei più tardi mottetti composti per il Duomo da Carlo Baliani negli anni Quaranta, nei quali compaiono le prime parti di Organo obbligato vergate su due pentagrammi, e nella circolazione negli anni Cinquanta e Sessanta di mottetti composti a uso della Cattedrale da Gianandrea Fioroni, oltre che in coeve composizioni di Melchiorre Chiesa.³³ Quando il mottetto assurge a banco di prova nei concorsi per l'assegnazione delle «piazze» di musicisti stipendiati nelle cappelle del Duomo o S. Celso³⁴ – elemento da leggere come il palese riconoscimento del primato del mottetto su tutte le altre forme musicali impiegate nelle chiese di Milano –, Carlo Monza concepisce gli accompagnamenti organistici come riduzioni delle parti strumentali affidate alla *sinfonia*.³⁵

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ I-Ma, A. 11 suss.

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

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

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

⁴⁰ I-Ma, *Gerletto*, p. 145.

sexta, né nona, ma bensì si canta un motetto quando vengono, come quando partono».⁴¹ Il considerevole numero di mottetti a una, due, tre, quattro od otto voci composti dai maestri di cappella della Cattedrale attivi nel Settecento – fra Balliani, Fioroni, Sarti e Monza sono oltre 200 partiture⁴² – lascia intuire anche altri utilizzi oltre a quelli documentati dal Gerletto. La struttura del mottetto viene applicata trasversalmente in tutte le chiese della città anche all’onnipresente *Tantum ergo* che segna il momento della benedizione eucaristica a conclusione del vespro. La natura strofica del testo, tratto dalle ultime due stanze dell’inno eucaristico *Pange lingua*, offre ai maestri di cappella la possibilità di affiancare due arie di carattere contrastante,⁴³ un’aria solistica e un coro⁴⁴ o un’aria solistica e un duetto.⁴⁵

Gli elementi contraddistintivi della produzione sacra festiva milanese in età galante sono da una parte la *sinfonia* e, dall’altra, gli acclamatissimi musicisti alle cui virtù canore è dato spazio non solo nelle parti fisse della messa e del vespro – dove vengono loro riservate arie di proporzioni contenute –, ma anche, e specialmente, nei mottetti.⁴⁶ A eccezione della Cattedrale, la *sinfonia* distingueva il grado di solennità dei festeggiamenti musicali allestiti dalle confraternite e dai capitoli segnando, con crescente frequenza nella seconda metà del secolo XVIII, l’adesione al più aggiornato codice comunicativo da parte di chiese di ogni ordine e grado. Nonostante le mai abrogate restrizioni sull’uso di strumenti musicali diversi dall’organo nelle chiese di rito ambrosiano, la biritualità⁴⁷ e la circolazione degli stessi musicisti, indipendentemente dal rito specifico, ha agevolato la formazione

⁴¹ *Ivi*, p. 140.

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

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

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

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

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

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

di un repertorio ibrido spendibile con qualche minimo accorgimento sia nelle funzioni “all’ambrosiana” che in quelle “alla romana”.⁴⁸ La volontà di impreziosire le funzioni con la variegata tavolozza timbrica offerta dai corni, dagli oboi o dalle *flutte* della *sinfonia* non rappresenta un’indebita intromissione di elementi profani nel sacro recinto, bensì testimonia l’impiego consapevole di una componente imprescindibile per ottenere gli effetti richiesti dallo stilema della tempesta di mare.⁴⁹ La declinazione ecclesiastica della tempesta risulta particolarmente funzionale alle diverse sfumature richieste dai testi in riferimento alla condizione dei peccatori impenitenti,⁵⁰ ai travagli che arrovellano le anime periclitanti⁵¹ o alla forza travolgente dell’amore divino.⁵² L’accompagnamento strumentale valorizza anche i mottetti afferenti all’altra grande categoria, che è quella della serena contemplazione o del giubilo dei celicoli, composizioni rappresentate da una nutritissima schiera di partiture spendibili appropriatamente in ogni occasione in virtù della genericità dei testi intonati.⁵³

A questa categoria appartiene anche il più celebre dei mottetti milanesi: *Exultate, iubilare* K. 165 di Wolfgang Amadé Mozart. Composto per la festa titolare della chiesa teatina di S. Antonio abate il 17 gennaio 1773, tale mottetto dimostra la sua milanesità non solo nella struttura quadripartita in aria I («Exultate, iubilare»), recitativo («Fulget, amica dies»), aria II («Tu virginum corona») e Alleluia finale, ma anche nel testo intonato. L’incipit esortativo «Exultate, iubilare!», oltre a essere condiviso con un mottetto composto mezzo secolo prima da Carlo Balliani per il Duomo⁵⁴ e con uno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

ILARIA CONTESOTTO*
Università di Torino

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IL CONTESTO STORICO E CULTURALE

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

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

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

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

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

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

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

LE RISORSE ARCHIVISTICHE

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

Nell'Archivio del Patriarcato si sono consultate le buste contenenti gli atti ufficiali che coprono il periodo compreso tra il 1670 e il 1700,⁷ le cronache e le memorie storiche redatte nel Settecento da diverse parrocchie⁸ e, infine, i racconti delle visite patriarcali svolte tra il 1646 e il 1700.⁹ Si tratta di documenti parzialmente inediti, già segnalati, tuttavia, da Paola Benussi che per prima ne aveva affrontato una catalogazione parziale.¹⁰

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

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

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

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

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

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

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

Le visite erano concepite come vere e proprie indagini, nelle quali il patriarca stesso o i suoi rappresentanti ponevano sotto esame tutti gli aspetti dell'organizzazione religiosa delle parrocchie: lo stato di conservazione degli edifici, delle cappelle e degli altari, il rispetto del calendario liturgico, l'esistenza di società religiose secolari ed eventuali comportamenti impropri. Tra i diversi materiali, quelli più significativi sono senza dubbio le visite attribuite al patriarca Giovanfrancesco Morosini,¹¹ circoscritte in un periodo compreso tra il 12 febbraio 1645 e il 7 maggio '75; per maggior completezza si sono studiate anche le visite di Federico Corner, effettuate tra il 3 aprile 1633 e l'8 luglio '43,¹² e quelle di Alvise Sagredo, i cui estremi temporali sono circoscrivibili tra il 20 giugno 1679 e il 24 maggio '83.¹³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IL CONTESTO LEGISLATIVO

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

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

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

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

¹⁶ I-Vas, Inquisitori di Stato, b. 547, riferita del 24 novembre 1672.

¹⁷ *Ivi*, b. 547, riferita del 19 dicembre 1672.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶ *Ivi*, p. 63; cfr. l'APPENDICE I.

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

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

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

I CONTENUTI

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

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

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

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

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

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

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

L'adesione al coro

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

Frequenti sono le segnalazioni delle assenze, annotate con una doppia finalità: esse costituivano sia una mancanza dai doveri sacerdotali dell'assistere alla liturgia anche quando non si fosse direttamente incaricati di celebrare, sia una trasgressione dall'obbligo di animare la liturgia tramite il coro.³⁴ Se venivano riscontrate improprietà, le conseguenze erano sovrapponibili a quelle decise dal sinodo e appese nelle sagrestie. Solitamente queste consistevano nella scelta di nuovi individui da aggiungere al coro,³⁵ nell'obbligo di assumere un maestro di musica che formasse i coristi in maniera più professionale³⁶ e, infine, nell'applicazione delle sanzioni.³⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ FREZZA DELLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico* cit., pp. 111-112.

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

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

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

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

Il repertorio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I comportamenti

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

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

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

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

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

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

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

Gli spazi interni

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

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

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

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

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

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

Giurisdizione mista

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

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

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

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

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

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

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

Conclusioni

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

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

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

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

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

⁵⁸ Cfr. S. Geremia cit.

⁵⁹ *Ivi*; visita a S. Polo cit.

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

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

APPENDICE I

Passi relativi alla musica presenti nei sinodi

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

pp. 36-37:

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

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

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

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

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

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

senza paginazione: *De divinis officiis celebrandis*

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

Clerici stantes et non sedentes cantare debent.

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

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

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

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

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

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

senza paginazione: *Ex synodo Marci Lando episcopi castellani*

Canonici in choro stent, et capitulariter incedant cum zanfarda et cotta paena excommunicationis: alii vero clerici in choro suarum ecclesiarum cum cotta poena solidorum decem.

Item, quod canonici ecclesiae castellanae, et alii in dignitatibus constituti in dicta ecclesia, dum missa et divinu officium celebratur, non ingrediantur chorum absque bireto, almuzia, sive zanfarda et cotta.

p. 23: *Ex eisdem constitutionibus*

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

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

p. 36:

Nelle chiese parochiali collegiate, niuna eccettuata, si canti la messa grande con il vespero et compieta tutte le domeniche e feste; e nelle chiese non collegiate per mancamento di clero si osservino le consuetudini di esse, sì come vogliamo si osservino le consuetudini di molte chiese collegiate, dove è uso lodevole di ciò fare cotidianamente.

[...]

Interveniranno tutti li beneficiati et ascritti nelle chiese alle messe cantate, vesperi, litanie, processioni e altri divini officii; e si pontaranno gl'absenti et non interessenti da piovani o sacrestani di loro ordine in libro particolare da presentarsi nella cancellaria nostra.

p. 38:

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

APPENDICE II

Visita a S. Polo

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

[Relazione del piovano:]

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

pre' Filippo, e la todesca da un prete di monsignor eletto, officia in chiesa et a dipingere da don Valerio, sta in casa del Rossetti, giovine di chiesa [...] e dal pre' Angelo Caputo per insegnar a Meneghina a cantare.

[Interrogano poi Francesco Finetti, diacono:]

[...] Publicamente si dice che dette putte siano figlie di detto signor piovano, avute co' detta donna e chi vede la maggiore dirà che assomiglia ad esso signor piovano. Le fa amaestrare nel canto e suono da un tal don Angelo Vitali di monsignor illustrissimo eletto.

Interrogano Pietro Dolfini:

Servo la chiesa di San Polo e come sacerdote servo in coro alla messa grande e vesperi tutte le feste di precetto e qualche altro giorno dei santi di devozione. Ho servito anche la medesima per organista circa 16 anni et da 4 anni non servo più perché ha parso al signor piovano privarmi, stante che fattomi intendere che volevo saper in che fosse impiegato il salario che avevo de 18 anni quasi lasciavo per più meritare da impiegarsi in servizio de la chiesa e fabrica, lui signor piovano non ha voluto, pretendendo lui scoder il danaro e far quanto si faceva come in effettivo ha fatto in 4 in 5 ani circa che ha scosso li ducati 18 annui dalla scola del medesimo.

Interrogato se ogn'uno attende al suo obbligo di coro.

Riferisce [...] il signor piovano il più delle volte manca nelle feste principali, né sapevo fosse inpedito legittimamente; circa le mansioni non so se siino puntualmente officiate, perché non ho veduto in sagrestia la cartella, però ben che vi sono stati de' mancamenti circa le officature [...]

Padre Antonio Doria de' Frari e l'aveva obligato ad insegnar il canto ad una putta che tiene in casa [...] Li fa insegnar musica, grammatica, dipinger, oltre il solito farsi dalle putte et la fa andar in ca' Emo a cantar che mi trovai fronte questo anni con che andai con pre' Tomaso Broccho giovine di chiesa a benedir le case. La fa sentir in casa da musici e lei anco sona la spinetta et già circa 20 giorni ho inteso dal chierico Zuane Zara di chiesa che s'abbi fatta sonar in organo in tempo di messa o vespero [...] e nel qual tempo è stata detta Angela in casa del signor piovano un mese e mezzo e io ero mandato sempre su e giù a tor da mangiare, perché lui faceva tutto quel lei comandava, andavano travestiti all'opera, con la putta maggiore. [...] Fa amaestrar dette puttelle, e massime la grande nel canto, sonar, ballar, lingua todesca o francese, dissegner teste et altro; la conduce a casa de nobil donne per cantar e sonar e massime dalla nobildonna Laura Morosini accompagnandola lui sotto titolo di nozze; l'ha fatta sonar in organo a vespero che l'ho vista e la mostra e predica a tutti come bella e sapiente, e lui li ha insegnato la gramatica e logica se bene se ne prende giocca la gente che s'intende perché non ne sa [...]

Interrogato Iacobus Carrara, chierico:

[...] Le due figlie che tiene in casa il signor piovano una si chiama Meneghina, se ben lui la chiama Regina, d'anni circa 6 in 7 e l'altra Zannetta d'anni circa 4 non so ove siano state battezzate, la maggior assomiglia in tutto il signor piovano, la fa amaestrar a cantar, a sonar, dissegner, ballar, sonar di chitarra, la lingua francese, e lui li ha insegnato la gramatica e logica, se bene di niuna di dette cose non ne sa far una strazza; ha dato una mansionaria ad un pre' de' Frari per insegnar a sonar e a cantar a detta Meneghina a quale insegnorno anco un tal don Angelo Vitali che pur continua a cantar e sonar, officiando una mansionaria datali dal signor piovano e quando esse puttelle non imparavano li dava de' cavalli alzandoli le vesti a carne nuda e io una volta le tenni a cavallo, e si dà con una disciplina di carta bergamina [...] vedendo che stavano tutti e tre sonando ognuno il subiotto e cantando insieme [...] Conduce le puttelle ne le case e fa sonar e cantar detta Meneghina, che anco una volta, mandato io in organo dal signor prior, li assistii a sonar al vespero, con anco il suo maestro forestiero che stava col signor duca di Nivers.

[Sotto, Piero Polatelli:]

[...] e dice di volerle mandare a la corte de l'imperator per campar con la servitù.

Andrea Bergamen, regens S. Silvestri:

Ha avuto due figlie da detta donna, a' quali con scandalo de tutti fa insegnar a sonar, cantar et altro, e publicamente se ne vanagloria delle lor bellezze, le virtù, se bene dice che sono sue nezze, e chi le ha viste ho sentito dir che assomigliano a lui.

APPENDICE III

Visita a S. Giovanni Decolà

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

Interrogato se si cantano le messe e vesperi in conformità de' decreti patriarcali e ordini.

Reverendo: Non si canta la messa ogni festa ma solamente nelle feste, perché siamo pochi per il coro e abbiamo solamente quattro messe, cioè, la mia, quella del prete aitante, il diacono, per il Rondolin, al quale io contribuisco qualche cosa acciò celebri di festa in cambio di giorno feriale.

Il suddetto prete quasi mai viene al vespero che si canta ogni festa, né fa il suo debito in dir le messe la festa da un mese e mezo particolarmente 7 [*scil.*, giorni] in qua, perché è stato sospeso per debiti civili.

Interrogato Petrus Damiani, prete:

Riferisce: Inoltre son obbligato al coro per le messe cantate e vesperi et altre fonzioni solite della chiesa. Quanto alle messe cantate, non posso dir d'intervenire perché a pena si cantano le feste et li vesperi si cantano [*scil.*], ma alle volte non vado a ora per star lontan.

Interrogato il pievano [su Damiani]:

Il detto prete è sospeso e qualche giorno diffettivo, fa però dir messa tutte le feste et nell'officiatura del coro è diffettivo.

Interrogato il diacono, riferisce:

Il prete è un poco negligente nell'officiatura del coro, nel resto ogiuno fa il debito suo [...] Vi sono poche messe, cioè 3 in 4 la festa e perciò si canta messa solamente le feste principali, che nel resto si canterebbe più spesso.

Interrogato Carolus Sabatrese, acolito:

De si cantasse messa più spesso starebbe bene, ma non si può perché sono tre o 4 sole messe in giorno festivo.

APPENDICE IV

Visita a S. Geremia

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

Interrogato il pre' Marco Corona:

Riferisce: Con tutto il spirito La supplico [...] della Sua protezione, perché sia cavato da scandali e accidenti che giornalmente nella mia chiesa accadono, e supplicar come faccio io umilissimamente l'illustrissimo e reverendissimo patriarca a rettificarli con suoi decreti penali, altrimenti quelli pretti che sono il diacono et suddiacono no obidirano.

Sono sallariati dalle monache di Santa Lucia il suddiacono padre Francesco Gagliardo e il diacono [a margine: condannato un ano per la biastema per una putta et ha seco una figlia] Zuanne Busa per servir al coro e di continuo e le feste principali lassano la loro chiesa e vano a Santa Lucia – insto che l'illustrissimo e reverendissimo patriarca termini che debbano servir la chiesa di San Gieremia loro madre et lasciar il coro di S. Lucia.

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

Nonostante un tentativo di difesa da parte degli assenti, questa fu la decisione finale del patriarca:

Che il pievano, titolati e così anco gl'altri sacerdoti e chierici debbano intervenire con pontualità agl'uffici divini e misse cantate, assistendovi con dovuta modestia; dovendo dal pievano assintarsi uno d'essi sacerdoti titolati o intervenienti quale abbia la direzione de' chierici nel coro distribuendo loro l'ufficio che rispettivamente dovranno essercitare in ciascuna funzione sotto le pene come nelli decreti generali della visita e altre ad arbitrio.

Inoltre: che il diacono e suddiacono titolati e *pro tempore* debbano prontamente essercitare l'ufficio loro apparandosi alle misse cantate tanto quando si cantano dal pievano, quanto quando sono cantate da preti titolati, sotto penna dell'ammissione degl'utili di loro titoli et altre pene ad arbitrio.

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

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

GABRIELE TASCHETTI*
Università di Padova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Cfr. B. MONDIN, “voce” *Gregorio XIII*, in *Dizionario enciclopédico dei papi. Storia e insegnamenti*, Roma, Città nuova, 1995, pp. 346-352.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1581 a dì 16 aprile

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

Primo datto alli frati che hanno cantato la sudita misa aparata

l. 5 s. 8 (per la mità)

Item a Don Nicola magistro di capella per la musica del coro

pagato solo la mittà et l'altra mità servito per amor

l. 11 s. 16

Item al organista

l. 2 s. 29

Item per la musica nel orgheno

l. 5 s. 5

pagato se non l. 3. S. 3 il resto per amor

[...]

Item per far portar il giubileo alli trombeti questi sono cinque

et pagati se non doi et li altri tre sono venuto [sic!] per amor

l. 5

¹⁹ Cfr. qui la nota 13.

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

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

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

²³ *Ivi*, pp. 123-124.

Item alli sonatori de viole
qualli hanno servito per amor

l. 2 s. 19

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

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

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

Contratti con i musicisti (1595-1617)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1v] [...] le sudette processioni numero diecinovi cioè: le dodici 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 quatro feste della Madonna [...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giovanni Maria Patarini era un musicista già maturo e aveva contatti con una delle principali famiglie attive all'interno della Compagnia. Prima del 1600 Patarini aveva già pubblicato una raccolta di *Salmi a quattro voci*, edita a Venezia da Angelo Gardano nel 1595.³⁸ Dal frontespizio dell'edizione si apprende che egli era nativo di Voghera e che all'epoca era attivo come organista nella chiesa di S. Maria Gualtieri a Pavia. La raccolta è dedicata al patrizio pavese Giovanni Angelo Oppizzoni, futuro priore della Compagnia del Rosario, la cui famiglia aveva detenuto il patronato

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

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

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

della cappella di S. Pietro martire nella chiesa di S. Tommaso fino all'anno 1555, per poi riacquistarlo nel 1603.³⁹ La lettera dedicatoria della raccolta (cfr. il doc. 6 nell'APPENDICE III, qui alla p. 104), dai tipici toni elogiativi, allude al fatto che fu lo stesso dedicatario a incoraggiarne la pubblicazione («pregato da chi con cenni soli mi potea comandare a dar in luce le presenti mie fatiche musicali»). Inoltre, se prestiamo fede alle parole di Patarini, il dedicatario doveva essere molto competente in materia musicale, tanto da essere in grado di giudicare la qualità delle composizioni che gli venivano offerte («doveva io per certo, prima che lasciarle uscir fuori, darle alla censura del suo finissimo giudizio, perché degnamente poi le potessero comparere innanzi, ma il rispetto di non le aver a recar qualche noia mi ha fatto restringer la mano»). Non è chiaro quale fosse la natura della «grandissima et affettuosa servitù» di Patarini nei confronti di Oppizzoni, né in quali occasioni quest'ultimo ebbe, con lo «scudo dell'autorità sua, rintuzzate le maledice et detrattrici lingue». È comunque molto probabile che l'influenza di Giovanni Angelo Oppizzoni e della sua famiglia avesse determinato l'assegnazione del ruolo di maestro di cappella a Patarini, preferendolo al precedente direttore. Va inoltre notato che il contratto, in essere dal gennaio 1601, fu stilato nel maggio del 1600, quando lo stesso incarico era verosimilmente ancora ricoperto da Giulio Cesare Ferrari. Vale anche la pena di notare che il compenso di Patarini – 150 lire imperiali per le messe e i vesperi, più altre 168 per le processioni – superava quello di Ferrari (250 lire totali),⁴⁰ a fronte dello stesso numero di esecuzioni.

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

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

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

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

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

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

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

Il contratto successivo risale al 20 dicembre 1617 e consente di associare alla storia di questa istituzione un altro nome già noto. Si tratta di un accordo stipulato fra la Compagnia, nella persona di Giovanni Angelo Oppizzoni, come luogotenente del nuovo priore Cesare Conte, e il cantore frate Cristoforo Migliarini (cfr. il doc. 8 nell'APPENDICE III, qui alla p. 105).⁴³ Questo musicista è da identificarsi con il «molto magnifico signore Cristoforo Migliarino tenore nel Duomo di Milano» a cui è dedicato uno dei mottetti inclusi nella raccolta *Concerti all'uso moderno a quattro voci* di Giovanni Ghizzolo pubblicata a Milano nel 1611.⁴⁴ Anche all'interno del libro di mottetti *Grazie ed affetti di musica moderna* di Giulio San Pietro del Negro, pubblicato nel 1616, figura una composizione dedicata «al molto magnifico signore Cristoforo Migliarini, onoratissimo tenore nel Duomo di Pavia».⁴⁵ Migliarini, dunque, era un apprezzato tenore che aveva già prestato servizio nella prestigiosa Cappella musicale del Duomo di Milano almeno nel 1611, dunque sotto la direzione di Giulio Cesare Gabussi e,⁴⁶ almeno dal 1616, era attivo in quella del Duomo di Pavia, all'epoca diretta da Benedetto Re.⁴⁷ Questo contratto costituisce dunque un'ulteriore traccia della sua presenza a Pavia, dove evidentemente era in contatto con più istituzioni musicali.

Considerato il prestigio di Migliarini e l'elevato numero di celebrazioni – 43 messe, 44 vesperi e 15 processioni⁴⁸ – il compenso di 72 lire imperiali annue appare piuttosto esiguo, soprattutto se rapportato alle 120 lire imperiali che erano state corrisposte ad Antonio Rigamonti nel 1608. Può

⁴³ Fra i presenti figurano anche il maestro di cappella Giovanni Maria Patarini, Paolo “ticinese” (il cognome è di difficile lettura) e Ludovico Belcredi.

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

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

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

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

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

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

Il "Rosarium litaniarum" di Lorenzo Calvi (1626)

Una lacuna di quasi quindici anni separa il contratto con Migliarini del 1617 e il successivo documento, che risale al 1631. In questo arco di tempo si colloca la pubblicazione della raccolta di litanie di vari autori assemblata da Lorenzo Calvi (ca. 1580 - *post* 1630), uscita a Venezia nel 1626 con il titolo di *Rosarium litaniarum Beatae V. Mariae* e dedicata proprio alla Compagnia del Rosario di Pavia.⁴⁹ Lorenzo Calvi era un cantore e sacerdote, probabilmente di origini pavesi, la cui presenza è attestata nel Duomo di Pavia come basso e come membro del Collegio dei cappellani almeno dal 1611 al '30.⁵⁰ La sua notorietà è dovuta principalmente al fatto che egli compilò e diede alle stampe quattro raccolte di musica sacra nel 1621, '24, '26 e '29, di cui tre dedicate a personaggi o istituzioni

⁴⁹ Cfr. *Rosarium litaniarum Beatae V. 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).

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

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

Il testo della lettera dedicatoria (cfr. il doc. 9 nell'APPENDICE III, qui alla p. 106) paragona la Compagnia e il suo operato a un roseto che, contrariamente ai roseti terreni, che fioriscono soltanto nei luoghi e nei tempi stabiliti, è piantato per la Vergine Maria e perciò non conosce limiti di spazio o di tempo e non inaridisce, ma, al contrario, fa salire al cielo la fragranza delle pie azioni.⁵⁴ Prima di concludere con una tipica formula di riverenza e ossequio nei confronti dei destinatari, Calvi dichiara di aver voluto dedicare la raccolta alla Compagnia affinché la bellissima cappella costruita in S. Tommaso risuonasse delle lodi alla più bella e la più santa fra le donne, che gli stessi angeli cantano in perpetuo. Come aveva già intuito Daniel Blazey,⁵⁵ il contenuto della raccolta – 15 litanie e un mottetto in onore di san Domenico⁵⁶ – era evidentemente indirizzato al contesto concreto di fruizione da parte dell'istituzione dedataria.⁵⁷ In effetti, l'insieme delle musiche incluse nella silloge è compatibile con un capitolario della Compagnia pubblicato nel 1636 (cfr. *infra* e APPENDICI II e

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

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

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

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

⁵⁵ *Ivi*, pp. 34-35.

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

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

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

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

Dalla peste del 1630 al capitolario del '36

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

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

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

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

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

doc. 10 nell'APPENDICE III, qui alle pp. 106-107). La nota, già citata sommariamente da Franchi,⁶¹ è di grande interesse, a cominciare dal fatto che essa rappresenta l'unico documento di questo tipo dopo quello già pubblicato da Majocchi e risalente all'aprile del 1581,⁶² esattamente cinquant'anni prima. Al suo interno compare il nome di Giovanni Battista Treviso (fl. 1624-1651),⁶³ musicista gravitante in area pavese che aveva già contribuito a due delle raccolte di Lorenzo Calvi nel 1624 e nel '29 e che subentrò a Benedetto Re alla guida della Cappella musicale del Duomo almeno nel 1643-44.⁶⁴ Il suo legame con la Compagnia era già noto, dal momento che nel *Teatro musicale* di Giorgio Rolla, pubblicato nel 1649, egli viene menzionato come «maestro di cappella del Santissimo Rosario in S. Tomaso di Pavia». L'esistenza di questa nota consente di retrodatare di quasi vent'anni l'inizio del suo incarico nella stessa istituzione. Inoltre la presenza di sue composizioni nelle raccolte del pavese Lorenzo Calvi edite negli anni Venti lascia ipotizzare che egli fosse in contatto con la Compagnia già nel decennio precedente.⁶⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La nota prosegue con i nomi di 14 «musicisti di Pavia per detta festività». Fra questi, l'organista Giovanni Battista potrebbe essere stato Treviso stesso, mentre un tale «Antonio Maria» si potrebbe identificare con Antonio Maria Salina, musicista di origini pavesi, attivo nel Duomo di Crema negli anni 1636-37,⁷¹ successivamente nel Duomo di Como⁷² e, almeno dal 1649, presente in maniera episodica in S. Gaudenzio a Novara.⁷³ Gli altri nomi, indicati in modo piuttosto generico, restano ancora da identificare. Oltre ai cantori qualificati come messer, signor, eccetera, o con l'indicazione del ruolo (organista), altri due musicisti dell'elenco sono indicati rispettivamente come «trombone» e «pantalone». Se il primo musicista doveva certamente essere un trombonista, è più difficile comprendere la seconda indicazione. Esiste uno strumento chiamato pantaleone o pantalone, che consiste in una sorta di dulcimer, ma, per quanto sinora noto, esso fu inventato soltanto alla fine del secolo XVII da Hebenstreit Pantaleon, dal quale prese il nome.⁷⁴ Il termine, dunque, potrebbe essere riferito a un altro strumento omonimo (l'assenza di appellativi quali signore o messere porterebbe invece a escludere che si tratti di un cognome o di un soprannome). Nel documento è inoltre indicata la presenza di un ulteriore organista, proveniente dalla locale chiesa di S. Francesco, ed è inclusa la spesa per la «portatura delli organi», il che lascia supporre che oltre allo strumento presente in S. Tommaso ne fossero stati portati più d'uno. Tutto ciò lascia pensare a un'esecuzione a tre cori, che vide la partecipazione di 18 musicisti di cui sicuramente due organisti, tre o quattro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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