

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

diretta da Cesare Fertonani

*La musica sacra
nella Milano
del Settecento*

Atti del convegno internazionale
Milano, 17-18 maggio 2011

a cura di

CESARE FERTONANI
RAFFAELE MELLACE
CLAUDIO TOSCANI

ISSN 2283-6853
ISBN 978-88-7916-658-4

Copyright © 2014

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>
sito web www.aidro.org <http://www.aidro.org/>



Centro Interdipartimentale di Ricerca dell'Università degli Studi di Milano

Questo volume è stato pubblicato grazie a contributi della presidenza della Facoltà di Lettere e Filosofia e del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano

Le ricerche effettuate da Alessandro Restelli sono state condotte grazie alla borsa per dottorandi di ricerca erogata dalla Fondazione Fratelli Confalonieri di Milano

In copertina:

Peter Paul Rubens, *Angeli musicanti* (particolare), olio, 1628, Staatliche Museen zu Berlin

Impaginazione e redazione grafica: Ivano Bettin

Stampa: Digital Print Service

- vii Introduzione
di GIACOMO BAROFFIO
- xii Programma del convegno
- 1 CHRISTOPH RIEDO
*Tra rito ambrosiano e rito romano: la musica nelle chiese di Milano
e la circolazione delle sue fonti*
- 25 HERBERT SEIFERT
*Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor
Charles VI*
- 35 DANIELE TORELLI
*Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento:
libri liturgico-musicali e trattati*
- 65 MARINA TOFFETTI
*Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra
dei secoli XVI-XVIII*
- 89 FRANCESCO RIVA
La «Congregazione de' Musici» di Milano. Tra devozione e mutua assistenza
- 139 DAVIDE STEFANI
*«Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi».
Una fonte settecentesca per la cappella musicale del Duomo di Milano*
- 145 CLAUDIO BACCIAGALUPPI
Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici
- 167 MARIATERESA DELLABORRA
«Sei parti de' più virtuosi di Milano»: i salmi concertati in Vercate
- 191 MARCO ROSSI
*Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano:
le versioni del «Salve Regina» nel repertorio liturgico mariano*

SOMMARIO

- 213 LUIGI COLLARILE
*Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedlen.
Indagini sulla trasmissione e recezione*
- 245 ALESSANDRO RESTELLI
Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio
- 263 IVANO BETTIN
Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale di Milano
- 273 MARINA VACCARINI
*Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista
Sammartini*
- 283 DAVIDE VERGA
*Mottetti 'in tempesta': contaminazioni operistiche, approdi formali
e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza*
- 327 Indice dei nomi

IL TEMA DELLA MUSICA SACRA NELLA MILANO DEL SETTECENTO pone allo storiografo una serie di problemi che nascono dalla particolare congiuntura ecclesiale e sociale della metropoli lombarda. La città conosce una contaminazione di riti che si manifesta, ad esempio, nel canto della sequenza *Dies irae*. Frequente è, inoltre, il biritualismo: accanto alla liturgia locale ambrosiana si trova quella romana celebrata, in particolare, nelle chiese di alcuni ordini religiosi. Questa situazione si riflette anche sul repertorio musicale, sia nella forma primitiva del canto monodico di tradizione milanese sia nelle varie e differenziate elaborazioni polifoniche.

Christoph Riedo – che nel 2012 si è laureato all’Università di Fribourg con una tesi sulla musica sacra a Milano nel XVIII secolo – ha presentato una dettagliata relazione intitolata *Tra rito ambrosiano e rito romano: la musica nelle chiese di Milano e la circolazione delle sue fonti*. Dopo aver chiarito alcuni aspetti della convivenza tra i due riti, praticati talora entrambi in un’unica e medesima chiesa, Riedo affronta le implicazioni musicali di alcune situazioni particolari, come quando, ad esempio, in una chiesa si cambia rito. Altro punto importante per comprendere l’universo musicale è quello dello stile; non secondario è pure la durata temporale delle celebrazioni e delle musiche eseguite. A fronte di alcune centinaia di canti ‘romani/gregoriani’ introdotti nel rito milanese prima dell’anno 1000, non ci si sorprende di trovare prestiti romani anche nel repertorio polifonico del Settecento, com’è il caso, descritto accuratamente da Riedo, dell’inno romano *Veni sancte Spiritus*, cantato nel Duomo di Milano come offerenda della Messa. Altro squarcio d’indagine aperto nello stesso contributo, sono la presenza e il senso di fonti musicali ambrosiane oltralpe, in particolare nell’abbazia svizzera di Einsiedeln. Il fenomeno ha radici lontane. Basta pensare all’abbazia di Sankt Gallen, nella quale sono state raccolte fonti liturgiche ambrosiane poi successivamente rielaborate (come nel caso del sacramentario *Triplex*) o anche inoltrate ad altre Chiese (come il colletario donato a un monaco divenuto vescovo di Augsburg, dove le orazioni ambrosiane sono state in seguito copiate e utilizzate). I benedettini svizzeri nell’epoca moderna hanno tuttavia scelto le musiche per un’evidente utilità liturgica, modificando, quando necessario, il testo del *Credo* o del *Magnificat* che a Milano aveva espressioni peculiari.

Nel Settecento la tradizione monodica ambrosiana subisce profonde modifiche che l'accomunano al fenomeno assai diffuso del 'canto fratto', i cui codici sostituiscono in gran parte le tradizionali melodie gregoriane. Queste ultime avevano visto nel secolo precedente un'omologazione con lo stile e il gusto contemporaneo, ormai egemone nella revisione dei canti della Messa proposti nell'edizione romana medicea del 1614-1615. Trascurate totalmente dalle ricerche perché non rappresentano infatti l'antica prassi monodica e non raggiungono un compiuto sviluppo polifonico, le melodie tradizionali delle celebrazioni milanesi sono state ignorate sino a pochi anni or sono e stentano ancora oggi a destare la dovuta attenzione.

La tradizione monodica ambrosiana si è affacciata al convegno grazie anche al contributo di Daniele Torelli, *Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento*. In contrasto con quanto avviene nel campo delle musiche polifoniche – la cui pubblicazione a stampa registra flessioni e interruzioni – nel periodo post-tridentino si vede una costante fioritura di edizione di libri liturgici e liturgico-musicali. La produzione di tali libri non è semplice; perlopiù rispecchia il procedimento della doppia impressione per evidenziare il rosso del rigo musicale e il nero delle note. Torelli presenta alcune tecniche tipografiche rilevando man mano, a partire dal Cinquecento, le innovazioni dei tipografi a favore di una stampa sempre più accurata e precisa. Con lo spirito di un tenace investigatore, Torelli propone un avvincente itinerario nei meandri della stampa, illuminando pregi e trucchi impiegati dai maestri tipografi. Alcune sorprese sono offerte dal minuscolo *Officium defunctorum ritu Ambrosiano* (1770), in cui Giovanni Battista Sirtori propone due novità: una forma particolare della nota quadrata caudata e il *punctum inclinatum*. L'indagine non si ferma ai libri per l'uso immediato nella liturgia, ma affronta pure i trattati teorici, a cominciare dal fondamentale volume di Camillo Perego *Regola del canto fermo ambrosiano* (1622), opera importante per comprendere anche le relazioni tra i repertori musicali milanese e romano.

Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII è al centro dello studio, scrupolosamente documentato con ricerche d'archivio, di Marina Toffetti. Punto di partenza è il concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo del 1747 quando risultò vincitore Giovanni Andrea Fioroni. Nello stendere il giudizio dei membri bolognesi della commissione, padre Martini premette una sintesi sulla musica sacra che è ora analizzata nei particolari. Del concorso viene tracciata la storia tortuosa mentre dal testo di padre Martini, che rimane al centro dell'attenzione, sono enucleati alcuni termini chiave per l'interpretazione e il giudizio delle varie scuole di musica sacra dal periodo di Palestrina sino al Settecento.

La cittadina di Vimercate è da decenni nota per la presenza di quattro tra i più importanti libri di canto ambrosiano risalenti al XIV secolo. Questa presenza non è casuale, ma riflette un radicato interesse musicale che fiorirà dal Seicento anche nelle espressioni vocali polifoniche con interventi strumentali (in particolare organo e violoncello). L'intensa attività nei secoli XVII

e xviii è illustrata da Mariateresa Dellaborra nel suo intervento «*Sei parti de' più virtuosi di Milano*»: *i salmi concertati in Vercate*. Composti per voce sola, 2/3 voci o 4/5 voci, i salmi d'autore riflettono la scansione delle Ore con una particolare predilezione per il salmo 109. *Dixit Dominus Domino meo* è l'inno davidico che apre la celebrazione dei vesperi e si colloca, pertanto, nella celebrazione liturgica più frequentata dopo la Messa. Questo salmo – e la risposta polifonica *Domine ad adiuvandum me festina* al verso introduttorio dell'officiante *Deus in adiutorium me intende* – «prediligono pressoché regolarmente l'impiego di un elevato numero di solisti [...] Il borgo vimercatese, pur risentendo fortemente dell'influsso metropolitano, traccia dunque una linea di condotta autonoma e ben definita piuttosto vicina all'area stilistica veneziana, bergamasca e cremonese».

Marina Vaccarini propone una ricognizione di una fonte dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella sul Lago Maggiore, che trasmette otto cantate composte da Sammartini (*Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini*).

Successore di Sammartini, quale maestro di cappella, è il 'Monzino' cui riserva uno studio Davide Verga: *Mottetti 'in tempesta': contaminazioni operistiche, approdi formali e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza*. Paradigmatica per la produzione del musicista è la stretta relazione che hanno le sue composizioni destinate a contesti diversi, tanto che si può parlare di un trittico che unisce una tempesta teatrale (ouverture dell'*Oreste*), una tempesta strumentale (*Sinfonia detta La tempesta di mare*) e una tempesta sacra (mottetto *Astra fortiter tonate*). Di quest'ultimo pezzo si propone, oltre a un'analisi, anche la trascrizione. Essa permette di seguire passo passo l'itinerario compositivo del 'Monzino', le cui peculiarità sono evidenziate dall'esame di altri mottetti e dal confronto con la produzione, ad esempio, di Fioroni.

Una nutrita documentazione archivistica conclude l'ampio saggio che Francesco Riva dedica a *La «Congregazione de' Musici di Milano». Tra devozione e mutua assistenza*. L'indagine parte dallo scarno atto di decesso di Giovanni Battista Sammartini ed evidenzia le molteplici espressioni di un sodalizio che ha i suoi momenti salienti nella musica, nel culto dei morti e nella solidarietà reciproca.

Una minuziosa e costruttiva lettura critica della vita (e delle 'vite') di Fioroni, costituisce una prima ampia sezione dell'intervento di Marco Rossi, *Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del «Salve Regina» nel repertorio liturgico mariano*. La seconda parte della relazione si occupa dell'antifona *Salve regina* nelle sue elaborazioni musicali composte da Fioroni. Rossi ricorda che in tutta la produzione per il Duomo, dedicato a Maria nascente, è scarsa la presenza della *Salve regina*. In sei secoli d'attività di 55 maestri rimangono soltanto 25 composizioni, di cui 5 sono di Fioroni. A proposito di questa antifona mariana, si può ricordare che nell'antifonario ambrosiano estivo conservato oggi a Saint-Wandrille, è stata aggiunta la melodia della *Salve regina* con il tropo *Virgo mater ecclesiae*, fatto questo (cioè la presenza del tropo) del tutto estraneo alla tradizione milanese.

La nuova situazione politica che vede il passaggio di Milano sotto l'autorità asburgica di Vienna, spiega la serie di oratori illustrati da Herbert Seifert in *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*. Giovanni Antonio Costa, Giovanni Macchio, Maria Margherita Grimani, Ignazio Balbi, Giovanni Perroni sono alcuni autori che testimoniano il nuovo corso, le cui peculiarità musicali sono messe in evidenza soprattutto per alcuni oratori da eseguirsi durante il periodo quaresimale.

Davide Stefani analizza *Una fonte settecentesca per la cappella musicale del Duomo di Milano*, tramandata in tre testimoni. Si tratta di una particolare cronaca, *Gerletto*, «contenente una serie di notizie, resoconti e avvenimenti relativi alla cappella musicale del Duomo di Milano tra la seconda metà del Seicento e la prima metà dell'Ottocento, annotati da alcuni cantori dell'epoca».

Due contributi mettono in luce varie situazioni legate all'arte organaria. Ivano Bettin in *Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale di Milano*, sulla scorta di una appropriata documentazione archivistica (pubblicata in appendice), si occupa della chiesa di San Gottardo in Corte, originariamente cappella privata dei Visconti.

Alessandro Restelli nell'intervento su *Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio*, caratterizza la produzione organaria milanese del periodo e propone un breve profilo biografico di diciotto costruttori d'organo, da Giovanni Paolo Binago a Carlo Antonio Somigliana.

Claudio Bacciagaluppi, *Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici* e Luigi Collarile, *Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedeln. Indagini sulla trasmissione e recezione*, convergono nell'analisi dei fondi musicali milanesi in territorio elvetico. Sono pagine dense di dati che dovranno essere acquisiti in modo organico dalla futura storiografia musicale. In particolare, il lavoro di Bacciagaluppi pone l'interrogativo sulla genesi delle raccolte musicali milanesi in Svizzera e l'influsso esercitato da centri culturali e spirituali di alto livello come l'abbazia benedettina di Einsiedeln.

La cosa che sorprende è l'espansione verso Nord del patrimonio musicale sacro milanese. Questo fatto richiama una precisa situazione storica che vede l'espansione del rito ambrosiano nel Ticino fino al passo del Gottardo, con centri notevoli come Biasca e Lodrino – dove sono stati utilizzati libri insigni come sacramentari e una Bibbia ancora oggi conservati nella Biblioteca Ambrosiana – mentre le Tre Valli conservano reliquie di altri codici liturgici. Ma c'è di più. Sempre in Ticino è possibile tracciare una mappatura della presenza liturgica ambrosiana in base a fattori musicali. Le tradizioni orali di canto religioso e liturgico propongono, ad esempio, un intervallo di quarta discendente là dove il canto tradizionale romano predilige una terza o una quinta. Saranno fatti marginali, ma riflettono un concreto e diffuso sentire milanese anche oltre i confini regionali, una simpatia profonda e un vincolo che nel tempo prenderà nuove forme e si manifesterà con rinnovate espressioni. Non è un caso che alcune voci dei partecipanti al convegno si sono unite nel ricordare i legami tra Milano e l'oltralpe elvetico.

INTRODUZIONE

Il volume, avvincente per il contenuto proposto e la forma della presentazione, non esaurisce la sua funzione dopo un'attenta lettura. La molteplicità dei dati raccolti lo rende un'opera la cui consultazione e frequentazione d'ora in avanti aiuterà sempre più a comprendere il fenomeno della musica sacra nella Milano del Settecento.

Giacomo Baroffio

La musica sacra nella Milano del Settecento

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

Milano, Sala Napoleonica di Palazzo Greppi, 17-18 maggio 2011

.

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo
Sezione Musica

Centro Studi Pergolesi
Centro interdipartimentale di ricerca dell'Università degli Studi di Milano

.

COMITATO SCIENTIFICO

Cesare Fertonani (Università degli Studi di Milano)
Raffaele Mellace (Università degli Studi di Genova – Università Cattolica)
Claudio Toscani (Università degli Studi di Milano)

Martedì 17 maggio 2011

ore 14.30

Indirizzi di saluto

GIULIANA ALBINI

Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia

ANTONELLO NEGRI

Direttore del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

CLAUDIO TOSCANI

Direttore del Centro Studi Pergolesi

Introduzione ai lavori

GIACOMO BAROFFIO (Università degli Studi di Pavia)

.

ore 15.00 – SESSIONE I: presiede Giacomo Baroffio

DANIELE TORELLI (Libera Università di Bolzano)

Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento:
libri liturgico-musicali e trattati

.

HERBERT SEIFERT (Universität Wien)

Oratorios at the Court of Emperor Charles VI by Composers Active in Milan

.

CHRISTOPH RIEDO (Université de Fribourg)

Aspetti liturgici a Milano e circolazione di fonti musicali
nella Vecchia Confederazione

.

MARIATERESA DELLABORRA (Conservatorio di Musica di Torino)

«Sei parti de' più virtuosi di Milano»: i salmi concertati

.

FRANCESCO RIVA (Università degli Studi di Bologna)

La «Congregazione de' Musici» di Milano.
Tra devozione e mutua assistenza

Mercoledì 18 maggio 2011

ore 9.30 – SESSIONE II: presiede Raffaele Mellace

MARINA TOFFETTI (Università degli Studi di Padova)

L'elezione di Giovanni Andrea Fioroni al posto di maestro di cappella
del Duomo di Milano

.

MARCO ROSSI (Conservatorio di Musica di Como)

Gian Andrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano:
le versioni del «Salve Regina» nel repertorio liturgico mariano

.

LUIGI COLLARILE (Université de Fribourg)

Fioroni nel fondo dell'abbazia benedettina di Einsiedlen.
Appunti di storia della trasmissione

.

DAVIDE STEFANI (Università degli Studi di Milano)

«Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi».
Una fonte settecentesca per la cappella musicale del Duomo di Milano

.

CLAUDIO BACCIAGALUPPI (Université de Fribourg)

Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici

ore 14.30 – SESSIONE III: presiede Cesare Fertonani

ALESSANDRO RESTELLI (Università degli Studi di Milano)
Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio

.

IVANO BETTIN (Università degli Studi di Milano)
Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale

.

MARINA VACCARINI
(Università degli Studi di Milano – Conservatorio di Musica di Matera)
Considerazioni a margine di un'edizione critica delle cantate quaresimali di
G.B. Sammartini

.

MARILENA LATERZA (Università degli Studi di Milano)
Giuseppe Sarti maestro di cappella del Duomo di Milano

.

DAVIDE VERGA (Università degli Studi di Milano)
Mottetti 'in tempesta': strategie drammatiche e contaminazioni operistiche
nella produzione sacra di Carlo Monza

Tra rito ambrosiano e rito romano: la musica nelle chiese di Milano e la circolazione delle sue fonti*

di CHRISTOPH RIEDO

Milano è stata, per secoli, una delle prime tappe dei viaggiatori stranieri durante il *Grand Tour* in Italia. La metropoli lombarda, nel Settecento la quarta città più popolata d'Italia, offriva ovviamente molte curiosità ai visitatori.¹ Tra l'altro, nei loro racconti, si sottolinea che le numerose chiese di Milano davano un'impronta particolare all'immagine della città. A tal riguardo un altro aspetto attraente, spesso descritto, è la particolare liturgia della diocesi, ovvero il rito ambrosiano. Nelle relazioni di viaggio si parla sovente con stupore delle peculiarità del rito milanese e delle implicazioni sulla vita devozionale dei cittadini. A questo proposito, Joseph-Jerôme Lefrançois de Lalande, scrive:

«Les cérémonies de la Messe, suivant le rit Ambrosien, different sur-tout de celles du Rituel Romain: on commence la Messe par le verset *Confitemini Domino quoniam bonus*: le *Kyrie eleison* ne se chante qu'après le *Gloria in Excelsis*: au lieu de notre Epître, on chante deux leçons: l'Evangile se lit sur un pupitre fort élevé, au bas du chœur, afin qu'il puisse être entendu du peuple. L'Archevêque fait un sermon à la suite de l'Evangile, après quoi le Prêtre descend du grand Autel, & vient au bas du chœur où le pain & le vin lui sont présentés par un vieillard, par une femme âgée, par une Religieuse, ou quelqu'autre personne; ensuite une troupe d'hommes suivie d'une troupe de femmes, vont successivement faire l'oblation du pain & du vin: après l'offrande on dit le *Credo*. Le Célébrant ne se lave les mains qu'immédiatement avant la consécration: la Messe finit par un second *Kyrie eleison*: enfin il y a plusieurs transpositions dans l'ordre des cérémonies de la Messe. On n'en dit point les Vendredis de Carême, le Dimanche on ne dit la Messe d'aucun Saint. Les Messes de la Vierge & de plusieurs Saints ont des préfaces particulières: telles sont les différences qui m'ont paru les plus marquées».²

* Ringrazio Andrea Garavaglia e Raffaele Mellace per la revisione linguistica.

1. Per uno sguardo complessivo sulle testimonianze di stranieri relative alla vita milanese si veda Elisabeth Garms – Jörg Garms, *Milan est une des plus belles villes de l'Italie*, in *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706-1796)*, Milano, Federico Motta, 1987, pp. 9-37.

2. Joseph-Jerôme Lefrançois de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, 8 voll., Yverdon, 1769-1770, 1, p. 245. Lalande conosceva sicuramente le lettere di De Brosses perché il capoverso sulla liturgia è quasi interamente copiato da

In questa tradizione si collocano anche due musicisti: Mozart padre e figlio. Il primo fu così impressionato dalle consuetudini milanesi che in una lettera alla moglie del 27 febbraio 1770, 'martedì grasso', scrisse:

«Domani e giovedì qui mangiano ancora la carne, tutti i giorni vi è *opera* e ballo, l'ultimo [giorno di Carnevale] sarà sabato. Qui seguono il rito ambrosiano, e tutta la città si regola sulla base di questo. Ma nel convento ci si attiene all'uso romano e la Quaresima inizia il mercoledì delle ceneri. Tuttavia, il mercoledì delle ceneri e il giovedì tutti gli ecclesiastici lasciano il convento per recarsi dai loro conoscenti in città e si fanno invitare a mangiare la carne».³

Anche se in città – e con essa andranno intese, a livello liturgico, tutte le chiese diocesane subordinate alla diocesi di Milano – si segue il calendario ambrosiano, nei conventi molto spesso si pratica la liturgia dell'ordine, cioè la regola benedettina, e dunque la liturgia romana.⁴ In realtà, però, questa norma, cui fa riferimento Leopold Mozart, conosce molte varianti, ed esistono a Milano ordini religiosi che si adattano alle usanze locali e praticano quindi il rito ambrosiano. Per esempio il monastero di Santa Maria Maddalena, dove Burney, la domenica 22 luglio 1770, sentì le monache cantare sotto la direzione di Giovanni Battista Sammartini,⁵ viene descritto da Latuada come «Monastero di Vergini, che professano la Regola di Santo Agostino, seguendo il Rito Ambrogiano».⁶ Anche l'almanacco «Milano sacro» conferma la liturgia ambrosiana per le agostiniane e parla di «S. Maria Maddalena, Monistero di Religiose Agostiniane del Rito Ambrosiano».⁷

Questa situazione di biritualismo – tipica di Milano – coinvolge anche i maestri di cappella, spesso attivi contemporaneamente in più chiese, di entrambi i riti. Prendiamo solo uno dei tanti esempi che riflettono la situazione milanese. Dal 1780 Lorenzo Fascetti era maestro di cappella sia della collegiata di Santa Maria presso San Celso, luogo di rito ambrosiano, sia di San Celso,

quella fonte; cfr. Charles de Brosses, *Lettres familières*, a cura di Giuseppina Cafasso, II, Napoli, Centre Jean Bérard, 1991 (Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale, 4), p. 1208. Un altro proficuo rapporto, questa volta in tedesco, si trova in Johann Georg Keyssler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* [...], II, Hannover, Nicola Försters u. Sohns Erben, 1751, p. 289.

3. La corrispondenza mozartiana in traduzione italiana è consultabile online all'indirizzo www.letters.mozartways.com, da cui è tratta la traduzione qui citata. Per la versione originale di questa lettera si veda Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura dell'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel, Bärenreiter, 2005, I, pp. 316-317.

4. Cfr. Robert L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 117-118, 465-466.

5. Cfr. Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia 1770*, Milano, Sandron, 1921, p. 37.

6. Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti da disegni in rame delle fabbriche più conspicue, che si trovano in questa metropoli*, III, Milano, Giuseppe Cairoli, 1737-38, p. 82.

7. I-Ma, «Milano sacro» 1761, p. 136. «Milano sacro» è consultabile sul sito www.unimi-musica.it, in Risorse/Attività/Cantar sottile.

dove i canonici regolari di S. Salvatore praticavano il rito romano. Le due chiese sono affiancate, pertanto l'incontro dei due riti avviene quasi nello stesso spazio, e le vite devozionali e religiose delle due istituzioni s'intrecciano,⁸ tanto più che condividono lo stesso maestro di cappella. Riguardo a Fascetti verrebbe da chiedersi se nelle due chiese abbia fatto eseguire brani liturgici del rito rispettivo o, per praticità, gli stessi brani (per esempio quelli appartenenti all'ordinario della messa).

A Milano, tuttavia, la situazione birituale prendeva forme che andavano (e vanno ancora oggi) ben al di là dello scontro di riti accennato. Nella chiesa di S. Francesco, oltre ai padri francescani, di rito romano, si radunava la congregazione di S. Bernardino, definita «Confraternita del Rito Ambrosiano».⁹ Una situazione simile – una chiesa di ordine romano in cui si ritrova una confraternita ambrosiana – si ritrova anche in San Fedele. Studiando gli inventari delle congregazioni gesuitiche, creati nel momento della soppressione dell'ordine, nel 1773, e delle sue congregazioni, ci si rende conto che quella dei musicisti possedeva solo libri liturgici di rito ambrosiano.¹⁰ L'unica testimonianza sulla liturgia praticata dalla congregazione dei musicisti farebbe supporre che i musicisti congreganti del Settecento beneficiassero, per le proprie esequie, di una messa da requiem in rito ambrosiano, anche se i Gesuiti stessi chiaramente seguivano il rito romano. Anche le altre congregazioni che s'incontravano in San Fedele seguivano probabilmente il rito romano.¹¹ Per esempio il fatto che la Congregazione del Santissimo Entierro avesse sempre commissionato cinque cantate quaresimali dimostra che l'Entierro seguiva il calendario romano:¹² la prima delle cinque cantate quaresimali a San Fedele era infatti ancora eseguita durante il carnevale ambrosiano. La sfaccettata vita religiosa milanese permetteva dunque all'alta aristocrazia, condizionata dalla cultura asburgica, di compiangere la morte di Gesù con l'ascolto delle cantate quaresimali di

8. Una visione dettagliata della vita devozionale di S. Maria presso S. Celso è offerta da Paola Vismara, *Il sistema della religione cittadina dei milanesi nel Settecento e S. Maria presso S. Celso*, in Roberta Carpani, Annamaria Cascetta e Danilo Zardin (a cura di), *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento: Discontinuità e permanenze*, 1, Milano, Bulzoni Editore, 2010, pp. 45-75.

9. I-Ma, «Milano sacro» 1761, p. 168.

10. I-Mas, culto p.a., 1504, dove si legge: «1 Missale Ambrosiano».

11. Cfr. Danilo Zardin, *Confraternite e congregazioni gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi (a cura di), *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1988 (Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Scienze religiose, 8), pp. 180-252; Marina Vaccarini Gallarani, *L'«ambrosianità» del contesto nella storia dell'oratorio milanese*, in Paola Besutti (a cura di), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 453-488.

12. Cf. Marina Vaccarini Gallarani, *Le cantate sacre per i cinque Venerdì di Quaresima eseguite nella Congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano*, «Rivista internazionale di musica sacra» 18 (1997), pp. 65-91, ed Eadem, *Giovanni Battista Sammartini. Le cantate quaresimali del 1751*, in Anna Cattoretti (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 475-508.

Giovanni Battista Sammartini, mentre in città si godeva ancora il tempo di carnevale. Dunque non solo il biritualismo e un eventuale parallelismo, ma anche l'accostamento di due riti nella stessa chiesa – spesso accennato nelle pubblicazioni di Kendrick in relazione alla già citata collegiata di Santa Maria presso San Celso¹³ o a Sant' Ambrogio¹⁴ nel Seicento – rappresentava una realtà quotidiana per tante chiese della Milano settecentesca.¹⁵ Il quadro socio-culturale milanese prevede per lungo tempo non solo l'incontro dei due riti in istituzioni affiancate, come San Celso e Santa Maria presso San Celso, ma talvolta perfino una realtà birituale nelle singole istituzioni.

Questa convivenza tra riti permette di cogliere altre sfumature. Per tornare di nuovo a San Fedele, l'inventario della Congregazione della Concettione della Beatissima Vergine suggerisce che la stessa confraternita talora praticava anche l'altro rito, già predisposto per un eventuale, occasionale cambio di rito. Nei relativi documenti, a proposito di libri liturgici stampati si legge appunto: «Missali Romani, due», e sulla riga più basso «Un Missale Ambrosiano».¹⁶ Tutte le altre stampe liturgiche elencate, come «Uffici da morti» o «Breviari vecchi», non contengono informazioni sul rito cui fanno riferimento.¹⁷ A San Gottardo nel Regio Ducale Palazzo individuiamo questo stesso fenomeno, la compresenza nella stessa chiesa di libri liturgici per i due riti, ma a causa della funzione di rappresentanza di quella chiesa, la circostanza sorprende meno. Un inventario del 1746 c'informa sullo stato della situazione:

- «86 – Due Messali usati con suoi segnacoli di Seta; uno all'Ambrosiana, e l'altro alla Romana
- 87 – Trè altri Messali usati con suoi segnacoli di filoselo uno Ambrosiano, e li altri due Romani».¹⁸

Questo documento attesta che a San Gottardo, a metà Settecento, si era preparati a eventuali mutamenti rispetto al rito romano, ma un altro, del 1759, testimonia anche l'acquisto di un messale ambrosiano e quindi l'utilizzo (forse eccezionalmente) della liturgia milanese.¹⁹

Infine, per sintetizzare le circostanze liturgiche e devozionali nella Milano del Settecento bisogna anche parlare della possibilità d'una modifica radica-

13. Consideriamo almeno il seguente esempio: «In 1618, the deputies of S. Maria presso S. Celso petitioned the curia for the right to employ priests (regulars) who knew only the Roman Ordinary, ostensibly so as to keep up with the 2,000-odd memorial Masses celebrated at the shrine» (Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., p. 117).

14. Cfr. Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 118, 466.

15. Purtroppo, a mia conoscenza, l'uso liturgico delle singole chiese milanesi non è stato finora indagato se non da Robert Kendrick.

16. I-Mas, culto p.a., 1504.

17. Leggiamo anche: «stampe del Stabat Mater su cartine no. 65». Verrebbe anche da chiedersi se lo *Stabat mater*, non appartenendo liturgicamente al canto ambrosiano (come nemmeno le altre sequenze), avrebbe potuto rientrare, a Milano, in una celebrazione ambrosiana extraliturgica.

18. I-Mas, culto p.a., 1704.

19. *Ibidem*.

le del rito. San Gottardo ci serve ancora come esempio. Apprendiamo infatti che nel 1771, durante il regno di Francesco III d'Este, nuovo amministratore della Lombardia austriaca, fu cambiato l'uso liturgico di quella chiesa, che passò dal rito romano a quello ambrosiano. Da alcuni documenti emerge che furono la ristrutturazione della cappella e la predilezione per la musica vocale rispetto a quella strumentale a determinare il mutamento del rito, che venne adattato «all'uso del paese»,²⁰ cioè agli usi liturgici della diocesi di Milano. In questo caso è il mutamento dello stile musicale a determinare quello del rito, e non viceversa! Vedremo più avanti le ragioni di questo caso: per il momento è sufficiente tener presente che nel mutamento del rito fu evidentemente coinvolto anche Giovanni Battista Sammartini, maestro di cappella sin dal 1768.²¹

Tuttavia di casi analoghi di mutamento del rito ve ne sono altri. La «Galleria delle Stelle», un almanacco che indica «i nomi delle Chiese, dove vi sarà la Musica» nel 1775, cita in corrispondenza del 2 agosto: «Musica a San Fedele per Sant' Ignazio all'ambrosiana».²² La celebrazione di Sant' Ignazio da Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, nel 1775 si fece proprio a San Fedele il 2 agosto, cioè secondo il calendario ambrosiano (come giustamente indicato dalla nota «all'ambrosiana»), e non il 31 luglio, com'è usanza in quello romano, in cui corrisponde all'anniversario di morte del santo. L'aspetto straordinario del biritualismo milanese implicava una venerazione continua del santo gesuita nella chiesa di San Fedele, ex chiesa del fondatore dell'ordine gesuitico, adorato in quegli anni secondo il calendario ambrosiano (e non quello dei Gesuiti soppressi). A partire dal 1776, anno di distruzione di Santa Maria della Scala, San Fedele è infatti chiamata ufficialmente «Regio-Imperial Cappella, ed Insigne Collegiata di Santa Maria della Scala, trasferita in S. Fedele, Chiesa, e Casa Professa della soppressa Compagnia di Gesù».²³ Come la Galleria delle Stelle indica riguardo al 1775, la liturgia ambrosiana sembra essere stata pra-

20. I-Mas, culto p.a., 1079. Nel *post scriptum* alla lettera del 23 agosto 1773 leggiamo: «E benchè S[ua]. M[aestà]. si fosse già spiegata su questo articolo fino nel 1771, secondo ne ho avvertito il Sig[nor].e Consultore Silva in assenza di V[ostra]. E[ccellenza]. con mia Lettera dell'anno suddetto, cioè preferire Essa per la sua divozione ne divini Officj sempre La Musica Corale alla Instrumentale, e che non conviene introdurre novità, ma conformarsi all'uso del paese alludendo con ciò al Rito Ambrosiano, il quale non vuole ch'il Canto fermo: Rappresentai però questa volta, che quelle sono necessarie per accompagnare il Canto corale dei Chierici, e per sostenerne l'armonia».

21. I-Mas, culto p.a., 1079. Nell'Almanacco «Milano sacro» figura dal 1769.

22. Cit. in Francesco Riva, *Il periodico "Milano sacro". Un contributo alla ricerca musicologia in Lombardia*, in Davide Daolmi e Cesare Fertonani (a cura di), *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Milano, LED, 2009, pp. 151-168; nell'appendice a pagina 164-168 è trascritta «La Galleria delle stelle» (si cita da p. 166). Per la fonte originale: I-Mt, 18.23.A.1, p. 60.

23. I-Ma, «Milano sacro» 1776, p. 128. Sulla musica in Santa Maria della Scala nel Seicento si veda Christine Getz, *The Sforza Restoration and the Focusing of the Ducal Chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant' Ambrogio in Vigevano*, «Early Music History» 17 (1998), pp. 109-159, e Marina Toffetti, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004.

ticata non solo dopo il trasferimento di Santa Maria della Scala a San Fedele, ma sin dalla soppressione dei Gesuiti nel 1773.²⁴

Tutti questi esempi fanno intravedere la *Lebenswelt*, le reali condizioni del quadro socio-culturale milanese del Settecento. Partendo da questa situazione effettiva e come conseguenza di essa, abbiamo formulato una serie di domande: quali sono le implicazioni del biritualismo sulla musica liturgica a Milano? Quali sono, per esempio, le conseguenze sulla musica eseguita nelle due chiese sopra accennate, San Gottardo e San Fedele, in cui avviene un mutamento di rito, e ciò che significati ha per il maestro di cappella, ovvero per il compositore e il direttore della musica sacra? Proprio per le frequenti occasioni di contatti fra i due riti bisognerebbe chiedersi se, ad esempio, nei vesperi ambrosiani si sia sempre cantato un Magnificat ambrosiano o se di tanto in tanto se ne utilizzasse uno composto per vesperi romani. Questo vale per esempio per le chiese di San Celso e Santa Maria presso San Celso e per il loro maestro di cappella Lorenzo Fascetti. Oppure esistevano brani adatti all'utilizzo nelle celebrazioni in entrambi i riti?

Se vogliamo tentare di ricostruire la musica delle singole chiese milanesi non sarà sufficiente conoscere in modo preciso gli usi liturgici di queste istituzioni; in seconda istanza sarà necessario anche provare a definire il grado di rigore con cui la liturgia veniva intonata, a livello di musica figurata. Si deve parlare di 'grado di rigore' perché lo studio del rapporto tra liturgia e musica a Milano ci farà capire in ultima analisi che non tutte le istituzioni sembrano aver adottato lo stesso rigore. La precisione, la minuzia e il rigore con cui la liturgia veniva musicata cambiano non solo secondo l'istituzione ma anche nel tempo e forse in rapporto al maestro di cappella, al responsabile delle cerimonie, alla direzione della diocesi etc. La questione della relazione tra liturgia e musica è, in realtà, centrale per comprendere la musica liturgica a Milano nel Settecento, e per poter definire più in generale l'importanza della liturgia per la musica sacra del Settecento. Infine, bisogna iniziare a determinare questa 'zona grigia', che sarà poi l'unico modo che permetterà di definire il tipo di composizioni che Giovanni Battista Sammartini avrebbe potuto comporre

24. Il mutamento di rito col trasferimento di Santa Maria della Scala in San Fedele rende più comprensibile il motivo per cui la cappella del Duomo, a partire da quel momento, talvolta si sposta nella ex chiesa gesuitica. In I-Md, Fondo liturgico, cart. 14, vol. 51, p. 370 per l'anno 1792 leggiamo: «Premesso l'avviso, giusta da consuetudine di questa Cancelleria Arcivescovile per condecorare la solenne funzione delle Esequie nella Real Capella della Scala in S. Fedele per l'Imperatore Giuseppe Secondo ne' giorni consecutivi di martedì, mercoledì e giovedì 9. 10. 11. Marzo». Non mi è noto un caso di trasferimento della cappella del Duomo a San Fedele prima della soppressione dei Gesuiti e del cambio di rito. Ora potremmo anche supporre che Carlo Monza, compositore in San Fedele negli anni 1790 e 1792 si trovasse a capo della cappella del Duomo (cfr. Dascia 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» 4 (1999), pp. 55-111; pp. 86-87 [anno 1790], p. 90 [anno 1792]. A partire dal 1789 formalmente il maestro di cappella di San Fedele era Ambrogio Minoja.

per un'occasione liturgica a San Gottardo dopo il mutamento di rito, essendo dispersa la biblioteca di quella cappella.

Prima di rispondere a queste domande, occorre affrontare un altro aspetto legato alla liturgia: lo stile musicale. Le ultime ricerche hanno dimostrato che i testi destinati ai due riti, in genere, erano intonati in modo molto diverso, sia a livello di durata temporale sia, per esempio, a livello stilistico.²⁵ Le composizioni di maestri di cappella milanesi pervenuteci, perlopiù in stile *a cappella* ma talvolta anche con raddoppio strumentale del basso (l'unico strumento previsto è l'organo), sono brani per devozioni ambrosiane. Questa caratteristica, attestata dai manoscritti e sostenuta dai documenti archivistici, è suggerita e messa in evidenza anche dal barnabita Giovenale Sacchi (1726-1789) del Collegio Longone, quando scrive:

«[...] la città dove dovrebbe stabilmente fiorire la perfetta forma della musica vocale ecclesiastica, perché le chiese del Rito Ambrosiano non ammettono altri strumenti fuori che l'organo e i bassi. Ciononostante la buona scuola del canto è qui smarrita affatto, essendosi tutti rivolti ad imitare colle voci i passaggi propri degli strumenti e la forma del canto teatrale».²⁶

Usando il verbo «ammettere» Sacchi fa (indirettamente) allusione alle direttive fissate da Carlo Borromeo durante il Concilium Provinciale Medolanense Primum del 1565. Questi dettami, che proscrivevano gli strumenti in chiesa ad eccezione dell'organo e richiedevano comprensibilità e chiarezza alla parola cantata – aspetto che conduce direttamente allo 'stile pieno', tipicamente 'ambrosiano' –, entravano «nell'aureo volume»²⁷ degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* ed erano stati riaffermati anche dagli arcivescovi del Seicento.²⁸ Diventa

25. Cfr. Christoph Riedo, *Interrelazioni tra stile musicale e liturgia: discontinuità e permanenze nella Milano del Settecento*, in Carpani, Cascetta e Zardin (a cura di), *La cultura della rappresentazione* cit., I, pp. 415-441. Tutti i seguenti aspetti saranno descritti in dettaglio in Christoph Riedo, *Zwischen 'alter ernsthafter Schreibart' und 'abscheulichste[r] Ausgelassenheit'. Kirchenmusik in Mailand im Zeitraum von 1740-1780 unter dem Aspekt der ambrosianischen und römischen Liturgie*, in preparazione. L'aspetto stilistico musicale è già stato preliminarmente studiato da Mariateresa Dellaborra, *La musica sacra del XVIII secolo in area milanese: aspetti e stili*, «Rivista italiana di musicologia» 34 (1999), pp. 67-90.

26. Cit. in Andrea Luppi, *Giovenale Sacchi e la 'musica ecclesiastica' tra apologia e progetti di riforma*, in Sergio Martinotti (a cura di), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, I, Milano, Vita e Pensiero, 1996 (La città e lo spettacolo, 5), pp. 109-142; 121.

27. Per questa espressione dell'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli (1696-1783) si veda Angelo Turchini, *Tradizione borromaica, istituzioni ecclesiastiche, indirizzi pastorali nel Settecento milanese*, in Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi (a cura di), *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1988 (Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Scienze religiose, 8), pp. 3-33; p. 18.

28. Cfr. Achille Ratti (a cura di), *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, II, Milano, Pontificia Sancti Ioseph, 1890-1896, coll. 99-100. Cfr. anche Florentius Romita, *Jus Musicae Liturgicae*, Roma, Edizioni Liturgiche, 1947, p. 66; Enrico Cattaneo, *Legislazione liturgico-musicale nei primi quindici secoli*, «Archivio Ambrosiano» 3 (1950), pp. 65-81; Marie Annette Marley, *The Sacred Cantatas of Giovanni Battista Sammartini*, University of Cincinnati, UMI Dissertation Services, 1978, pp. 34-35; Riccardo Allorto, *Gli anni milanesi di Giovanni Cristiano Bach e le sue composizioni sacre*, Milano, Ricordi, 1992, pp. 15-19.

quindi più chiaro il motivo per cui a San Gottardo nel Regio Ducale Palazzo si accennava alla necessità di doversi adattare «all'uso del paese», preferendo la «Musica Corale alla Instrumentale».²⁹

Rispetto alla musica per le devozioni ambrosiane, in quella concepita per la liturgia romana l'orchestra non manca quasi mai. Anche se questa caratteristica non è testimoniata *expressis verbis* da alcun personaggio milanese, possediamo una segnalazione di Giuseppe Gonelli, maestro di cappella della cattedrale di Cremona e attivo nell'area di Milano. Il 9 ottobre 1737 Gonelli rispondeva in questi termini alla richiesta di padre Giovanni Battista Martini d'una composizione in stile a cappella:

«Sento poi anche il desid[eri].o dello di lei Sig[nore]. collega circa qualche composi[zi].one a capella rigorosa di nota bianca ma io, per non avere appunto impegno di Capella che mi obblighi costà à simile richietami composiz[i]o:ne ne meno sono in caso di potere sodisfare a tale richiesta: però con l'agiusto divino crederei di potere accingermi anche a tale impresa in cui troverei certam[en].t[e] tutto il mio gusto, mà a me nulla servirebbe in questo Paese, in cui t[u]t[t].e le fonzioni si fanno co' VV[iolini]. In tanto desideroso d'altri di lei rin[nomatissi]:mi comandi con tutta la stima ed Ossequio mi riprotesto».³⁰

Gonelli evidentemente non possedeva composizioni in stile a cappella perché da lui «tutte le funzioni si fanno coi violini». Nella diocesi di Cremona, ove si pratica la liturgia romana, prevalevano infatti altri usi di musica sacra rispetto alla non lontana Bologna, appartenente allo Stato pontificio. L'usanza di Cremona sembra essere stata la stessa diffusa nelle chiese milanesi di rito romano.

I due riti, tuttavia, proponevano intonazioni divergenti non soltanto a livello di stile, ma anche nelle durate temporali. Un esempio significativo è la sequenza del *Dies irae*. Mentre quello ascoltato dai Mozart, padre e figlio, nel 1770, durava tre quarti d'ora, come scrive Leopold alla moglie,³¹ quello composto da Ferdinando Galimberti nel 1744 è ancora più ampio, si estende su 13 movimenti, 1585 battute, e dura quasi un'ora.³² L'estensione temporale dei

29. Si veda nota 21.

30. Anne Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*, New York, Pendragon Press, 1979, p. 298, n. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54, 9.10.1737.

31. «Milano, 10 feb. 1770. [...] Nel frattempo, qui abbiamo avuto occasione di ascoltare diverse musiche sacre; tra l'altro, ieri, la messa dei defunti o *Requiem* per il vecchio *Marquese*, morto proprio in questi giorni, a carnevale, a dispetto della sua grande famiglia che l'avrebbe invece volentieri lasciato in vita fino alla Quaresima. Il *Dies irae* di questo *Requiem* è durato circa 3 quarti d'ora, verso le 2 del pomeriggio l'ufficio funebre era finito: abbiamo quindi pranzato alle 2 e mezzo. Non mi chiedere di descriverti le funzioni religiose di qui; la rabbia me lo impedirebbe: tutto è incentrato sulla musica, e sullo sfarzo delle chiese, il resto è solo ignobile e sguaiato. Vengo appunto dai vesperi, che sono durati più di 2 ore [...]» (cfr. www.letters.mozartways.com).

32. Cfr. Ferdinando Galimberti, *Dies irae. Für Soli, Chor und Orchester (1744)*, a cura di Giuliano Castellani e Christoph Riedo, Adliswil/Zürich, Kunzelmann, 2010.

Dies irae a Milano³³ è tanto più sorprendente se si considera che la sequenza non faceva neanche parte del canone liturgico ambrosiano.³⁴ Nelle chiese milanesi del Settecento in linea di principio non si sente affatto la sequenza nella Messa da Requiem, come nelle chiese del rito ambrosiano, oppure la si sente più lunga del normale, come nelle chiese degli ordini religiosi. Perciò sul piano del *Dies irae* a Milano si registrano disuguaglianze inimmaginabili. È altrettanto importante sapere, o almeno definire, se il *Dies irae* si potesse cantare anche in una chiesa diocesana, quindi ambrosiana, magari in ambito extra liturgico.³⁵ Probabilmente in tale ambito le chiese di rito ambrosiano sono state influenzate da quelle di rito romano, che erano la maggior parte. Mi sembra quindi importante delineare il rapporto tra le due liturgie, comprendere quanto siano permeabili i brani liturgici e quanto sia rigorosa nel Settecento la realizzazione della liturgia. È davvero così forte il contrasto a livello di realizzazione liturgica? Oppure si eseguivano brani appartenenti a un rito anche nelle celebrazioni dell'altro? (Si consideri tuttavia che – così ci dicono i libri contabili – nelle chiese ambrosiane solo raramente erano impiegati degli strumentisti.)

La tesi d'una liturgia in declino è sostenuta fra altro, nella voce 'canto ambrosiano' della nuova *MGG*.³⁶ Terence Bailey è dell'opinione che a partire dal Cinquecento il canto ambrosiano si stesse perdendo e trasformando. Egli ritiene che le melodie molto probabilmente non fossero più cantate a memoria e che alcune di esse venissero percepite come troppo lunghe, vista la tendenza ad accorciarle. Tale considerazione porta a chiedersi se, in un secolo come il Settecento, in cui si sta disperdendo o si è già dispersa la grande tradizione del canto ambrosiano e in cui si assiste a una crescente secolarizzazione, la liturgia si realizzasse sempre con i rispettivi brani ambrosiani o romani.

Purtroppo non è facile rispondere a questa domanda. Il motivo è semplice e riguarda un grosso problema, archivistico prima, metodologico poi. Per affrontare la questione dell'utilizzo dei brani nella liturgia corrispondente sarebbe necessario un numero più ampio di archivi ecclesiastici a Milano. Gli archivi legati a una chiesa forniscono testimonianze concrete della vita musicale dell'istituzione ecclesiastica e ci informano anche sui brani di repertorio. Se quindi in una chiesa diocesana, sottoposta direttamente alla diocesi e pertanto legata al rito ambrosiano, si trovassero quasi esclusivamente, o perlomeno numerosi brani per la liturgia romana, potremmo concludere che il significato liturgico dei medesimi non era determinante in quella chie-

33. Johann Christian Bach, *Music for the Office of the Dead and the Mass for the Dead: Eight Liturgical Works for Soloists, Choir, and Orchestra from Eighteenth-Century Manuscript Sources*, a cura di Ernest Warburton, New York, 1981 (The Collected Works of Johann Christian Bach, 21).

34. Cfr. Pietro Borella, *Il rito ambrosiano*, Brescia, Morcelliana, 1964, pp. 217-223.

35. Un *Dies irae* si trova nell'archivio di Vercate (I-VIM Mus. Ms. Cart. xli f. 3; cfr. Mariateresa Dellaborra, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vercate*, Roma, Edizione Torre d'Orfeo, 2000, p. 211). Stilisticamente questo *Dies irae* non ha nulla a che fare con una composizione analoga destinata a una celebrazione di rito romano a Milano.

36. Terence Bailey, *Ambrosianischer Gesang*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^a ediz., Sachteil, I, Kassel, Bärenreiter, 1994, coll. 521-546; coll. 526-527.

sa. Gli unici archivi ecclesiastici rimasti a Milano, relativamente al Settecento, sono però quelli del Duomo e di Santa Maria presso San Celso.³⁷ Entrambi contengono, come ci aspetteremmo, solo o quasi unicamente musiche di rito ambrosiano. Per rispondere alla domanda sul rapporto tra liturgia e musica figurata a Milano occorre dunque trovare altre strategie. Per esempio volgere lo sguardo verso fonti musicali in territori esterni alla diocesi, come gli archivi svizzeri.³⁸ Lì, teoricamente, non dovrebbero trovarsi composizioni liturgiche di rito ambrosiano.

Prima però di occuparci dei paesi a Nord dell'Italia vorrei accennare a un episodio che introduce il discorso e riguarda sempre Milano. Si tratta d'un evento che è già stato oggetto di attenzione: la visita di Charles Burney a Milano nel 1770. Dopo aver ascoltato la messa ambrosiana in Duomo, Burney scrive:

«From thence I went home with Signor Fioroni, who shewed me all his musical curiosities, and played and sung to me a whole oratorio of his composition, and was so obliging as to promise me a copy of a service of his in 8 parts, with which I begged of him to favour me in order to convince the world that tho' the theatrical style is very different from that of the Church, yet this latter is not wholly lost».³⁹

Si apprende dunque che Fioroni aveva offerto personalmente un suo pezzo a otto voci al visitatore inglese. Ma sorge un dubbio: Fioroni poteva donare a Burney un brano ambrosiano che quest'ultimo non avrebbe potuto utilizzare fuori della diocesi milanese, ovvero fuori dal contesto ambrosiano? La testimonianza di Burney sulla musica in Duomo è già argomento di tanti contributi, ma un aspetto decisivo è stato finora trascurato: l'identità del brano offerto a Burney. Oggi possiamo rispondere a questa domanda, poiché si è conservato l'inventario dell'asse ereditario di Charles Burney, morto nel 1814.

37. Per altri, piccoli fondi delle chiese milanesi si veda Giancarlo Rostirolla (a cura di), *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani: con la relativa bibliografia musicologica*, Roma, IBIMUS, 2004 (Studi, cataloghi e sussidi dell'Istituto di bibliografia musicale, 10).

38. Sulla diffusione della musica liturgica milanese del Settecento in Svizzera si rinvia all'articolo di Claudio Bacciagaluppi nel presente volume.

39. Charles Burney, *Music, Men and Manners in France and Italy 1770*, London, Eulenburg, 1974, p. 47. Lo stesso passaggio suona così nella versione settecentesca in tedesco: «Von da gieng ich mit Herrn Fioroni nach Hause, der so gütig war, mir alle seine musikalischen Merkwürdigkeiten zu zeigen, so wie er mich vorher die in der Sacristey hatte sehen lassen. Er spielte und sang mir ein ganzes Oratorio von seiner Komposition vor; und war so gütig mir eine Abschrift einer von seinen Kirchenmusiken zu geben. Sie war achtstimmig und für zwey Chöre, (*) und ich bat sie mir von ihm aus, um die Welt zu überzeugen, dass die alte ernsthafte Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey, undgeachtet der Theater und Kirchenstyl, wenn man Instrumente und Ripiensänger dabey gebraucht, izt beynahe einerley sind. (*) Dieß Stück, soll nebst andern merkwürdigen Kompositionen, deren unten gedacht wird, gedruckt werden». Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise: vollständige Ausgabe*, Hamburg, C. D. Ebeling, 1772-73, pp. 54-55; rist. anast. Kassel [etc.], Bärenreiter, 2003 (Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften Faksimiles, 19).

In esso, fra le musiche vendute il secondo giorno dell'asta, sotto l'indicazione «Masses, Motetts etc.» si trova: «Numero 250, Fioroni, Giovanni Andrea. Veni Sancte Spiritus, eight voices, in score». ⁴⁰ Troviamo quindi un singolo pezzo di Fioroni nell'inventario, un *Veni Sancte Spiritus* a otto voci, proprio come quello descritto da Burney nel suo diario. Questa scoperta sorprende molto, poiché le sequenze (il *Dies irae*, il *Lauda Sion*, il *Victimae Paschali* e anche il *Veni Sancte Spiritus*) non facevano ufficialmente parte del canone liturgico ambrosiano. Come mai allora Fioroni era in grado di offrire un *Veni Sancte Spiritus* dalla biblioteca del Duomo a Burney? Di fatto, consultando il catalogo delle musiche della Cappella del Duomo, di Fioroni troviamo elencato proprio un «Veni sancte spiritus, offertorio a 8 v. in La». ⁴¹ Perché allora esiste un *Veni Sancte Spiritus* se quest'inno non fa ufficialmente parte della liturgia ambrosiana? Innanzitutto va detto che il brano di Fioroni è catalogato come offertorio. Inoltre troviamo un «Veni Sancte Spiritus, motetto a 8 v. in Do» ⁴² del predecessore di Fioroni, Carlo Baliani, e, sempre nel fondo della Cappella del Duomo, addirittura due *Veni Sancte spiritus*, di Giovanni Maria Appiani, predecessore di Baliani, uno dei quali indicato come «Offertorio nella Messa votiva del Spirito Sancto» e l'altro «Nella festa della Pentecoste a 8 v. pieno». ⁴³ Se allora la sequenza non fa parte del canone ambrosiano desumiamo da questi esempi che in Duomo vi era l'abitudine di utilizzare il *Veni Sancte Spiritus* come mottetto per l'offertorio della festa di Pentecoste. Si impiegava quindi il testo dell'inno della liturgia romana ma con un'altra funzione: ecco un esempio di permeabilità liturgica.

Ritorniamo al motivo d'interesse del brano di Fioroni secondo Burney, che lo indica chiaramente nella prerogativa «to convince the world that tho' the theatrical style is very different from that of the Church, yet this latter is not wholly lost». Burney era interessato soprattutto ad avere un brano liturgico di Fioroni proprio per lo stile musicale. Molto probabilmente pensava allo 'stile pieno', poiché nel diario di viaggio, pubblicato in tedesco, Burney ammira il fatto che non ci sia una melodia – «voll guter Harmonie, sinnreichem Contrapunkt, und Erfindung; aber ohne Melodie» ⁴⁴ – ma non parla di liturgia. Guardando però il *Veni Sancte Spiritus* di Fioroni oggi conservato nella Fabbrica del Duomo – che potrebbe essere quello donato da Fioroni al suo ospite – ci rendiamo conto che solo le prime tre battute sono in 'stile pieno', poiché il pezzo

40. Alexander Hyatt King (a cura di), *Catalogue of the Music Library of Charles Burney, Sold in London, 8 August 1814*, Amsterdam, Frits Knuf, 1973 (Auction Catalogues of Music, 2), p. 10.

41. Claudio Sartori, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano: catalogo delle musiche dell'archivio*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1957, p. 176.

42. *Ivi*, p. 101.

43. *Ivi*, p. 77.

44. Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise* cit., p. 54. «Diese Kirchenmusik war etwa vor hundert und funfzig [sic] Jahren von einem Kapellmeister am Dohm gesetzt, und sehr im Styl unsrer Kirchenmusiken aus jener Zeit, voll guter Harmonie, sinnreichem Contrapunkt, und Erfindung; aber ohne Melodie».

continua con una parte fugata. Quindi il brano corrisponde poco a quell'idea di stile «senza melodia» che Burney attribuiva alla musica ascoltata in Duomo. Mentre l'inglese era più interessato allo stile musicale – di composizioni in 'stile pieno' ce n'erano molte nell'archivio del Duomo –, Fioroni, ragionando in termini liturgici, gli offrì proprio uno dei pochissimi brani che potevano essere utilizzati coerentemente anche nella liturgia romana.

Ecco dunque un chiaro esempio dell'importanza che un maestro di cappella milanese del Settecento attribuiva alla liturgia musicata. Da quest'episodio si apprende che per Fioroni la liturgia rappresentava il quadro che determinava il brano. Il possibile utilizzo liturgico era importante e, con questa scelta, anche la giusta declamazione del testo liturgico dei cantanti. In altre parole, Fioroni dava alla coerenza liturgica più peso che a un qualsiasi altro aspetto, incluso lo stile musicale. Burney, al contrario, probabilmente non si rese neanche conto che poteva crearsi un conflitto liturgico traendo una composizione dal repertorio del Duomo giacché la liturgia ambrosiana poteva aver lasciato un'impronta nella composizione.⁴⁵

Consapevoli dell'importanza della liturgia e dell'utilizzo 'transliturgico', dirigiamo il nostro sguardo verso nord, dove oggi si trova la maggiore quantità di fonti musicali di provenienza milanese, ovvero gli archivi dei conventi svizzeri. Fra questi, merita particolare attenzione quello dell'abbazia benedettina di Einsiedeln,⁴⁶ che prima della scoperta di un fondo musicale a Vimerate era considerato l'archivio per eccellenza della musica sacra milanese. A Einsiedeln troviamo fonti musicali liturgiche di almeno 25 maestri di cappella milanesi vissuti tra il 1740 e il 1780.⁴⁷ Si potrebbe quindi pensare che questo archivio fornisca un'impressione completa e olistica della musica della metropoli lombarda dell'epoca. Tuttavia, dopo aver controllato sistematicamente le fonti musicali lì conservate dei maestri di cappella milanesi, dobbiamo arrivare a tutt'altra conclusione. A livello liturgico i benedettini hanno acquistato

45. L'interesse di Burney per la liturgia emerge dopo la sua visita a Milano, come sappiamo dall'epistolario fra lui e Giovanni Battista Martini: cfr. Riccardo Allorto, *Il canto ambrosiano nelle lettere di G. B. Martini e di Charles Burney*, «Studien zur Musikwissenschaft» 25 (1962), pp. 1-4. Si osservi inoltre come Burney, nel suo diario, non parli delle particolarità del rito ambrosiano: dobbiamo perciò dedurre che egli, malgrado la visita alla Biblioteca ambrosiana, non avesse ancora dimestichezza con la liturgia ambrosiana.

46. Cfr. Lukas Helg, *Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, 1995. Per l'ubicazione delle fonti musicali in Svizzera si consulti il sito web di RISM Svizzera: www.rism-ch.org. Per la musica di Johann Christian Bach in particolare si veda Peter Ross – Andreas Traub, *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, «Fontes Artis Musicae» 32 (1985), pp. 92-102.

47. Johann Christian Bach, Carlo Bigatti, Felice Antonio e Ferdinando Bonazzi, Giuseppe Ferdinando Brivio, Giovanni Cantù, Melchiorre Chiesa, Giovanni Corbelli, Giovanni Lorenzo Fascetti, Gian Andrea Fioroni, Ferdinando Galimberti, (probabilmente Giovanni Francesco Maria) Marchi, Ambrogio Minoja, Carlo Mojolo, Carlo Monza, Antonio Negri, Giuseppe Palladino, Gaetano e Felice Piazza, Agostino Quaglia, Giovanni Battista Sammartini, Giuseppe Sarti, Bonaventura Terreni, Pietro Valle, Melchiorre de Vincenti.

quasi esclusivamente brani che potessero servire alla loro liturgia quotidiana. A questa categoria appartengono tutti i brani (autentici) di Giovanni Battista Sammartini o di Johann Christian Bach conservati nell'archivio di Einsiedeln.

Vorrei quindi presentare le poche eccezioni, ovvero quelle fonti di cui vale la pena occuparsi perché ci aiutano a capire il rapporto tra le due liturgie, sia a Milano sia fuori dalla diocesi. Queste eccezioni fanno riflettere sulla ragione per cui tali brani sono arrivati nella Svizzera centrale, lontano dall'arcidiocesi di Milano, e permettono di formulare conclusioni che potrebbero valere anche per quest'ultima.

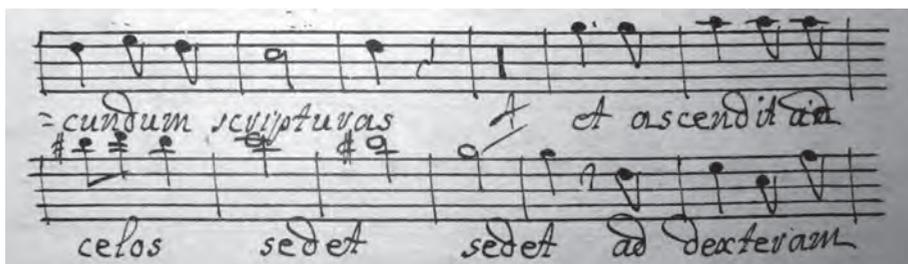
La prima categoria che vorrei considerare è quella relativa alle composizioni del *Credo*. Nella messa ambrosiana il *Credo* non si colloca prima dell'eucaristia, come nel rito romano, ma dopo l'offertorio, come riportato con stupore anche da De Lalande.⁴⁸ Tale posizione si spiega con le antiche radici della liturgia milanese: nell'epoca protocristiana, infatti, i catecumeni erano pregati di uscire della chiesa prima dell'eucaristia, affinché i credenti battezzati potessero celebrare l'eucaristia tra loro; una volta usciti i catecumeni, le parole del *Credo* erano pronunciate soltanto dai credenti battezzati. Ecco una spiegazione sintetica del motivo per cui il *Credo* nella messa ambrosiana si colloca dopo l'offertorio. Se dalle fonti musicali non è affatto possibile ricostruire la posizione del *Credo* nella liturgia, quello ambrosiano si distingue per una piccola peculiarità a livello liturgico-testuale: l'espressione «ad coelos» al posto di «in coelum», una caratteristica significativa nell'analisi delle composizioni dei maestri di cappella milanesi. La fonte con segnatura CH-E 543,10 ne indica l'autore in Giovanni Battista Sammartini e riporta l'anno «1763». Nel catalogo sammartiniano figura come J-C D 88: secondo Jenkins e Churgin non si tratta dunque di una composizione autentica di Sammartini. In tutte e quattro voci troviamo la versione testuale del *Credo* ambrosiano con «et ascendit ad coelos». ⁴⁹ Non si tratta soltanto di uno di pochi brani ambrosiani arrivati a Einsiedeln ma anche di una composizione ambrosiana in stile concertato. Se fosse opera di Sammartini, la potremmo considerare il secondo brano liturgico sammartiniano di cui abbiamo conoscenza che sia destinato al rito ambrosiano.



FIGURA 1 · Giovanni Battista Sammartini, *Credo* J-C D 88 (CH-E 543,10)

48. Cfr. Pietro Borella, *Il rito ambrosiano* cit., pp. 170-171.

49. Anche la copia manoscritta conservata a Schwerin (D-SW1) contiene curiosamente l'ambrosiano «ad coelos».

FIGURA 2 · Gaetano Piazza, *Credo* (CH-E 579,6)

A proposito d'un altro *Credo* ambrosiano conservato a Einsiedeln, composto da Gaetano Piazza (CH-E 579,6), si vede bene che nella parte dell'*alto* prima c'era scritto «in»; poi il copista milanese, accorgendosi che stava copiando un *Credo* ambrosiano, l'ha cambiato in «ad». Forse il copista era lui stesso stupito del fatto che si trattasse d'un *Credo* ambrosiano, data la strumentazione per orchestra d'archi, oboi e corni. Nelle parti delle altre due voci, tenore e basso, in corrispondenza di questo passaggio si legge chiaramente «ad coelos». Anche il *Credo* per organo, due tenori e basso (CH-E 631,1.2) di Pietro Valle, erroneamente chiamato Della Valle, si rivela un *Credo* ambrosiano. In partitura solo la parte del basso vocale contiene il testo e riporta le parole «ad coelos». Le altre voci non hanno testo poiché la composizione è nello stile omoritmico, quasi rigorosamente sillabico, tipico della liturgia ambrosiana.

Relativamente a Einsiedeln, dovremmo concludere che in totale sono pervenuti tre *Credo* ambrosiani, cioè una quantità non insignificante, ma piccola in relazione a tutti i *Credo* milanesi che ci sono pervenuti, prendendo in considerazione la quantità di brani liturgici milanesi esistenti nella biblioteca dei benedettini. Siccome proprio due di questi tre *Credo* prevedono un'orchestra, si può supporre che si tratti di brani di minoranza in un archivio in cui lo stesso repertorio ambrosiano è una minoranza. Forse proprio per il fatto che si tratta di *Credo* concertanti, i benedettini non si sono presi subito la briga di ricontrollare se fossero composizioni ambrosiane.

Da uno sguardo generale sulle composizioni milanesi ci rendiamo conto che proprio il *Credo* rappresenta un caso particolare, soprattutto perché la divergenza nel testo, in quanto minima, confondeva. Addirittura nove messe di Fioroni custodite nell'archivio del Duomo non riportano la variante «ad coelos» bensì il testo romano.⁵⁰ Ciò significa che nel Settecento anche in Duomo, ovvero nel luogo di maggior difesa e promozione della liturgia ambrosiana,⁵¹ si poteva trascurare questa piccola differenza testuale. Il fatto, poi, che l'errore ricorra per nove volte dimostra che non si trattava d'una circostanza casuale. Eppure sarebbe prematuro, anzi sbagliato, dire che la variante «ad coelos» al

50. Si tratta di tutte le messe con segnatura I-Mfd 84.

51. Cfr. Franco Brovelli, *L'edizione del Messale ambrosiano a cura del card. Giuseppe Pozzobonelli*, «Archivio Ambrosiano» 12 (1983), pp. 20-38.

posto di «in coelum» sia totalmente irrilevante. Queste parole sono facilmente intercambiabili e probabilmente sono state cantate correttamente dalla cappella del Duomo.

Considerando i tre *Credo* ambrosiani di Einsiedeln in relazione alle nove messe in Duomo possiamo affermare che probabilmente questa differenza testuale non era percepibile dalla gente comune. Propongo di non valutare l'erudizione dei benedettini sulle differenze liturgiche prescindendo completamente dai costumi milanesi dell'epoca. Analizzare puntualmente le conoscenze dei monaci di Einsiedeln sulle divergenze liturgiche aiuta a comprendere anche la stessa situazione milanese. Insomma, è possibile spiegare le eccezioni, poiché casi analoghi si trovano anche a Milano.

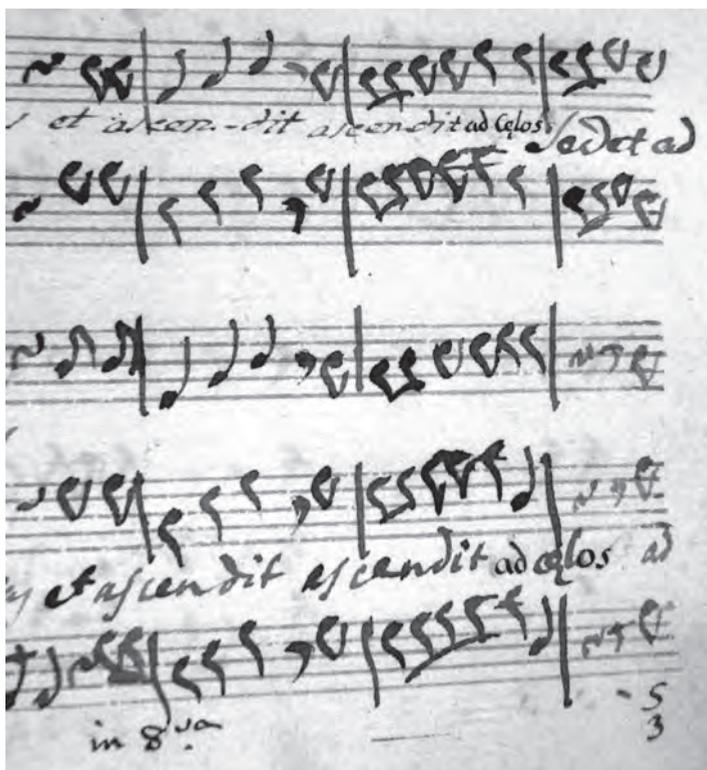


FIGURA 3 · Giovan Battista Beluschi, *Credo* (I-VIM Mus. Ms. Cart IV. Fasc. 2)

Poiché il *Credo* presenta differenze testuali minime tra i due riti, è proprio in questa sezione che si verificano degli adattamenti. A Vimercate per esempio si trova la copia d'un *Credo* di Giovan Battista Beluschi (I-VIM Mus. Ms. Cart IV. Fasc. 2)⁵² in cui troviamo questo procedimento. Qualcuno, a posteriori, ha

52. Cfr. Dellaborra, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano* cit., p. 58.

cambiato le parole «in coelum» in «ad coelos». Questo fa supporre che perfino questa piccola differenza testuale fosse in realtà davvero rilevante. Nell'archivio di Santa Maria presso San Celso troviamo altre prove: tre messe intere di Perosi (I-Msc 2/2; I-Msc 2/4 & I-Msc 2/5) sono state adattate integralmente, incluso l'«ad coelos», per la liturgia milanese attorno al 1900. Un altro adattamento dell'epoca è rappresentato dal *Magnificat* I-Msc 59/22, sempre di Perosi. L'adattamento all'inizio del Novecento delle messe del maestro di cappella della Sistina da un lato rappresenta un omaggio alla sua autorità nella musica sacra di quell'epoca, dall'altro denuncia la circostanza che la produzione di nuove messe ambrosiane era praticamente inesistente. L'adattamento era quindi quasi inevitabile. Nel Settecento, invece, la stessa produzione milanese per la liturgia ambrosiana era ancora prolifica e lo stile musicale previsto dalla diocesi per la propria liturgia era diverso da quello romano. Tutt'altro tipo di adattamento si trova nel *Magnificat* di Fioroni (I-Mfd 107/8). Inizialmente c'era scritto «implevit» ma il verbo, proprio della tradizione liturgica romana, è stato poi cancellato e sostituito con «satiavit». Allo stesso tempo è stato adattato anche il ritmo di quattro voci del brano a doppio coro. Dunque tutto è puramente ambrosiano, eppure l'esempio rimane molto curioso, poiché ha comportato la modifica sia del ritmo sia delle parole. Nondimeno non si tratta di un adattamento come verrà concepito all'inizio del Novecento, ma semplicemente della correzione d'un errore.

Continuiamo ad occuparci di testi liturgici che mostrano delle differenze, e in particolare del *Magnificat*. A Einsiedeln troviamo il «Magnificat a due Cori col canto fermo del Sig. Mtro G. Sarti 20 Ott. 1780 / P. Sigismondo / Eigentum des Musik / Archivs v. M. Einsiedeln» (CH-E 286.4.14). Sotto questo titolo si legge: «Im Dom in Mailand kopirt» e «N.B. der Text ist nach dem Ambrosianischen Brevier». Padre Sigismund Keller, nato nel 1803 e morto nella residenza dei benedettini in America nel 1882,⁵³ ci informa d'aver copiato il *Magnificat* di Sarti, datato 20 ottobre 1780, proprio nell'archivio del Duomo di Milano. Egli dichiara inoltre che si tratta del testo ambrosiano, confermando la consapevolezza che il *Magnificat* copiato era diverso da uno romano. Negli anni 1836-1846 e 1847-1852 il benedettino si trovava a Bellinzona e molto probabilmente aveva visitato Milano in uno di quei periodi. Keller aveva sempre copiato il testo ambrosiano, con l'eccezione di «recordatus misericordiae suae», che viene a sostituire la versione ambrosiana «memor misericordiae suae». La cosa stupefacente è che proprio l'originale del Duomo (I-Mfd 127/5) contiene la stessa versione testuale: il manoscritto della Fabbrica del Duomo comprende cioè, fra le cinque differenze testuali, anche una variante romana. Siccome Sartori ci informa che si tratta d'una partitura autografa,⁵⁴ dobbiamo concludere che di tanto in tanto anche il maestro di cappella Giuseppe Sarti, conosciuto soprattutto come operista, si sbagliava nei testi liturgici. Eppure tutto ciò non

53. Cfr. Rudolf Henggeler, *Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U.L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum Tausendjährigen Bestand des Klosters*, Einsiedeln, Selbstverlag des Stiftes, 1934, pp. 490-491, oppure online all'indirizzo www.klosterarchiv.ch.

54. Cfr. Sartori, *Le musiche della Cappella del Duomo* cit, p. 344.

esclude, ancora una volta, che i cantori della cappella del Duomo, versati nella liturgia, avrebbero potuto cantare «memor» invece di «recordatus».

Tra l'altro è probabile che Keller non avesse soltanto un interesse musicale: in queste parole si potrebbe infatti già scorgere un incipiente interesse storiografico.⁵⁵ Tra i monaci benedettini, nell'Ottocento, ve n'erano già alcuni interessati alla storiografia musicale. Per esempio un confratello di Sigismund Keller, padre Anselm Schubiger (1815-1888), era in contatto con Robert Eitner. Eitner curava all'epoca la redazione della collana «*Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*» della Gesellschaft für Musikforschung; Schubiger era l'autore del v volume della collana. Keller stesso ha messo in partitura tante composizioni di maestri milanesi settecenteschi, tranne le cantate di Sammartini. Sue sono le copie sammartiniane che si trovano oggi nelle biblioteche di Monaco e addirittura di Washington,⁵⁶ nel continente, l'America, in cui Keller trascorse la vecchiaia. Prove del fervore di Keller come copista si trovano oggi anche alla Staatsbibliothek di Berlino.⁵⁷ Vorrei quindi ricordare come la scelta dei benedettini di Einsiedeln a proposito del rito dei brani selezionati abbia avuto influssi sulla circolazione dalla Svizzera verso Nord (e nel mondo), e quindi sulla ricezione della musica sacra milanese. Nel Settecento i benedettini non si sono ancora interessati a brani ambrosiani dell'epoca perché liturgicamente inutilizzabili. La produzione milanese di musica sacra per il rito romano era poi ancora ricchissima. Il *Magnificat* di Sarti copiato da Keller si segnala, nondimeno, per un'altra particolarità: in questo manoscritto troviamo sempre, in caso di divergenze testuali, l'aggiunta della versione romana sopra il testo ambrosiano. Può anche darsi che nell'Ottocento questo *Magnificat* sia stato utilizzato nei vesperi dei benedettini. Il testo dovette essere tuttavia modificato, mentre la produzione milanese di musica sacra per la liturgia romana nell'Ottocento andava diminuendo considerevolmente.

Una fonte esemplare è il *Magnificat* ibrido di Melchiorre de Vincenti (CH-E 288,10.3). Ibrido perché è una composizione che contiene elementi testuali sia del *Magnificat* ambrosiano sia di quello romano. Nella partitura il copista, o il compositore stesso, ha annotato per primo «satiavit bonis», poi nel canto solo ha scritto la versione romana («implevit bonis») e alla fine è ritornato alla

55. Si veda anche Robert Kendrick, *Seeking Musical Antiquity in Settecento Milan*, in Carpani, Cascetta e Zardin (a cura di), *La cultura della rappresentazione* cit., I, pp. 403-413.

56. Il *Dixit Dominus* J-C 106 (Washington), il *Magnificat* J-C 111 (Washington) e le cantate J-C 117-124 (Monaco). Cfr. Newell Jenkins – Bathia Churgin, *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini: Orchestral and Vocal Music*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1976. A proposito di Monaco si veda anche Ivano Bettin, «*Mailänder Musikgeschichte*». *Materiali per la storia della musica milanese alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco*, in Daolmi e Fertonani (a cura di), *Antonio Brioschi* cit., pp. 313-318.

57. Il *Magnificat*, il *Christe* e il *Laetatus sum* di Ferdinando Galimberti in D-B Mus. ms. 6925 sono identici a quelli in CH-E 470,17 e CH-E 470,19. Tutti e tre furono copiati da Sigismund Keller. Di Sammartini si trovano concordanze tra D-B Mus. ms. 19394 e CH-E 544,4.

versione ambrosiana. Sempre in Svizzera, questa volta a Zurigo, si trova un altro *Magnificat* contenente i testi liturgici mescolati (CH-Zz AMG xiv 758). Il manoscritto include prima la versione romana, poi tre volte il testo liturgico ambrosiano e poi di nuovo la prima versione. Un'altra fonte ibrida – e ciò vale sia per le parti staccate sia per la partitura – è di nuovo un *Magnificat* di Carlo Bigatti, oggi conservato a Milano (I-Msc 59/20). Prima abbiamo accennato al *Magnificat* ibrido di Giuseppe Sarti (I-Mfd 127/5) copiato da Keller. Si tratta di un tipo di documento rarissimo: di solito le composizioni si lasciano chiaramente assegnare a uno o all'altro rito oppure, in mancanza di differenze, a entrambi. Perciò l'opinione di Terence Bailey, di una liturgia in decadenza, dal punto di vista del *cantus planus* ambrosiano, non trova altrettanta conferma nel campo delle composizioni figurate.

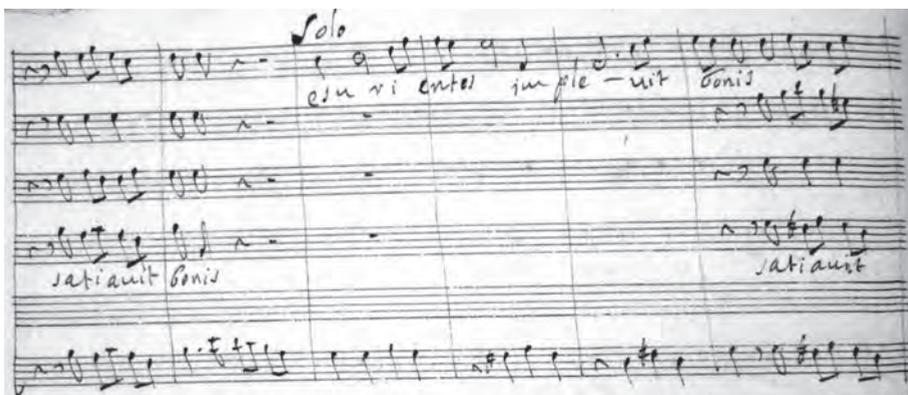


FIGURA 4 · Melchiorre de Vincenti, *Magnificat* (CH-E 288,10.3)

Tornando ad Einsiedeln, si nota che da un lato sono pervenute solo pochissime composizioni appartenenti alla liturgia ambrosiana, dall'altro che sono giunti brani originariamente concepiti proprio nel contesto ambrosiano. Sulla partitura del *Salve Regina* di Agostino Quaglia (CH-E 286,4/15) leggiamo per esempio: «L'originale si trova nell'Archivio del domo a Milano»; poi, alla fine della partitura: «Scritto nell'Archivio del Duomo dal P. Sig. Keller». Effettivamente si tratta di una copia dell'unico *Salve Regina* di Quaglia presente nell'archivio del Duomo (I-Mfd 181/2), realizzata sempre da Keller. Il monaco benedettino Sigismund Keller è anche il redattore della copia del *Salve Regina* di Giuseppe Sarti (CH-E 286,4.12), anch'essa «Copiata nell'Archivio del Duomo a Milano dall'Originale». Nella stessa raccolta si trovano anche due *Salve Regina* di Carlo Bigatti. Il secondo (CH-E 286,4.2) porta l'indicazione: «Salve Regina a 4.tro concertata, scritta pel Santuario di Nostra Signora presso S. Celso, da Carlo Bigatti, Milano 1831». L'altro (CH-E 286,4.1) invece non ha alcuna indicazione del genere, ma ha la stessa copertina, su cui compare la nota: «S. Celso, Proprietà della Ven.da fabbrica». Indubbiamente dopo il 1831, anno di composizione di

CH-E 286,4.2, sono arrivati in Svizzera due *Salve Regina* dal Santuario milanese di S. Maria presso San Celso. L'Abbazia benedettina aveva in comune con S. Maria presso S. Celso e con il Duomo di Milano la dedicazione mariana, e quindi il particolare bisogno di intonazioni del *Salve Regina*, benché il contesto liturgico fosse del tutto diverso. È questa la prova che anche brani composti originariamente per un ambiente ambrosiano sono arrivati a Einsiedeln. Questi *Salve Regina* sono infatti ulteriori esempi di permeabilità liturgica.

Non a caso, però, si tratta, per tutti e quattro i *Salve Regina*, di fonti giunte ad Einsiedeln nell'Ottocento. Riguardo al 1761 l'almanacco «Milano sacro» indicava ancora 192 chiese, di cui 77 diocesane e 115 di ordini religiosi.⁵⁸ Il rito romano di conseguenza è rappresentato approssimativamente da due terzi delle chiese milanesi. Fino all'ultimo quarto del Settecento la città lombarda è una gigantesca produttrice di musica liturgica di rito romano (contrariamente a quello che ci si aspetterebbe da una città 'ambrosiana'). Questa situazione, tuttavia, cambia radicalmente con le riforme di Maria Teresa e Giuseppe II e la successiva epoca napoleonica, quando tante chiese regolari vengono soppresse.⁵⁹ Non è allora un caso che Sigismund Keller abbia copiato due *Salve Regina* nell'archivio del Duomo, visto che le chiese regolari non ne producevano più molti. Ulteriori interpretazioni del successo della presenza di questi *Salve Regina* ad Einsiedeln sono il movimento ceciliano ottocentesco ed evidentemente la tradizione del *Salve Regina* in stile *a cappella* nel monastero benedettino.⁶⁰

Un'altra composizione per la liturgia ambrosiana giunta ad Einsiedeln è il salmo «Domine quis habitabit a 12 concertato e Ripieni / con due organi obbligati / G Sarti 27. Oct. 1780» del già citato Giuseppe Sarti (CH-E 286,2.6). Lo stesso salmo, con la stessa datazione, si trova anche nella Fabbrica del Duomo (I-Mfd 124/2) ed entrambi i manoscritti presentano la versione ambrosiana del testo. Quello di Einsiedeln è senz'altro un manoscritto ottocentesco, cioè di un periodo caratterizzato da un crescente interesse storiografico. Tuttavia, probabilmente già nel Settecento sono arrivati a Einsiedeln mottetti originariamente composti per il Duomo, come il *Cadat Precipitata* (CH-E 466,1) per due tenori e organo di Fioroni. Questa composizione è identica a quella conservata nell'archivio del Duomo (I-Mfd 92/6) e riporta le stesse dinamiche e gli stessi cambi di chiave. Così come Fioroni offriva a Burney il mottetto *Veni Sancte Spiritus*, anche i monaci benedettini si erano serviti di mottetti della produzione metropolitana. Di nuovo vediamo il parallelismo tra Milano e Einsiedeln a proposito del rapporto tra musica figurata e liturgia. Molto probabilmente questa

58. Cfr. Dellaborra, *La musica sacra del XVIII secolo* cit., p. 72.

59. Cfr. Paola Vismara Chiappa, *La soppressione dei conventi e dei monasteri in Lombardia nell'età teresiana*, in Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli e Gennaro Barbarisi (a cura di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, 11, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 481-500; Eadem, *Le soppressioni di monasteri benedettini. Un episodio dei rapporti Stato-Chiesa nella Lombardia teresio-giuseppina e napoleonica*, «Archivio Ambrosiano» 40 (1980), pp. 138-201.

60. Cfr. P. Lukas Helg, *Das Einsiedler Salve Regina. Eine musikgeschichtliche Studie*, Einsiedeln, Druckerei Franz Kälin, 2006.

pratica, come testimoniata esplicitamente da Fioroni, era in uso anche nella stessa Milano, e dunque un motetto avrebbe anche potuto essere cantato in liturgia romana, sempre che non vi fossero conflitti testuali. Volendo dunque ricostruire il repertorio musicale delle singole chiese milanesi, di quelle di cui oggi non esiste più un archivio musicale, occorrerà prendere in considerazione anche questa prassi di permeabilità liturgica.

L'utilizzo transliturgico pone, al di là delle differenze testuali, un problema stilistico-musicale. La liturgia ambrosiana (ricordiamo il passo di Giovenale Sacchi) non ammetteva l'utilizzo di strumenti eccetto l'organo e rispettava – almeno teoricamente, ma in gran parte anche nella prassi – le leggi della diocesi fissate negli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. L'uso liturgico presentava dunque una stretta relazione con l'impiego o meno di strumenti. A uno dei tre *Credo* ambrosiani arrivati ad Einsiedeln, quello di Pietro Valle (CH-E 631,1.2), corrisponde una partitura manoscritta (CH-E 631,1.3) che, pur non costituendo una vera e propria trascrizione, riprende varie parti del brano, come il tema del *Credo*, e aggiunge una parte orchestrale con strumenti ad arco e a fiato. Sorprende sia questa pratica, sia il fatto che la versione orchestrale, datata «1 Dec. 1829», contenga il testo ambrosiano con «ad coelos», che resta immutato nella destinazione romana. Proprio il passaggio con l'«ad coelos» è stato ripreso, da un copista anonimo nel 1829, tale e quale dalla versione senza orchestra. Comunque l'aggiunta di strumenti non avrebbe disturbato a Milano in quell'epoca, poiché la proibizione degli strumenti nella liturgia ambrosiana dell'Ottocento non sembra esser stata rispettata rigorosamente. Tuttavia, è molto probabile che questa composizione sia arrivata a Einsiedeln nel 1835 col padre Chrysostomus Diethelm.⁶¹

Di Fioroni è giunta in Svizzera anche una composizione ambrosiana del salmo *Deus misereatur* (partitura: CH-E 466,1.4; parti CH-E 464,3). Il manoscritto presenta l'indicazione insolita «a 4 Pieno con VV»: in effetti si tratta di una composizione in 'stile pieno', che presenta la declamazione sillabica e omoritmica tipica della liturgia ambrosiana, ma con l'aggiunta di parti per due violini e viola. Questa composizione non trova corrispondenza nell'archivio musicale del Duomo, ma nel frontespizio della fonte troviamo l'indicazione «Per S. Maria Madalena». Ora si comprende perché si tratta di una composizione ambrosiana: era infatti destinata alle «Religiose Agostiniane del Rito Ambrosiano» (cfr. *supra*). Siccome la partitura sembra chiaramente realizzata nel Settecento, dobbiamo desumere che non solo nell'Ottocento, ma già nel secolo precedente siano state talvolta aggiunte parti strumentali *a posteriori* a una composizione ambrosiana, anche se si tratta d'un tipo di adattamento molto raro. S'intuisce tuttavia che queste parti sono state connesse successivamente, poiché manca la tipica introduzione strumentale⁶² e il coro alla prima battuta inizia da solo. Inoltre le parti strumentali non contengono alcun motivo musicale ma la scrit-

61. Cfr. Luigi Collarile, *Bellinzona, 1675-1852: Considerazioni sulla circolazione e ricezione di musica italiana nei conventi benedettini della Svizzera interna*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft» 30 (2010), pp. 117-161; p. 150, n. 28.

62. Cfr. Riedo, *Interrelazioni tra stile musicale e liturgia cit.*, pp. 427-428.

tura dei violini consiste unicamente in accordi spezzati. In altre parole, la parte strumentale s'interseca all'armonia proposta dal coro senza introdurre novità nel discorso musicale. Di nuovo sappiamo che questi manoscritti ambrosiani sono arrivati ad Einsiedeln, da Bellinzona, solo nel 1835 col padre Diethelm. Prima le parti erano in possesso del ticinese Teodoro Barazetti.⁶³



FIGURA 5 · Gian Andrea Fioroni, *Deus misereatur* (CH-E 466,1)

Ma come si spiegano le dettagliate conoscenze sulla liturgia ambrosiana dei monaci benedettini di Einsiedeln? In primo luogo, i monaci erano così esperti nella liturgia e nei testi liturgici da rendersi subito conto di qualcosa che sfuggisse alle loro conoscenze. In secondo luogo, è ormai noto che la residenza benedettina di Bellinzona assunse un ruolo importante per la circolazione di musica italiana nella Vecchia Confederazione.⁶⁴ Sin dal 1675 i benedettini di Bellinzona furono in contatto diretto con il rito ambrosiano, poiché le cosiddette Tre Valli (Blenio, Leventina e Riviera) appartenevano alla diocesi di Milano. Questa situazione non è però l'unica prova delle loro dettagliate informazioni sulla liturgia milanese, come abbiamo appreso anche dalla fonte del *Magnificat* di Sarti copiato da Sigismund Keller. Nell'archivio musicale di Einsiedeln

63. Cfr. Collarile, *Bellinzona, 1675-1852* cit., p. 126 & p. 152, n. 67.

64. Cfr. Rudolf Henggeler, *Geschichte der Residenz und des Gymnasiums der Benediktiner von Einsiedeln in Bellinz, «Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz»* 27 (1918), pp. 39-174; Collarile, *Bellinzona, 1675-1852* cit.

troviamo un'altra attestazione concreta: il libro liturgico *Instructiones, ritus et decreta ad funera ducenda*,⁶⁵ indicatomi da padre Lukas Helg, archivista della biblioteca musicale, è attribuibile al rito ambrosiano. La stampa milanese del 1743 custodita nell'archivio di Einsiedeln è un rituale per le esequie ambrosiane e al tempo stesso un manuale che informa individui interessati alla liturgia, come i benedettini, sulle divergenze tra i due riti. Si tratta d'una fonte che risale proprio a un periodo in cui i documenti archivistici ci parlano d'un legame stretto tra l'Abbazia benedettina e Milano. Nel 1744, tra l'altro, sono arrivati ad Einsiedeln quattro gesuiti di Brera; nello stesso periodo i benedettini hanno mandato un castrato a studiare canto, per due anni, nella capitale lombarda.⁶⁶ Inoltre il coro del santuario benedettino, appena dopo la costruzione della nuova chiesa, era stato decorato nel 1750 da artisti attivi in Ticino e a Milano, i fratelli Torricelli.⁶⁷ Probabilmente è stata proprio la realizzazione del loro Santo Sepolcro, nel 1749, a suscitare nei benedettini l'esigenza di procurarsi musica dello stesso ambito culturale del Santo Sepolcro, dunque lombarda.⁶⁸ Nel 1751 padre Marianus Müller, futuro abate di Einsiedeln, studiò composizione con Giuseppe Palladino, maestro di cappella a San Fedele.⁶⁹ Sembra perciò opportuno pensare che sia stato Müller a procurare alcune cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini, poiché le cinque cantate (J-C 117-121) che oggi si trovano a Einsiedeln sono state composte proprio nell'anno di visita di Müller ed eseguite nella chiesa del suo maestro di cappella Palladino. Gli stretti rapporti con Milano, rafforzati anche attraverso il Collegio Elvetico, rendono meno sorprendenti le conoscenze approfondite di liturgia ambrosiana possedute dal clero svizzero.

Come ha dimostrato l'episodio che riguarda Fioroni e Burney, l'aspetto liturgico, nella Milano settecentesca, era centrale ed è stato determinante nella circolazione dei manoscritti. Quest'impressione si è rafforzata studiando il fondo musicale di Einsiedeln, di altri conventi svizzeri e le composizioni sacre milanesi presenti fuori dall'Italia. È dunque chiaro che a Einsiedeln non si possono trovare testi liturgici puramente ambrosiani, come il lucernario. Se Allorto concludeva, nel suo libro su Johann Christian Bach a Milano, che l'archivio di Einsiedeln è «l'archivio della musica sacra milanese»⁷⁰ (e lo diceva prima della scoperta del fondo di Vimercate), oggi dobbiamo precisare che Einsie-

65. Cfr. Helg, *Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800* cit., p. 134.

66. Riedo, „Um die Music mit gröserer auferbaulichkeit, und mindrer unordnung und ausschweifungen diese hochfeijerliche zeit hindurch vollführen zu können“ – Einblicke in die Organisation der Musik in der Benediktinerabtei Einsiedeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel der ‚Grossen Engelweihe‘, in Giuliano Castellani (a cura di), *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz)*, 23. bis 24. November 2007, Bern, Peter Lang, 2010 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 55), pp. 177-216; pp. 184-186 & pp. 202-206.

67. Henggeler, *Professbuch* cit., p. 155.

68. Klosterarchiv Einsiedeln KAE, A.HB. 41. Index ab anno 1741 usque 1768, sulla rubrica 'M' dell'anno 1749 troviamo: «h[eil][ig]. Grab neü gemacht von den Turricelli», con rinvio a p. 123. Il volume dell'anno 1749 purtroppo non è pervenuto.

69. Vaccarini Gallarani, *Le cantate sacre per i cinque Venerdi* cit., p. 75.

70. Allorto, *Gli anni milanesi di Giovanni Cristiano Bach* cit., p. 19.

deln conserva solo musica utilizzabile nella liturgia romana e che la biblioteca, sebbene ricchissima di musica milanese, non consente affatto una visione generale e completa della musica sacra milanese del Settecento. Il criterio di scelta dei benedettini era chiaramente di ordine pratico: l'utilità liturgica dei brani. Siccome questi erano stati composti, in linea generale, per celebrazioni di chiese di un ordine religioso si tratta, per quanto riguarda le composizioni del Settecento, quasi esclusivamente di brani sacri con strumenti. Se una composizione ambrosiana fosse arrivata in Svizzera avrebbe subito la stessa sorte del *Magnificat* di Pietro Valle (CH-Zz AMG XIII 1064 & a-m): dal punto in cui risultava ambrosiana si levavano le pagine successive. La copia già menzionata di quello stesso *Magnificat* (CH-Zz AMG XIV 758), che si presenta chiaramente come composizione ibrida, mostra come all'inizio, quando si legge il testo romano, non sia ancora stata alterata. Quando compare la versione ambrosiana, per la prima volta la composizione sembra non aver avuto più alcun valore. Viceversa, nell'archivio di Santa Maria presso San Celso è conservata una fonte nella quale il copista ha smesso di copiare poco dopo che il *Magnificat* gli si è rivelato appartenere al rito romano (I-Msc 73/41). Si tratta d'una composizione *a cappella* di Palladino. Si può quindi dedurre che il copista inizialmente pensava di copiare un *Magnificat* ambrosiano, ma nel momento in cui ha capito che il brano era destinato al rito romano, essendo lui in servizio in Santa Maria presso San Celso, ha perso ogni interesse in quel pezzo. Entrambi i casi ci confermano che le differenze testuali all'interno del *Magnificat* («dissipavit superbos» in luogo di «dispersit superbos») erano davvero rilevanti.

The image shows a handwritten musical score for a Magnificat. It consists of several staves of music with lyrics written below. The lyrics are in Latin and Italian. The text includes: "men tis e - um a pro - genie in pro -", "men tis e - um in pro -", "31. non ha - bui se - gem, ha - bui un ha - lem: ni si Ge - sa - rem.", "32. Me - li scri - be re no ti scri - be re Aex ju - de -", "33. = genies ti - men tis e - um ti - men -", "34. = genies ti - men tis e - um ti - men", "35. = genies ti - men tis e - um ti - men -", "36. = o - rum: sed qui a sp - se dix - it: Rex Aex sum, sum Aex ju - de - o", "37. = o - rum".

FIGURA 6 · Giuseppe Palladino, *Magnificat* (I-Msc 73/41)

In conclusione, quelli che per noi oggi sembrano dettagli insignificanti sulla coerenza o meno fra la musica sacra e la liturgia per cui la prima era concepita, nel Settecento e anche in epoca successiva ricevevano in realtà molta attenzione. Il biritualismo a Milano è a tutti gli effetti l'occasione ideale per cercare di comprendere meglio il rapporto tra liturgia e musica polifonica, rapporto che appare imprescindibile per lo studio organico della musica sacra; con l'avvertenza che il rigore nella realizzazione musicale della liturgia varia da istituzione a istituzione e cambia continuamente nel corso del tempo.

Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI

di HERBERT SEIFERT

In 1711, Emperor Joseph I died, aged only 33. His younger brother, King Charles III, at that time residing in Barcelona as a pretender to the Spanish throne and fighting for his claim in the War of Spanish Succession, decided to secure the crown of the Holy Roman Empire for the house of Habsburg; he therefore left Catalonia, in order to travel to Frankfurt and there be elected and crowned as Emperor. As a matter of fact, this decision put an end to the war, since Charles could have never been accepted as both King of Spain and Roman Emperor. As a result of the subsequent Peace of Rastatt, concluded in March 1714, the former Spanish Duchy of Milan was ceded to the Austrian Habsburgs; subsequently, as it shall be shown, the musical transfer from the Duchy of Milan to the court of Vienna, until then not particularly significant, was remarkably intensified.

It was not before January 1712 that Charles could settle in his new residence, Vienna. Perhaps due to the reformation process of the *cappella cesarea*, which underwent in 1712-1713, all five oratorios known to have been performed in the Court Chapel throughout this period were, in fact, works by composers coming from outside the Chapel itself: three composed by Antonio Caldara, at that time still in Rome, two by Alessandro Scarlatti, based in Naples, and one by Antonio Lotti, active in Venice. Two out of the three oratorios performed during the following year (1714) were equally imported: one was by Caldara, the other one by Lotti (the third one, on the other hand, was composed by a court employee, namely Johann Joseph Fux). As for 1715, four oratorios are known, all four of them performed during Lent: two were composed by the *maestri di cappella* Marc'Antonio Ziani and Johann Joseph Fux, one by Maria Margherita Grimani and, finally, one by Giovanni Antonio Costa:

L'Empietà delusa. Oratorio nell'Augustissima cappella della S.C.C.R.M. di Carlo VI Imperadore de Romani ... Poesia di Carlo Giuseppe Cornacchia di Casal Monferrato et Accademico Affidato. Musica di D. Gio. Antonio Costa cappellano d'onore di S. M. C. e C. maestro di cappella della cattedrale di Pavia et Accademico Filarmonico.

The above quoted title page of the libretto, preserved in the Biblioteca Nazionale Braidense¹ and in the Biblioteca Marciana in Venice,² is unusually full of information. Costa, born in Pavia around 1664, had become a priest in 1689 and had been choirmaster of the Chapel of the Sodalizio of the Immaculate Conception of Pavia in 1694; for several years, he had been *maestro di cappella* of the Basilica de' Santi Apostoli and of other churches in Rome,³ and he had worked in the service of Urbano Barberini, Principe di Palestrina, at least in 1697⁴ and in 1701.⁵ In 1706, he had taken over the post of *maestro di cappella* of the Cathedral in Pavia.⁶ Already in 1694, 1697 and 1701, he had composed Latin oratorios for different occasions in Rome⁷, and in 1707 he had produced an Italian one for Vienna:

*La Confessione gloriosa di S. Agostino, Oratorio cantato dalle RR. MM. di S. Giacomo nel giorno del Santo medemo, avanti l'Augustissime Maestà dell'Imperatore Giuseppe Primo, Augustissime Imperatrici, e Serenissime Principesse, ed Arciduchesse.*⁸

In 1714, Costa, supported by warm recommendations from the Habsburg court, applied for the post of *maestro di cappella* at the Dome of Milan; when Carlo Baliani was hired instead, the Cathedral Chapter even sent formal excuses to Charles VI for not having preferred Costa.⁹ Moreover, already one year before, Costa had been named Imperial honorary chaplain; in all probability, his relationship with the Viennese court was very strong. At this point, it is also interesting to remember that half a century before, Charles' father, Emperor Leopold I, had bestowed the same title of 'cappellano d'onore' to Antonio Cesti, calling him to his court. From 1727 onwards, Costa was employed as *maestro di cappella* at the cathedral of Vercelli,¹⁰ where he died in

1. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990, p. 20, Nr. 8819.

2. Misc. 2641.18.

3. Cfr. Edoardo Bellotti, *La vita musicale a Pavia nel Settecento*, «NRMI» 37/1 (2003), pp. 28-66: 40-41.

4. In that year his *Componimento musicale 'Il Gedeone'* was performed in Rome; in the libretto Costa is called «da Pavia Virtuoso dell'Eccellentis. Sig. Principe di Pelestrina [sic]». Cfr. Carolyn Gianturco, "Cantate Spirituali e Morali", with a Description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740, «Music & Letters» 73 (1992), pp. 1-31: 17.

5. Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia Romana II (1702-1750)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. 3: Costa composed a cantata for Queen Maria Casimira of Poland, performed in Rome.

6. Cfr. Bellotti, *La vita musicale* cit.

7. Sartori, *I libretti italiani* cit., Indici I, 1993, p. 375.

8. Cfr. Luigi Ferrari, *Per la bibliografia del teatro italiano a Vienna*, in Cristina Arcamone Barletta (a cura di), *Studi di bibliografia e di argomento romano. In memoria di Luigi De Gregori*, Roma, Palombi, 1949, pp. 136-150: 147.

9. Cfr. Mariangela Donà, Carlo Baliani, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil 2, Kassel, Bärenreiter, 1999, coll. 103-104: 103.

10. Cfr. Enrico Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004, p. xxvii, n. 44.

1735. He had also been a member of the Accademia Filarmonica in Bologna, as it is stated on the 1715 Viennese libretto's title page.

For what concerns the oratorio composed by Costa and performed in Vienna in 1715, not only the libretto, but also a score has survived. Actually, Costa had not composed the oratorio initially for the Emperor; in fact, its premiere had taken place two years before, in the chapel of the Collegio Ghislieri in Pavia, to celebrate the canonization of Pope Pius v (also founder of that Collegio). The extant score was written by a Viennese scribe and, like the other ones made for the court, is bound in brown leather. It contains six roles; looking at the proportion between each role and the related amount of sung pieces, we can point out that most of the arias and duets are sung by the soprano Empietà, followed by S. Pio (a tenor), by the soprano Chiesa and by the characters of Testo and Cristo (both written in the alto clef and both with three arias). On the other hand, only two arias are given to Demonio, who, of course, is sung by a bass. According to the plot, the pair of villains, Empietà and Demonio, wants to kill Pio by applying poison to his crucifix; when the Pope tries to kiss Christ's feet, Jesus withdraws, to the pope's initial despair, and finally consoles him. The plot also contains references to the political situation of the time: for example, the Turks are mentioned several times as enemies, an understandable fact if we consider not only that Pius v himself had founded the so-called Holy League against them (together with Venice and Spain), but also that a new, contemporary threat was posed by the treaty of peace concluded between the Ottomans, Russia and Poland in 1713, and by their subsequent declaration of war to the Serenissima.

The oratorio shows some unusual features, e.g. it has no overture; moreover, quite surprisingly, both its parts end with a duet instead of a more traditional chorus. The instrumental accompaniment usually consists of two violins, sometimes playing *unisono*, viola and continuo. Occasional exceptions are introduced to create particular effects, including solo parts for violin or cello, two violas in a lamento aria, two recorders playing instead of the violins in order to suggest a pastoral atmosphere. Several arias are scored with continuo alone, while the strings play only in the ritornello. The Da Capo is always obligatory, except for three arias, and it is always entirely written out in the score. There are at least two numbers which must have particularly pleased the Emperor by prominently employing polyphony. Among the oratorios dealt with in this paper, this is the only one which has been performed and even recorded recently, namely by the Ensemble Isabella Leonarda for the label Nuova Era, in 2006.

From 1716 onwards, the oratorios for the Imperial court, with few exceptions, were composed by court employees, like it had happened until 1711. Here is the first one provided by a composer coming from outside the court, and performed during that same 1716:

Il zelo Eroico di San Carlo Borromeo Sterminatore del vizio. Oratorio cantato nell'augustissima cappella della Sac. Ces. Cattolica Real Maestà di Carlo vi Imperadore de' Romani sempre Augusto l'anno 1716. Poesia e Musica del Sig. D. Giacomo Machio Sacerdote Milanese.

For what concerns this particular oratorio, we also know the exact date of the performance (the third Thursday in Lent, March 12th) from the Viennese newspaper «Il Corriere ordinario».¹¹

Giacomo Machio (also written Macchio) was later called «Rev. Sig. Dott. Giacomo Machio, dilettante»¹²; he also used to call himself «milanese, dottore di sacra teologia, fra I Faticosi l'Indifferente».¹³ The details related to his biography are quite scarce and hard to find; however, we know about a number of texts written by him, which he himself also set to music from 1703 onwards;¹⁴ a series of five Epiphany oratorios, performed between 1708 and 1718 for the Jesuit *Congregazione dell'Immacolata Concezione* (affiliated to the *Casa Professa* of San Fedele in Milan)¹⁵ is also known.

The score of Machio's oratorio for Vienna, apparently written by the same scribe as the one of Costa's, shows five roles, and gives us even the name of the singers that sung them in the premiere: thus, we know that Providenza and Umiltà were sung by the soprano castratos Domenico Tollini and Giovanni Vincenzi. The alto role of Religione was sung by Giovanni Greco, the one of Zelo by the tenor Tomaso Bigelli and, finally, the one of Vizio by the bass Antonio Bigoni. This oratorio can be considered as a rather short work, with only 14 vocal numbers and two preludes, (compared to the total of 22 numbers which can be found in Costa's). Both parts have a 'Coro' sung by the five characters as a final number. As for the instrumentation, the preludes and accompaniments are played by strings only; the solo violin is prescribed twice, and one aria is with continuo only. The two parts show a symmetrical structure, both consisting of five arias, a duet and a 'Coro' (see above) each.

All the characters are allegorical, e.g. the evil pair, formed by the two low parts of Zelo and Vizio: the latter is finally defeated by San Carlo and subsequently sings a lamento aria, showing a peculiar falling chromatic fourth in the continuo part of the ritornello. The dedication of the Milanese librettist-composer turns out to be particularly fitting if we consider the fact that the former archbishop of Milan, Carlo Borromeo, was the patron saint of King Charles VI.

11. Vienna, Giovanni van Ghelen, 1716, nr. xxii, March 14th, 1716, fol. 45v.

12. In the libretto of *La Calunnia delusa*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1724.

13. In his edition of the *Poesie miscellanee* by Carlo Maria Maggi, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1729.

14. *La pietà dolente racconsolata dal consacrarsi che fa a Dio nell'insigne Monastero di S. Maria di Milano ... di Giulia Monti. Sentimento poetico ... di Giacomo Machio e posto in musica dal medesimo. Dedicato al marito ... dell'eccellentissima ... Anna Archiuta Stampa ...*, Milano, Heredi Camagni, 1703.

15. Cfr. Marina Vaccarini Gallarani, *L'ambrosianità del contesto nella storia dell'oratorio milanese*, in Paola Besutti (a cura di), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. xvii-xviii)*. Atti del convegno internazionale di Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997, Firenze, Olschki, 2002 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 35), pp. 453-488; 468-469; Robert Kintzel, *Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios: II. "L'adorazione delli tre magi al bambino Gesù nella capanna di Betleme"*, *RV 645*, «Studi Vivaldiani» 8 (2007), pp. 53-109: 65-66.

In the following years, all of the four or five oratorios performed during each Lent period were composed by musicians of the Imperial chapel; the only exception, in 1718, is an oratorio composed by Maria Margherita Grimaldi. In 1720, however, the «dilettante Milanese» Ignazio Balbi sent to the Emperor the score of his *Oratorio della Madonna de' Sette Dolori*, with a dedication dated «Milano 24 Febbraro 1720». A more detailed account of this composition and its author can be found in the paper I read in Brescia in 2007:¹⁶ therefore, it may suffice to be more concise here. The oratorio was apparently not performed, but it can now be put into the broader context of the other works coming from Milan to Vienna.

At this point, it may be interesting to provide some more details about the composer. Ignazio Balbi was the son of Giovanni Battista Balbi ('luogotenente delle poste di Milano'), and in 1718 he probably lived with his father in the Milanese parish of Santo Stefano in Nosiglia; from 1742 to 1744 he resided in the parish of San Nazzaro Maggiore, still living with his father, his brother, his wife Caterina Prati and eight children. In 1741, he was accused, together with his father and brother, of having withheld a certain amount of money to the post office for a period of ten years; subsequently, Empress Maria Teresa decided to suspend *ad interim* Giovanni Battista Balbi from the post of «tenente nell'ufficio della Consegna dei pacchetti delle poste di Milano», which had been granted to him by her father Charles VI. However, the lawsuit apparently ended in favor of the Balbis; in fact, in 1770 Ignazio, still active as «segretario nell'ufficio della Consegna dei pacchetti» (a title he had received in 1748) and father of numerous children, addressed Joseph II requesting an increase of salary.¹⁷ A letter by Pietro Verri reveals further details about Ignazio's life: he was born in or around 1696, and was still alive in 1777.¹⁸ Among his friends there were the painter Alessandro Magnasco, the violinist and composer Lorenzo Somis (from Turin)¹⁹ and, later, Johann Christian Bach. In his early years Balbi composed at least three oratorios for Milan and later, in 1752-1754, two operas for Turin and Milan.

We can probably pinpoint a connection between Balbi's oratorio and the tradition of the Jesuit Congregazione del Ss. Entierro di Nostro Signore Gesù Cristo in Milan, which every year used to commission a cantata (to be performed

16. Herbert Seifert, *Don Ignazio Balbi, Milanese Dilettante, and His Oratorio della Madonna de' sette Dolori, Dedicated to Emperor Charles VI*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 6. Atti del XIV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, 16-18 luglio 2007, Como, A.M.I.S. Como, 2010, (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 18), pp. 335-345.

17. Cfr. Cristina Geddo, note 28 in *Alessandro Magnasco, 1667-1749*. Milano, Palazzo Reale, 21 marzo – 7 luglio 1996, Milano, Electa, 1996, p. 370.

18. Cfr. Gennaro Barbarisi (a cura di), *Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri*, vol. V: *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, p. 610. Balbi was a classmate of Gabriele Verri (1696-1782).

19. Cfr. Simone McVeigh and Jehoash Hirshberg, *The Italian Solo Concerto (1700-1760): Rhetorical Strategies and Style History*, Rochester, NY, Boydell, 2004, p. 280.

on Good Friday) dedicated to Mary's sorrows at the death of her son.²⁰ Balbi certainly knew these dramatic cantatas, having probably also heard them in person; we could even hypothesize that he had planned his oratorio to be performed on Passion Friday, namely on March 22nd 1720, in Vienna.

Like other oratorios of that period, Balbi's consists of two parts, both of them ending with a number performed in ensemble by the four characters: Maria (soprano), San Giovanni (alto), Pilato (tenor) and Rabino (bass). The text mainly deals with the attempts of Rabino of convincing Pilato to sentence Christ to death and with Pilato's first refusal and final yielding, San Giovanni's attempts to prevent the sentence by defending Christ and, finally, Maria's lamenting comments. The whole action can therefore be considered as belonging to a "prehistory" of the Passion.

Of the 19 arias, Maria and Pilato sing six each; in addition, Maria also sings the only *recitativo accompagnato* and participates in two duets, namely one with Rabino and one with San Giovanni. Pilato, the tenor, gets only three arias, Giovanni, the alto, four. The instrumentation of the first part's introduction and of most of the arias includes two violins, viola and basso continuo; only for two arias and the final ensemble two additional oboes are notated, with partly independent roles.

The instrumental introduction is written in common time, with the additional prescription *Largo e staccato*. This sound effect was well known as related to lamentos in operas, but also from instrumental music.²¹ Here, it is particularly intensified through the use of the diminished-seventh chord and the diminished-third melodic interval *f#-a flat*²² in measures 3 and 4, together with the chromatic sighs of the immediately following motive, which, in alternation with the tremolo passage, dominates the rest of the piece. The pronounced polyphonic character of several pieces in this score can be possibly seen an attempt to adapt to the well-known taste of the Emperor, whose *maestri di cappella*, Johann Joseph Fux and Antonio Caldara, were both masters of counterpoint.

The only oratorio imported from Italy during the following years is one by Lotti, in 1721; all others were provided by composers active at the court. One of these, though, was the cellist Giovanni Perroni, who had been called to court directly from Milan in 1721. He contributed three oratorios, all to be employed during Lent; the first one was performed already in the year of his employment, the other two in 1722 and 1725 respectively.

Perroni was born in Oleggio (Novara) in 1688. After composing two oratorios, together with his brother Giuseppe Maria, for Novara and Oleggio (performed in 1711 and 1712 respectively), in the period 1715-1718 he had composed a series of Passion oratorios for Milan: those were *Gesù coronato di*

20. Cfr. *ivi*, p. 459.

21. Cfr. Thomas Drescher, Bram Gätjen, Marianna Rônez, Ulrich Mazurowicz, *Violine, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., Sachteil 9, coll. 1597-1686: 1634.

22. This interval, as a *flat-b*, is used again in Maria's aria «Ah che pena è il perdere un figlio» on the word «duol».

spine, Gesù crocifisso, Gesù nell'orto, Gli Ossequi de' nobili alla passione e morte di Gesù Cristo, Gesù flagellato. Finally, in 1720, he had produced a *Dialogo pastorale a gloria del nato Redentore*, one of the Epiphany oratorios for the Jesuit *Casa di Professa* of San Fedele, the same institution for which Giacomo Machio had contributed at least three oratorios before, for which Antonio Vivaldi would write *L'Adorazioni delli tre Re Magi* in 1723 and, finally, for which Giovanni Battista Sammartini would compose *Gesù bambino adorato dalli Pastori* in 1726.²³ Still in 1725, Perroni had strong links with Milan; this can be understood from his request for an increase of salary in Vienna, in which occasion he argued he had to financially support some of his friends living in Milan.²⁴

It is particularly significant that the first oratorio Perroni composed for Charles VI was, again, one about Carlo Borromeo, thus stressing the pre-existing links between Milan and Vienna:

La Gara delle Virtù. Per esaltare l'Anima Grande di San Carlo. Oratorio à 5 Voci Consacrato Alla Sac: Ces: Catt: Rea: Maestà Carlo VI, Imperadore de Romani etc. L'Anno 1721. Poesia dell'Arrighini Domenicano. Musica di Giovanni Perroni.

It is not entirely clear whether this oratorio was in fact performed, since we don't possess a printed libretto. Anyway, from the extant score, we can point out that there are five roles, arranged as SAATB, plus an additional «Coro de Angeli», whose lines are written in the same five clefs. It is clear from the title that we are here dealing only with positive allegorical persons, thus without villains. Gloria sings three arias, while the other four characters (Innocenza, Amore, Umiltà and Sapienza) have two arias each; the choir, on the other hand, sings three times. The introduction consists of three movements, the first one being a typical French overture with dotted rhythms and *tirate*. Should we compare this work with the other oratorios we have looked at so far, we can pinpoint some special features, e.g. a *recitativo accompagnato*. Looking at the instrumentation, another new feature is the participation of oboes and bassoons, playing unisono with the strings or having solo parts; this can probably be connected to the Viennese operas of that time. Umiltà's aria «La nuvoletta col fosco velo» is written expressly without cembalo, and accompanied by two recorders, violins *con sordine*, «viola e bassi pizzicati». Also in other pieces, the sound qualities of pizzicato and sordini are used, e.g. together with a mandolin (whose part was certainly written especially for the famous lutenist and composer Francesco Bartolomeo Conti). In the *accompagnato*, the strings first play sustained chords, then sixteenth notes in staccato; finally, at the word «palpitanti», they play in *tremolo* (bow vibrato), which is notated with a wave line above the notes. The first chorus of angels requires, according to the sung text, the trumpet in addition to the strings. The prescription «affettuoso» is used for the first chorus and the last aria, whose key is E major.

The other two Viennese oratorios by Perroni deal with topics from the Old Testament. On the third Thursday of Lent in 1722, March 3rd, it was:

23. Cfr. Kintzel, *Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios* cit.

24. Cfr. Ludwig von Köchel, *Johann Josef Fux*, Wien, Hölder, 1872, p. 407.

Il Sacrificio di Noè. Oratorio cantato nell'augustissimo cappella della Sac. Ces. Cattolica Real Maestà di Carlo vi imperador ... Poesia di Silvio Stampiglia, tra gli Arcadi Palemone Licurio, poeta di S. M. Ces. e Catt. Musica del Sig. Giovanni Perroni.

What turns out to be especially striking is that the cast does not call for a soprano, but only for two altos, a tenor and a bass, and this time a female singer took part in the performance in the Imperial chapel. It was Anna d'Ambreville, who sang the alto role of Noè's wife (four years later she would become Perroni's wife). It was indeed an all-star cast, including, besides the bass Christoph Praun in the title role, the famous alto castrato Gaetano Orsini and the tenor Francesco Borosini, as his sons Sem and Jafet respectively; each of them sung three or four arias and one ensemble.

The instrumental *Introduzione* consists of a *Largo assai* in French dotted style, followed by an elaborated fugue with a *stretto*. Perroni's predilection for differentiated sound qualities is here shown again in many occasions, e.g. two flutes are required, playing in dialogue or in *unisono* with the strings. Also, in a siciliano-type aria of Noè's wife the violins have *sordini* again, and the cello frequently gets virtuoso tasks (certainly it was played by the composer himself); moreover, Conti could show his skills on the theorbo in a peculiar *concertato* part. In this occasion, however, oboes and bassoons don't participate. The final chorus sets imitations of a popular thematic *topos*, set in the Dorian mode above a walking bass line.²⁵

Three years later, on 22 February 1725, again on a Thursday (which, at that time, was the day for oratorio performances at court), the last one of Perroni's oratorios was sung in the Imperial chapel:

Giobbe. Componimento Sacro per Musica da cantarsi nell'Augustissima Cappella della Sacra Cesarea e Catt. Reale Maestà di Carlo vi ... La poesia è del Sig. Cavaliere Leopoldo de' Villati a Villatborgo. La Musica è del Sig. Giovanni Perroni, Musico Violoncellista di S. M. Ces: e Catt:

The cast turns out to be more numerous than that of *Noè*: seven solo singers and a choir were required. Gaetano Orsini had the role of God (Iddio), "La Ambreville" that of Giobbe's wife, while Christoph Praun sang Satana. The role of Giobbe was given to the tenor Gaetano Borghi, while his two friends, an alto and a soprano, were sung by Pietro Casati and Domenico Genovesi. The introduction is a regular French overture in two movements, respectively a *Largo e puntato* in common time and a *Presto* in 3/8-time, with imitating entrances. Perroni establishes a connection between the second movement of the introduction and the first vocal number, a *recitativo accompagnato* in which God addresses Satana: this link can be pinpointed by noticing the identical

25. This chorus, the fugue of the introduction and the introduction of *La Gara delle Virtù* are the only pieces belonging to the two oratorios composed by Perroni in 1721 and 1722, which Ferdinand [von] Laurencin (*Oratorien-Componisten des 18. Jahrhunderts*, in Otto Wagemann, *Geschichte des Oratoriums*, Demmin, Frantz, 1882², pp. 193-235: 201-216) finds well composed; all the other numbers are objects of the author's harsh criticism, basically showing his inability to understand the Italian style of that time.

rhythms and motives. Three more *accompagnatos* are to follow; in comparison to the oratorios we have looked at so far, this feature turn out to be quite unusual. These numbers belong to the two types of *recitativo accompagnato* which, near the end of the 18th century, were described and neatly separated by Heinrich Christoph Koch: on one hand the dramatic one, with unaccompanied phrases of the singer and motivic instrumental phrases in between; on the other, the one used for prayers or particular invocations to God, with chords sustained by the strings in accompanying the voice.

Not counting these three *accompagnatos*, the oratorio contains 21 numbers (arias, duets and choruses); it can be considered a rather long composition. By far, the most are given to *Giobbe*: 6 arias and a duet with his wife. God, on the other hand, sings three arias, while all the other characters have only two. In addition, *Giobbe*'s friends have one more duet, and the four-part choruses make up the final numbers of each part. As for the instrumentation, flutes are used again, as well as violin and cello as solo instruments; these even perform double stops. Both the oratorio's parts end with choral fugues; the second one is *alla breve* with the instruments doubling the voices, as it usually happens in the *a cappella* style. We could point out that the Emperor's predilection for traditional counterpoint was served by Perroni, too.

It is remarkable that in three of these oratorios coming from the Duchy of Milan we can see figures of Saints related to 16th-century Counter-Reformation: in fact, two of them dealt with Carlo Borromeo, Archbishop of Milan, the third one with Pope Pius v, who had also fought in the "Holy League" against the Turks.

One year before, in 1724, an oratorio was sung in the Royal and Imperial chapel in Milan; this work, as it shall be shown, is capable of revealing a link between most of the composers I have dealt with within this paper, and, furthermore, between them and the Sammartini brothers:

La calunnia delusa, oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno taumaturgo della Boemia, da recitarsi nella Regia, ed Imperiale Cappella di Santa Maria della Scala ...

The author of the text was Giacomo Machio; the music was a *pasticcio* by several composers, including Giacomo Machio, Ignazio Balbi, Carlo Baliani (who, as said before, had been preferred to Giovanni Antonio Costa as *maestro di cappella* of the Milanese cathedral), Giovanni Battista and Giuseppe Sammartini. The strange and hitherto unexplainable fact that Giovanni Battista's first opera, *Memette*, was performed in 1732 (probably for the first time)²⁶ in the Viennese Kärntnertheater²⁷ (which was then a public theatre managed

26. A performance in Lodi in that same year, stated only by Franz Stieger (*Opernlexikon, Titeltatalog 2*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 626) is not probable. Cfr. Mariateresa Dellaborra, *Giovanni Battista Sammartini operista*, in Anna Cattoretti (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 63-98: 63-64.

27. The libretto, which Dellaborra (*Giovanni Battista Sammartini operista* cit.) believed to be lost, is preserved in Salzburg, St. Peter, SPS-41,1 Adl.; the score in Heiligenkreuz, Musikarchiv, Sign. IVb.

by the retired court singer Francesco Borosini²⁸ and by the court dancer Joseph Carl Selliers),²⁹ could be considered as related to the context of the prior good experiences with composers having a Milanese background and of the connections these had to the Imperial court. They could have recommended the young Sammartini to Borosini, even before the staging of the opera that took place in Pavia during the following year (1733).

In conclusion, we can state that some musicians coming from the Duchy of Milan or having a Milanese background had been engaged in Vienna already during the Spanish rule of Lombardy, thus even before the area was ceded to the Austrian Habsburgs in 1714. Anyway, from the cession onwards, the connections between Vienna and Milan became significantly stronger, not least through the importation, in the first years of the Austrian rule, of sacred dramatic compositions to be performed at the Imperial Court chapel during Lent, and even of an opera by a composer, namely Giovanni Battista Sammartini, still inexperienced in that genre.

28. As we have seen, Borosini had taken part in Perroni's second oratorio for Vienna, in 1722.

29. Cfr. Eleonore Schenk, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters (1710-1748)*, Wien, unpublished diss. 1969. A deeper research on the operas performed in this theatre between 1728 and 1748 has been undertaken by Dr. Andrea Sommer-Mathis and the present author since several years.

Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento: libri liturgico-musicali e trattati

di DANIELE TORELLI

A Mariangela, con affetto e riconoscenza

La ricerca di cui si presentano qui i primi risultati nasce dall'intersezione di due diversi spunti. In primo luogo, dalle suggestioni raccolte nel corso di un censimento delle fonti liturgico-musicali di area milanese e ambrosiana mandate a stampa fra il secondo Quattrocento e il Settecento: un progetto inedito (avviato diversi anni fa e ora a uno stadio piuttosto avanzato) che non ha bisogno di grandi argomentazioni. Lo stato presente degli studi e delle conoscenze dimostra facilmente quanto i testimoni 'post-medievali' della liturgia ambrosiana siano stati finora sottovalutati – se non accantonati – dalla ricerca, in accordo con quella tendenza storiografica – vorrei quasi dire, indolenzza storiografica – che induce a insistere sulle origini dei fenomeni liturgici e liturgico-musicali trascurandone il divenire attraverso il tempo, quasi a voler ignorare come la stessa prassi diurna del canto, di secolo in secolo, abbia comportato fatalmente modifiche, adeguamenti, novità dal peso storico imprescindibile. Inoltre è bene mettere subito in evidenza un'altra ovvietà, non sempre riconosciuta in tutta la sua portata: l'età della stampa introduce nella produzione, nella diffusione e nell'uso del libro liturgico un insieme di condizioni del tutto peculiari, sulle quali è necessario riflettere caso per caso.

Il secondo spunto concerne invece una molteplicità di aspetti, relativi per lo più alla storia della stampa e dell'editoria, che esamineremo in dettaglio tra breve. Anche in questo caso il nostro approccio alla questione riguarderà diverse prospettive piuttosto originali, quasi del tutto trascurate sia nella bibliografia musicologica, sia in quella bibliologica; prenderemo le mosse da un altro filone di ricerca che da tempo conduce lo scrivente a frequentare il repertorio delle composizioni sacre o liturgiche stampate a Milano tra Cinque e Seicento. Come è noto, per questo periodo – e per la produzione figurata – la città ambrosiana si colloca in una posizione interessante sul piano delle tradizioni editoriali: quella milanese non può certo essere considerata fra le più dinamiche (specie rispetto alla piazza veneziana), eppure si pone indubbiamente fra quelle segnate da un contesto fortemente peculiare e, nel complesso, piuttosto fortunato. Ebbene, esplorando via via il repertorio sacro mandato a stampa nella seconda metà del Seicento, non è difficile constatare

come la produzione editoriale diminuisca sensibilmente sin dagli anni Settanta estinguendosi quasi tra la fine degli anni Ottanta e i primissimi anni Novanta. Per la precisione, nel corso dell'ultimo decennio vengono allestite soltanto quattro edizioni con i tipi musicali, tutte davvero poco considerate dalla musicologia, che citiamo per esteso:

1691 – ANGELERI, Giuseppe Maria

Messe Quattro, la Prima a trè, & à quattro voci, con Sinfonia obligata, la Seconda con Sinfonia, se piace, la Terza à quattro voci à capella, la Quarta Messa per li Defonti. Del Padre Giuseppe Maria Angeleri Agostiniano. Opera seconda, Milano, Francesco Vigone, 1691.

[1692] – (VIGONI, Carlo Federico)

Armonie di Pindo, cantate da camera a voce sola di diversi eccellenti autori, Nuovamente Raccolte, e date in luce da Federico Vigoni, e dal medemo consacrate al grano merito de M. R. Padre D. Claudio Antonio Strada. Chier. Reg. della Congreg. di S. Paolo. Milano, Francesco Vigone, 1712 [dedica datata 10 agosto 1692].

1692 – (VIGONI, Carlo Federico)

Sacre Armonie a Voce Sola di diversi celebri Autori. Consacrate al nome immortale dell' Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Filippo Farsetti Degnissimo Podestà, e Capitano di Crema, da Federico Vigoni, Milano, Francesco Vigone, 1692 [dedica datata 4 Novembre 1692].

1694 – COSSONI, Carlo Donato

Quattro Messe, tre piene a brevi, e l'altra fugata sin al fine in tutti due li chori [Op. xvi], Milano, Giovanni Battista Beltramino, 1694.

La produzione musicale di Vigone spicca nel quadro dell'inarrestabile tramonto dell'editoria milanese, ma le estreme pubblicazioni seicentesche si riducono all'*Opera seconda* del compositore piuttosto sconosciuto Giuseppe Maria Angeleri, un frate agostiniano, in un'edizione a suo tempo sfuggita all'ancora insostituibile disamina compiuta da Mariangela Donà,¹ seguita a un anno di distanza da due miscellanee. La più nota è senz'altro l'ultima delle tre raccolte antologiche *a voce sola* curate dal figlio Carlo Federico Vigone,² mentre rimane alquanto sconosciuta la silloge di cantate, peraltro viziata da un grossolano errore di stampa nel frontespizio che ne ha determinato l'esclusione dal cen-

1. Mariangela Donà, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961 (Biblioteca di bibliografia italiana, 39), pp. 116-119.

2. Le due miscellanee precedenti erano apparse nel 1679 e nel 1681; cfr. Francesco Pasadore, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile. Atti del II Convegno internazionale di studi sul tema La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600*. Como - Villa Gallia, 3-5 settembre 1987, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 221-254; una riproduzione facsimilare delle *Sacre armonie* è pubblicata a cura di Anne Schnoebelen in *Solo Motets from the Seventeenth Century*, vol. 3: *Northern Italy: 2*, New York, Garland, 1987.

simento del RISM.³ Il contributo di Beltramino è stato messo in evidenza solo di recente, in occasione delle ricerche sull'opera di Carlo Donato Cossoni, interlocutore privilegiato per la musica di questo stampatore al punto di citarlo nel testamento redatto nel 1700: il compositore, ormai ritiratosi a Gravedona, gli affida anche la pubblicazione della sua opera estrema.⁴

3. Il frontespizio sembra già assegnare l'edizione al nuovo secolo («Nella Stampa di Francesco Vigone MDCXXII.»), ma la data della dedicatoria non lascia spazio al dubbio («10. Agosto 1692»): così, rispetto a «MDCXCII», il semplice spostamento di un carattere ha corrotto la sottoscrizione della prima pagina. A dispetto della moderna telematica, ancora attendo di esaminare l'*unicum* conservato presso la Library of Congress di Washington; ma credo sia comunque utile esporre qui lo spoglio riferito nel solo sussidio bibliografico che ho individuato (*Annual Report of the Librarian of Congress*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1932, secondo la descrizione di p. 160): Francesco Balarotti, *Sopra il dorso ondeggiante*; Carlo Donato Cossoni, *Nel sen d'antro romito*; Carlo Ambrogio Lonati, *Presso un Globo fido e stabile*; Paolo Magni, *Tutto è dolce à chi ben ama*; Luigi Mancina, *Amante pensiero*; Bartolomeo Mantelli, *E forza che dal cor m'escea un sospiro e Già che morir degg'io*; Antonio Francesco Martinenghi, *Chiudea in dolce oblio*; Giuseppe Rivolta, *Freme d'ira questo petto*; Alessandro Stradella, *Pria di punir crudele*; Gerolamo Zanetti, *Sò che l'amar è pena*. Come è facile notare, quasi tutte le composizioni sono rimaste finora ignote, con le sole eccezioni di Lonati (cfr. Norbert Dubowy, s.v. *Lonati, Carlo Ambrogio*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, consultato il 5 giugno 2013) e di Stradella: il brano è censito come *unicum* in *Alessandro Stradella (1639-1682): A Thematic Catalogue of his Compositions*, compiled by Carolyn Gianturco and Eleanor McCrickard, Stuyvesant, Pendragon Press, 1991, al numero 1.1-84 (pp. 38-39), dove però – essendo descritto sommariamente l'unico testimone a stampa – non si coglie l'incongruenza tra frontespizio e dedica datando semplicemente 1712. In realtà l'attestazione stradelliana non è poi così tardiva da venire liquidata tanto rapidamente: appare meno di dieci anni dopo la scomparsa del compositore Nepesino. La cantata cossoniana, invece, è sfuggita al recente lavoro di Claudio Bacciagaluppi – Luigi Collarile, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700): catalogo tematico*, Bern, Lang, 2009 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie 2, 51). Un prossimo contributo renderà conto dei tanti aspetti e problemi che si mettono in evidenza in questa fonte musicale largamente ignorata. Infine, va ricordato come Francesco Vigone seguiti con la pubblicazione dei libretti per il teatro in musica milanese anche in quest'ultimo decennio del Seicento (penso in particolare a [Nicolò Minato], *Muzio Scevola*, 1690; *Il Radamisto ovvero la Fede nelle sventure. Drama per musica del marchese Pietro Francesco Manfredi Trecchi, da recitarsi nel Regio Teatro di Milano [...]*, 1695 e Giulio D'Alessandri, *L'Etna festivo. Introdutione di ballo per la nascita del figlio primogenito dell'Illustriss. e Eccellentiss. Signora D. Isabella Maria della Zerda, et Aragona duchessa del Sesto. Consacrata alla medema Eccellenza*, 1696). Questa attività verrà poi raccolta e proseguita da Giuseppe Vigone, ancora almeno per i primi tre decenni del Settecento, che tuttavia non pubblicherà mai musica.

4. Nel 1678 Giovanni Battista Beltramino aveva pubblicato la ristampa dell'*Opera Prima* cossoniana, seguita a un anno di distanza dai *Motetti, Messa e Te Deum [...]* *Opera Decima Quarta*, noti solo attraverso l'*unicum* sopravvissuto nell'abbazia di Westminster. È probabile che, nell'intervallo di tempo intercorso fra questi lavori e l'op. xvi (1679-1694), Beltramino abbia stampato anche l'op. xv, di cui però non si conoscono esemplari: cfr. Claudio Bacciagaluppi – Luigi Collarile, *In margine alla trasmissione e recezione della musica di Carlo Donato Cossoni*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*. Atti del Convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), a cura di Davide

Dopo questi ultimi fuochi, la fisionomia della musica uscita dai torchi delle stamperie milanesi cambierà sensibilmente, e quando i generi della musica vocale non liturgica e di quella strumentale riprenderanno a fare capolino nella produzione editoriale, lo studioso dovrà misurarsi con nuovi, spinosi problemi, primo fra tutti quello della datazione. La questione esula dall'oggetto di questo contributo, ma vale la pena di menzionare un caso tutto milanese che ben si presta a ricordare come ormai in questi decenni non sussistano più le fortunate condizioni che avevano consentito di stampare, sebbene nella massima economia, un monumento della tipografia musicale – persino su scala nazionale – come i quattro imponenti volumi atlantici dei *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae* che «excudebat Georgius Rolla [...]. In aedibus Campi Sancti» nel 1619. Ora, in pieno Settecento, nemmeno la sede cattedrale riesce a sostenere l'edizione di un'impresa analoga (almeno sotto il profilo della vastità del repertorio musicale) come i libroni degli *Ingressae et Responsoria Missarum* [...] quae celebrantur in Ecclesia Metropolitana di Gianandrea Fioroni; così ci si limita a premettere un frontespizio e una dedica a stampa a questa vasta silloge in più volumi, dove la musica è notata interamente a penna.⁵

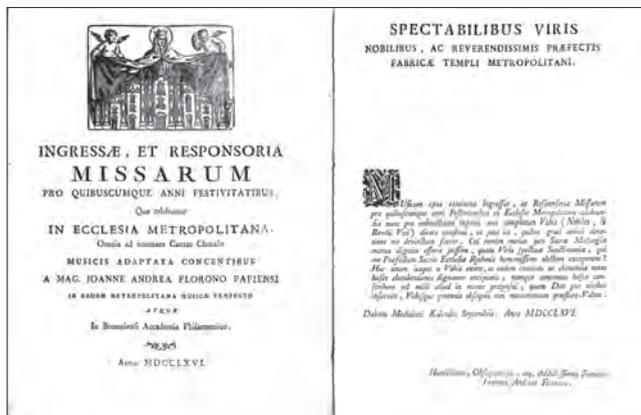


FIGURA 1 · Frontespizio degli *Ingressae et Responsoria Missarum* di Gianandrea Fioroni, 1766

Daolmi, Lucca, LIM, 2007, p. 91, n. 21, e poi Bacciagaluppi – Collarile, *Carlo Donato Cossoni* cit., pp. 29-30, dove gli autori suggeriscono pure che le uniche edizioni musicali prodotte dal Beltramo fossero proprio quelle cossoniane.

5. A dispetto della data esplicitata in calce, nulla è dato sapere circa la stampa delle pagine liminari degli *Ingressae et Responsoria Missarum pro quibuscumque anni festivitibus quae celebrantur in Ecclesia Metropolitana omnia ad normam cantus choralis / Musicis adaptata concentibus a Mag. I. A. Florono papiensi in eadem matropolitana musicae praefecto atque in bononiensi Accademia Philharmonico anno 1766*, privi di qualsiasi nota di sottoscrizione tipografica. Per un recente aggiornamento biografico cfr. Ottavio Beretta, *Una nuova fonte della trattatistica musicale settecentesca: la «Regole per il contraponto del signor Fioroni, maestro di capela di Milano»*, Lucca, LIM, 2010 (Musurgiana, 28).

Il presente contributo intende invece provare a gettare qualche luce sull'unica tipologia della musica a stampa che non conosce né interruzioni, né flessioni per tutto il Cinque, il Sei e il Settecento: quella dei libri liturgico-musicali. In questo settore specifico, la «lunga stasi dell'editoria musicale italiana, che si estende per buona parte del 18° secolo» (riprendendo le parole di Bianca Antolini),⁶ rimane una circostanza sconosciuta. Anzi, proprio rispetto ai gravi problemi, limiti e ostacoli che affliggono l'editoria coeva, a Milano questa tipologia di edizioni rivela invece una solidità e una regolarità produttiva non comune in altri contesti di rito romano. Difatti il riconoscimento post-tridentino del rito ambrosiano crea le migliori condizioni perché, in sostanza, ognuno degli arcivescovi che si avvicendano alla testa della maggiore diocesi della cattolicità europea segni il proprio episcopato con l'emissione di nuove edizioni liturgiche: vedremo tra breve come il genere dei messali fornisca per l'appunto le migliori testimonianze di questa realtà. D'altra parte, lavorare per l'arcidiocesi mette gli stampatori al sicuro dai due maggiori problemi che affliggono l'editoria milanese di questi anni. In primo luogo, la disponibilità economica (minata dalla grave crisi che segna ormai l'intero sistema economico della Penisola): la committenza ecclesiastica è sicura, affidabile e addirittura prospera, e laddove la diocesi non si riveli abbastanza facoltosa, non mancano i casi in cui le risorse personali dei presuli intervengono a sostenere i costi. In secondo luogo, i perenni guai con la censura vengono elusi alla base, non solo perché lo stampatore è tutelato dal maggiore centro censorio, ma anche perché le strutture diocesane riescono a garantirsi una più ampia libertà d'azione anche nei confronti dei governi civili.

Di converso (e questo è per noi l'aspetto di primario interesse), i problemi tipografici posti dall'allestimento di imprese editoriali della portata del libro liturgico-musicale rimangono assolutamente intatti e inalterati rispetto ai secoli precedenti. Anzi, vedremo come la loro criticità addirittura venga amplificata e finisce per favorire certi stampatori, assegnando in pratica il monopolio di questo settore a coloro che potevano fregiarsi del titolo di stampatore arcivescovile.

Come già ricordato, l'ambizioso traguardo di questa ricerca sarà il completamento di un catalogo delle stampe liturgico-musicali milanesi. Tuttavia in questa fase, al fine di favorire una maggiore omogeneità e praticità nelle comparazioni, si seguirà il percorso cronologico tracciato dalle successive edizioni del messale ambrosiano, anche perché questo libro documenta al meglio la dinamica delle regolari nuove edizioni a cui si accennava poco sopra. Intanto pare davvero difficile affrontare la realtà settecentesca senza abbozzare una contestualizzazione essenziale, ripercorrendo le tappe fondamentali cinque e seicentesche sulla cui esperienza si innesta la tradizione della produzione dei *rossi e neri* del secolo successivo, vale a dire dei libri realizzati attraverso il procedimento della doppia impressione successiva, ognuna con un diver-

6. Cfr. Bianca Maria Antolini, *L'editoria musicale in Italia tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi del Novecento*, in *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, [2000], pp. 7-32: 7. Si noti che, in linea con i criteri scelti per il *Dizionario*, di stampa musicale a Milano non si parla prima dell'Ottocento.

so colore per le diverse componenti della pagina. Per esempio è impensabile non rilevare la situazione peculiare delle opere milanesi, dotate di abbondanti apparati musicali in notazione realizzati esclusivamente mediante tecnica xilografica. Dopo il laborioso *Salterio ambrosiano* con innario del 1516 (1540),⁷ anche quello apparso nel 1555 dovette costituire un impegno tale da indurre lo stampatore a custodire accuratamente i legni per diciannove anni e a riutilizzarli per la nuova edizione (1574). Una soluzione simile, basata sulla conservazione e il reimpiego del materiale di stampa, appare piuttosto eccezionale sia nella misura in cui lascia immaginare una progettualità a lungo termine, sia perché contraddice la prassi consueta presso la maggior parte degli stampatori (veneziani sopra a tutti). In effetti – è bene sottolinearlo sin d’ora – nel libro liturgico-musicale stampato con i tipi mobili la nuova edizione suppone implicitamente la ricomposizione integrale delle forme tipografiche, poiché il materiale richiesto da imprese di tale portata era tanto imponente (e oltre tutto sarebbe stato indisponibile per altri lavori) da scongiurarne l’immobilizzazione, anche per breve tempo.⁸

Nei medesimi anni, altre edizioni liturgico-musicali milanesi seguono più avanzate soluzioni tecnologiche. A tal proposito (e qui cominciamo l’*excursus* fra i messali), il caso del *Missale ambrosianum* stampato da Giovanni Antonio Castiglione a spese di Matteo Besozzi nel 1548 rivela tutto il suo interesse sia sotto il profilo tipografico sia sotto quello notazionale. Il rigo della prima impressione in rosso impiega tipi con un frammento di linea abbastanza breve, che ha il vantaggio di allinearsi perfettamente e di semplificare le operazioni di imposizione della forma grazie a un riferimento dimensionale sempre uguale. Altrettanto originale è la prassi – nel solco dell’antica tradizione ambrosiana – della doppia chiave di do e fa, sebbene queste siano ricavate da

7. L’edizione è pervenuta in un *unicum* il cui frontespizio recita: *In hoc volumine habes Ambrosiane sacerdos psalmos Daviticos, suis cum notulis hymnos, officium commune sanctorum, officium defunctorum cum responsoriis notulis distinctis. Cum indice, et omnia quidem a viro literato, diligentissime correcta. Apud Matheum Besucium ad signum stelle, mccccxxxx, mentre il colofone: Impressum Mediolani per Zanotum de Castellione, ad instantiam Nicholai Gorgonzole sacerdotis, mccccxvi die xx Martij.* Ne scaturisce l’ipotesi di una nuova emissione di esemplari invenduti dotati di nuovo frontespizio. Cfr. la descrizione in Arnaldo Ganda, *Niccolò Gorgonzola editore e libraio in Milano (1496-1536)*, Firenze, Olschki, 1988 (Biblioteca di bibliografia italiana, 115), p. 177, e ora anche Giulia Gabrielli, *Inni nei primi salteri ambrosiani a stampa*, «Rivista italiana di musicologia» 47 (2012), pp. 7-59.

8. In questo senso, preziose informazioni sulle procedure e le tecniche tipografiche si ricavano dall’individuazione delle correzioni (o modifiche) in corso d’opera e quindi dal riconoscimento di stati diversi, e ciò a dispetto delle difficoltà oggettive nella realizzazione di collazioni così puntuali su opere tanto estese, sia per numero di pagine, sia per formato. Si comprende allora il valore delle raccolte librarie in grado di mettere a disposizione della ricerca più esemplari della medesima opera. Certo, le tecnologie della riproduzione digitale fornirebbero un aiuto inestimabile e tuttavia, ultimamente, questi sussidi si trovano a fare i conti con scelte gestionali e amministrative che, in un gran numero di biblioteche, vanno orientandosi verso regolamenti e usi più restrittivi impacciando l’attività allo studioso curioso.

matrici di grande semplicità. Quanto alla semiografia, non mancano ormai gli studi che approfondiscono il discorso sull'impiego delle forme del *punctum quadratum* e del *punctum inclinatum*, ma possiamo precisare come nel caso specifico queste si caratterizzino con coerenza; lo stesso vale per il bemolle notato, realizzato peraltro in una forma che guarda anch'essa agli antigrafati a penna (la riproduzione mette in evidenza qualche problema di allineamento nella seconda impressione in nero). Si osservi, infine, la nota caudata finale, una sorta di *longa*.



FIGURA 2 · *Missale Ambrosianum*, Giovanni Antonio Castiglione, 1548: notazione e tipi

Provando a riassumere quasi cent'anni di storia tipografica in un'unica, concisa generalizzazione, potremmo dire che il Cinquecento si contraddistingue nelle edizioni liturgico-musicali per una grande varietà sul piano dei caratteri impiegati: una realtà che riflette bene la molteplicità degli stampatori in un contesto di produzione non ancora monopolizzato dalla figura dello stampatore arcivescovile; un sistema di libera impresa dove – come avviene nella più sviluppata editoria veneziana – si vedono stampatori (e sempre più spesso librai-editori) investire anche cifre ingenti in quella che si configura in breve tempo come una delle migliori opportunità per generare profitti con solidi margini di garanzia. Il maggiore – se non l'unico – inconveniente, come già rammentato, risiede nel fatto che l'investimento richiesto è sempre imponente, sia per chi fornisce il denaro per i materiali (il più prezioso dei quali rimane la carta, che dev'essere abbondante, di grande formato e di ottima qualità per reggere la doppia impressione), sia per chi deve garantire una dotazione di mezzi e una sapienza tipografica all'altezza dell'opera.

Il panorama editoriale milanese del settore comincia a mutare già tra la fine del secolo e il primo Seicento, quando questa speciale tipologia libraria diventa competenza esclusiva (o quasi) degli stampatori arcivescovili e, prima di tutto, della società che va sotto il nome degli eredi di Pacifico Ponzio (o Da Ponte) e Giovanni Battista Piccaglia.⁹ Siamo ormai in pieno Seicento e il sodalizio fra i successori delle due maggiori famiglie di stampatori in città si presenta ancora come il solo capace di produrre un proprio inconfondibile carattere musicale per i libri liturgici (riprodotto nella FIGURA 3), con i *puncta*

9. Cfr. Caterina Santoro, *Tipografi milanesi del secolo XVII*, «La bibliofilia» LXVII/3 (1965), pp. 303-349: 309 e 341-342.

quadrati contraddistinti dalle classiche grazie agli spigoli, che tanto richiamano la breve della notazione figurata, e con quelli romboidali impiegati piuttosto sistematicamente per distinguere la sillaba atona breve, in analogia con la forma della semibreve mensurale.¹⁰

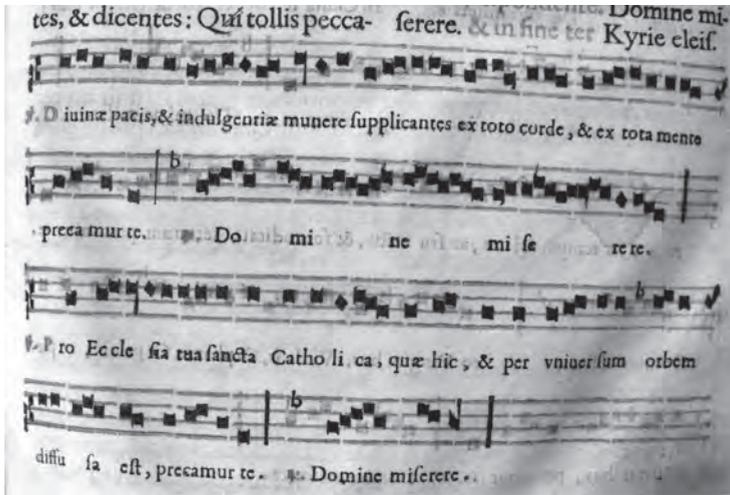


FIGURA 3
Missale Ambrosianum, eredi di Pacifico Ponzio e Giovanni Battista Piccaglia, 1618:
notazione e tipi

Questi tipi rivestono particolare importanza nella storia del canto ambrosiano perché ricorrono, tra l'altro, nell'edizione di

La Regola del Canto Fermo Ambrosiano, composta già d'ordine di S. Carlo dal Rever. P. Camillo Perego, uno de' Notari della Chiesa Metropolitana di Milano. Ed hora data alla Stampa per commessione di Monsignor Illustrissimo, e Reverendissimo Federico Cardinale Borromeo Arcivescovo. Con Privilegio. In Milano, Per l'her. di Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia Stampatori Archiepiscopali, 1622.

10. La stessa notazione del *Missale Ambrosianum, Illustrissimi, et Reverendissimi D. D. Federici Cardinalis Borromaei, S. Mediolanensi Ecclesiae Archiep. iussu. Denuo recognitum, & editum. Mediolani, apud her. Pacifici Pontij, & Ioannem Baptistam Piccaleum Impressores Archiepiscopales*, 1618, adotta persino il gruppo composto da *longa caudata – punctum romboidale – punctum quadrato* per evidenziare la successione di sillaba tonica e sillaba atona breve, formula semiografica la cui esecuzione viene prescritta con il punto d'aumentazione da alcuni teorici; cfr. Daniele Torelli, *La prassi del canto piano e del canto fratto nel Duomo di Firenze*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze*, a cura di Timothy Verdon, vol. III: «Cantate Domino». *Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn Gianturco, Firenze, EDIFIR-Edizioni di Firenze, 2001, pp. 107-123: 116-117.

I medesimi caratteri del messale vengono qui adoperati in un unico colore, ma pur sempre stampando la musica in due impressioni distinte, per il rigo e per le note; inoltre ritroviamo l'uso della doppia chiave, giustamente imposto dalla specificità ambrosiana dell'opera, insieme a tante altre peculiarità.¹¹ Ne emerge che i tipi musicali a impressione unica (quelli in cui la matrice di ogni nota comprende anche la propria porzione di rigo), tanto comuni nella stampa della musica figurata, non fanno breccia, a Milano, per questa notazione.¹²

Ad ogni modo l'investitura a stampatore arcivescovile passa, dopo parecchi anni, a un'altra colonna portante della stampa milanese, quel Giovanni Ambrogio Sirtori che sin dal frontespizio (in realtà un'antiporta calcografica incisa e firmata da Cesare Bassano) del messale promulgato dal cardinal Monti si dichiara con orgoglio erede di Ponzio e Piccaglia.¹³ Un'eredità che, come hanno rivelato i confronti fra edizioni ed esemplari, non si limita alla sola trasmissione di titolo e genealogia, ma comprende anche la cessione del medesimo tipo per il canto liturgico che ritroveremo in altri libri sottoscritti da Sirtori verso la fine del Seicento, in special modo nelle produzioni di formato minore (la categoria del liturgico-musicale 'da tasca': rituali, processionali, ecc.).¹⁴ Diversamente, per i lussuosi *in-folio* dei messali si desidera ora un carattere di corpo maggiore, più elegante e meno spigoloso. Ecco allora che compare un nuovo tipo (presentato nella FIGURA 4). Questo carattere (insieme alla succitata incisione a piena pagina del Bassano) accompagnerà l'intera genealogia Sirtori, da Giovanni Ambrogio a Giovanni Battista, insieme ai fratelli, fino a Beniamino e fratelli.¹⁵

11. Non mancano comunque gli esempi musicali realizzati ancora in xilografia. Intorno a questa edizione si articola un progetto cui lavoro da tempo, che condurrà alla pubblicazione della collazione fra le stesure a penna cinquecentesche del trattato commissionato da Carlo Borromeo e questa edizione tanto tenacemente voluta dal cardinal Federico.

12. Due esempi meritano di essere ricordati: il *Directorium Chori* di Giovanni Guidetti, che nel 1582 esce dai torchi di uno dei più importanti incisori di caratteri chiamato a Roma per servire le tipografie pontificie, il francese Robert Granjon: qui egli si fa anche editore e intaglia le proprie matrici per una notazione specifica i cui tipi sono destinati a un unico passaggio sotto il torchio. Di qualità eccezionale, poi, la stampa dell'intero graduale studiata da Marco Gozzi, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di Laura Dal Prà, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414, e Annarita Indino, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli xv-xviii (Trento-Venezia, ottobre 1998), a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1999, pp. 207-221.

13. La sottoscrizione incisa su rame recita esattamente: *Mediolani apud Io. Ambrosium Sirturum, haer. Pontij, & Picaleae, Impress. Archiep. MDCXL*.

14. Penso in particolare alla negletta stampa dell'*Ordo Visitationis Solemnis Archiepiscopalis. Ad usum Ecclesiae Mediolanensis. Mediolani, apud Impressores Archiepiscopales, 1687*.

15. Lo stesso *Missale Ambrosianum* disposto dall'arcivescovo Federico Visconti si apre con la solita antiporta incisa, la cui lastra viene alterata soltanto nella sottoscrizione: *Mediolani, apud Io. Baptistam & fratrem de Sirturis haer. Pontij & Picaleae Impress. Archiep. MD CXCII*. Nel tempo il carattere subirà minime, ma significative varianti.



FIGURA 4 · *Missale Ambrosianum*, Gio. Ambrogio Sirtori, 1640: antiporta e tipi musicali, p. 105

L'edizione del messale voluta dal cardinale Giuseppe Archinto in realtà vede la luce solo a pochi mesi di distanza dalla sua scomparsa, ormai alle soglie del Settecento; ma con essa viene finalmente superato il rigoroso principio economico che aveva finora indotto i Sirtori a conservare inalterato per tutto il Seicento il medesimo impianto iconografico. Possiamo quindi ammirare un'impostazione dell'opera interamente ripensata e aggiornata, impreziosita da nuove grandi incisioni frutto del sodalizio tra il pittore Pietro Gilardi (1679-1733) e l'incisore Gaetano Bianchi.¹⁶ Inoltre Beniamino Sirtori si fregia «da solo del titolo di "Stampatore arcivescovile"» a partire dal 1710 circa.¹⁷ Eppure il carattere musicale persiste invariato, così come sussistono, irrisolte, le costruzioni melismatiche e i nessi plurisonici, spesso piuttosto infelici e quanto meno imprecisi. La qualità dell'impressione non mostra deperimenti, segno che lo stampatore possedeva punzoni e matrici con cui provvedere alla sostituzione dei tipi che, specie in queste impressioni, tendevano facilmente a consumarsi e deformarsi sotto la pressione del torchio. Anche il repertorio semiografico e le tecniche di composizione tipografica non cambiano e, in buona misura, il medesimo discorso vale più in generale per l'allestimento complessivo di queste stampe. In sintesi, l'insieme delle decine di produzioni

16. Gaetano Bianchi è il virtuoso del bulino che pubblicherà la splendida raccolta interamente calcografica degli *Animali diversi, e capricci boscherecci delineati et intagliati*, Milano, Gaetano Bianchi, [s.d.].

17. Cito quanto scrive, nel più recente contributo dedicato allo stampatore, Stefano Locatelli, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento: per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici pubblicati a Milano nel XVIII secolo*, Milano, I.S.U. Università cattolica, [2007], p. 537.

esaminate documenta una solida continuità, nel senso di una straordinaria (soprattutto in senso etimologico) fissità e fedeltà agli impianti stabiliti da Beniamino Sirtori all'inizio del nuovo secolo.¹⁸ Evidentemente nel campo del libro liturgico-musicale la 'stasi' editoriale settecentesca – coniugandosi oltre tutto a una situazione di sostanziale monopolio – si esprime nella forma di una fin eccessiva stabilità nell'elaborazione dei manufatti tipografici, conservando molto spesso inalterate le imposizioni e la strutturazione delle nuove produzioni, talvolta anche a distanza di molti anni una dall'altra.¹⁹ A confronto, sul piano degli apparati iconografici, in tutte le edizioni settecentesche del messale apparse negli anni 1712, 1751, 1768, e persino in quella del 1795 (che pur segna l'avvicendamento di un nuovo impressore archiepiscopale), le grandi incisioni introdotte sin dalla prima stampa nelle tradizionali collocazioni all'inizio del volume, del *Proprium de tempore*, del *Canon missae* e della liturgia pasquale, conosceranno un grado di reimpiego fuori dall'ordinario.²⁰ E la medesima osservazione vale per i caratteri alfabetici e per l'organizzazione di letterine e iniziali fuori corpo o in inchiostro rosso (FIGURA 5).²¹

D'altronde i Sirtori ottengono nel 1730 una nuova privativa di stampa,²² e gli statuti della corporazione milanese degli stampatori, rinnovati nel 1737

18. L'ampliamento del mio censimento a tutto il Settecento, sostenuto da sistematici confronti che hanno coinvolto diverse decine di edizioni, deve moltissimo alla disponibilità e alla generosità dei responsabili e del personale di due biblioteche in particolare, quella del Capitolo Metropolitano e la Nazionale Braidense: a loro vanno sentiti ringraziamenti per una collaborazione capace di ridurre significativamente le ricadute sullo studioso delle mille difficoltà cui oggi tante inestimabili raccolte librerie devono fare fronte.

19. In ogni caso, l'osservazione trova una spiegazione anche nelle operazioni di imposizione delle forme tipografiche del libro liturgico, imponenti e gravose perfino nel caso di libri non interamente musicali, dove è comunque necessario collocare entro lo specchio di pagina una non comune varietà di elementi differenti: da un'ampia varietà di corpi tipografici per caratterizzare le varie componenti testuali, alle iniziali dalle tipologie gerarchizzate e talora dal formato anche sensibilmente vario fino a una congerie di xilografie, incisioni, ornamenti, caratteri musicali, richiami, ecc., senza contare le difficoltà supplementari comunque dettate dalla doppia impressione in nero e rosso (e ciò anche in assenza di canti notati) per distinguere il formulario liturgico dal testo rubricale (così detto appunto per il colore *ruber*).

20. Solo l'incisione d'apertura con sant' Ambrogio inaugurata nel 1712 viene cambiata con una diversa lastra nell'edizione del 1751, per ricomparire però già nella successiva del 1768.

21. Nonostante ciò, gli investimenti necessari dovevano rimanere cospicui, giacché sappiamo che nel 1749 Beniamino Sirtori doveva indebitarsi per cento zecchini «pro perficiendo novam stampam Missalium», impegnando alcune proprietà, probabilmente in vista dell'edizione del 1751. Il documento è pubblicato da Anna Paola Montanari, *Vendere e comprar libri nella Milano del Settecento (1700-1789)*, «Storia in Lombardia» xx/3 (2000), pp. 5-44: 19.

22. Cfr. Locatelli, *Edizioni teatrali* cit., p. 537 e Anna Giulia Cavagna, *Statuti di librai e stampatori in Lombardia: 1589-1734*, in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e Paleografia dell'Università degli Studi di Parma, Firenze, Olschki, 1997, pp. 225-239: 237.



FIGURA 5

Missale Ambrosianum, Beniamino Sirtori e fratelli, 1712: frontespizio e incisione d'apertura

– la *Universitas Bibliopolarum* – rendono ancora più rigido e regolamentato l'accesso alla professione, ostacolando al tempo stesso lo sviluppo di nuovi concorrenti: una situazione che riflette e assimila le condizioni di un contesto politico e governativo in cui sempre più serrato è il controllo dell'attività editoriale mediante la censura.²³ Ecco quindi gli effetti di una realtà di fatto chiusa su se stessa,²⁴ opposta a quella in cui si sviluppa lo straordinario (questa volta in tutti i sensi possibili) mercato veneziano del libro liturgico: la concorrenza che si crea fra i diversi Baglioni, Ciera e Pezzana – tanto per citare solo i maggiori che inondano le diocesi della Chiesa Romana con le loro edizioni – fa in modo che, anche in un secolo certo non famoso per l'assoluta originalità e la sublime eleganza delle stampe liturgiche, molte riedizioni si distinguano per i nuovi caratteri (più spesso quelli alfabetici che quelli musicali), le nuove incisioni e, comunque, le nuove impostazioni. Semmai, in quel contesto si cercherà di sfumare la concorrenza attraverso un ricorso quanto meno oculato ai matrimoni e alla creazione di parentele fra gli stampatori: un capitolo ancora ampiamente da investigare e documentare.²⁵

23. Locatelli, *Edizioni teatrali cit.*, pp. 50-51.

24. Lo scarso spirito imprenditoriale e i seri limiti che contraddistigevano i librai e stampatori milanesi sono già stati commentati da Anna Giulia Cavagna, *Milano-Napoli: editorie e tipografie del Settecento*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Universitario Orientale, dalla Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli, 5-7 dicembre 1996), a cura di Anna Maria Rao, Napoli, Liguori, 1998 (Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Politica, Istituto Universitario Orientale, 17), pp. 285-307.

25. Si vedano i documenti riferiti già da Alfredo Cioni, *s.v. Baglioni, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1963 [d'ora in

Ciò non toglie che i raffronti minuziosi, edizione per edizione, esemplare per esemplare, consentano di mettere in risalto un certo numero di dettagli utili per comprendere meglio questo fenomeno editoriale tanto specifico (e negletto); ma anche per scoprire alcuni dei trucchi da officina tipografica. In tal senso l'edizione del 1751, quella propugnata dal nuovo arcivescovo, il cardinale Giuseppe Pozzobonelli, rivela particolari intriganti. Oltre alle pregevoli incisioni nel frontespizio con le armi del nobile prelado e nell'antiporta con sant'Ambrogio, possiamo osservare come la notazione musicale torni a rendere conto della distinzione tra sillaba tonica (nota lunga) e sillaba atona (nota breve) mediante la forma romboidale del *punctum inclinatum*. In sede di composizione tipografica, tuttavia, il cassetto corrispondente dovette vuotarsi piuttosto rapidamente, perché in molti punti possiamo notare una curiosa forma di recupero che, a un esame attento, si riconosce essere il tipo del *custos*, rovesciato sottosopra e privato della coda con un colpo di lima, adattato quindi per sopperire alla penuria di caratteri romboidali originali.²⁶



FIGURA 6

Missale Ambrosianum, Beniamino Sirtori, 1751:
incisione d'apertura con effigie di sant'Ambrogio

poi DBI], vol. 5, pp. 123, e il più specifico contributo introduttivo di Marco Gozzi, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca Musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio Beni Librari e Archivistici, 1994 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), 1, pp. 146-149.

26. L'ipotesi circa il reimpiego di questi tipi, modificati per far fronte a una scarsa disponibilità di *puncta* romboidali, potrebbe far pensare che, in fase di fusione dei caratteri, l'incidenza ormai ineluttabile di questo segno – e della relativa prassi – possa essere stata sottovalutata. D'altra parte è facile notare come questa semplice 'innovazione' notazionale, recepita e diffusa, per esempio, in così tante stampe veneziane sin dal Cinquecento, si osservi molto più sporadicamente nelle produzioni tipografiche ambrosiane; diversa è invece la situazione nei manoscritti coevi.



FIGURA 7 · *Missale Ambrosianum*, Beniamino Sirtori, 1751: recupero dei *custodes*

Un'altra edizione significativa è quella apparsa nel 1762, che costituisce un pratico estratto del messale destinato a un più agile impiego in occasione delle *Missae pro defunctis desumptae ex missali ambrosiano*.²⁷ L'opera si svela essere una sorta di «sorella minore» del messale, non solo per quanto dichiarato nel frontespizio e perché orientata a una celebrazione specifica, ma anche per una realizzazione nell'insieme molto meno curata. Nella ricomposizione del volume vennero conservati l'imposizione della pagina e il contenuto dell'*editio maior*; ma constatiamo come non ci si curò di rinnovare adeguatamente i casseti dei tipi musicali, che infatti si presentano con tutti i difetti ricordati più sopra: tante note appaiono storte, i rombi sono consumati e sembrano quasi di dimensione diversa fra loro, i quadrati dei *puncta* risultano spesso schiacciati e deformati dai tanti passaggi sotto il torchio.²⁸ È facile immaginare che una simile edizione, concepita per il solo rito funebre, avesse minori opportunità di finire sotto gli occhi del cardinale stesso, o di attirare troppa attenzione: particolari che ci aiutano a distinguere una gerarchia tra manufatti a stampa liturgici, alcuni d'uso 'alto' (come non ricordare il sontuoso *Pontificale ambrosianum* del 1685), e altri destinati all'impiego diuturno da parte delle figure minori dei cappellani, mansionari, coristi, ebdomadari, ecc., incaricati delle funzioni quotidiane.

Abbiamo già accennato all'edizione del messale del 1795 sottoscritta dal nuovo stampatore episcopale, Giuseppe Galeazzi, uno dei pochi fra tutti quelli finora evocati che sia stato oggetto di qualche ricerca (comunque l'unico per il quale disponiamo degli annali di stampa), probabilmente perché – semplificando molto – si impone come l'editore dell'illuminismo

27. Cfr. *Missae pro Defunctis desumptae ex Missali Ambrosiano. Novissime recognito, & impresso jussu Emin.mi, et Rev.mi Domini Domini Joseph Puteobonelli Cardinalis Archiep. cum Ordinario ad ipsas accomodato. Mediolani, MDCCLXII. Apud Joannem Baptistam de Sirturis, Impressorem Archiepisc.* Per quanto riguarda le incisioni a piena pagina, va sottolineato come, almeno nei due esemplari consultati, si possano trovare nuove tavole d'importazione, firmate dalla «Lithographie Veuve Thurgis» di Parigi e Tolone.

28. Non si può escludere nemmeno che nella composizione siano stati impiegati tipi eterogenei.

ambrosiano.²⁹ Già «stampatore regio» (dal 1766), nel 1794 assume il ruolo di impresore archiepiscopale e senza temporeggiare coglie l'occasione di stampare un nuovo messale.³⁰ Eppure, così come non esita a riprendere i soliti rami per le incisioni a piena pagina, anche il carattere musicale sembra mutuato dalle edizioni sirtoriane del 1751 e del 1768, di cui si riconoscono davvero tanti tratti caratteristici come le chiavi, le gambe delle *caudate*, i bemolli, i *custodes*, le stanghette, e pure quel *punctum inclinatum* la cui impronta spesso risulta un po' ridotta rispetto al *quadratum*.³¹ Certo, il carattere alfabetico principale viene rimodernato, ma ormai è chiaro che le innovazioni nella tipografia musicale non sono caratteristica precipua dei liturgici stampati in un regime di sostanziale monopolio.

Accanto ai grandi libri liturgici, l'editoria milanese produce anche un certo numero di opere di pertinenza musicale, sebbene rivolte comunque all'ambito ecclesiastico. Queste però sono edite in un formato decisamente minore rispetto ai volumi da altare e richiedono quindi caratteri molto diversi da quelli finora considerati. Abbiamo già accennato all'importante *Regola del canto fermo ambrosiano* di Camillo Perego del 1622, più citata che indagata; eppure, verso la fine del secolo, non può passare ulteriormente inosservata una nuova opera, senz'altro meno specifica e originale, ma premiata da una fortuna editoriale del tutto significativa:

Breve Metodo per fondatamente, e con facilità apprendere il Canto Fermo. Diviso in tre Libri. Nel primo si pongono brevemente le Regole del medesimo Canto, con il modo di praticarle. Nel secondo il modo di Cantare l'Hore Canoniche, all'uso Francese e Romano. Nel terzo si pone l'Officio in Canto di tutta la Settimana Santa. Del Padre F. Fabricio Tettamanzi da Milano Predicatore de' Minori Osservanti. Dedicato al Rev.mo Padre D. Giovanni Abbiati Priore dell'Insigne Monastero della Certosa presso Pavia, e Visitatore Generale della Lombardia. In Milano, MDCLXXXVI. Per Federico Agnelli Scultore, e Stampatore.

Il lavoro esce presso Federico Agnelli, forse il principale stampatore di opere religiose: già «banchiniere» dal 1664 e ottimo incisore (sono sue le incisioni che ornano il celebre *Ritratto di Milano* di Carlo Torre del 1674), diventa stampatore almeno dal 1668, anno in cui viene ammesso nell'università dei

29. Due tesi hanno indagato e riflettuto sulla produzione dei Galeazzi: Silvia Omarini, *Annali della tipografia Galeazzi 1757-1780*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere, a.a. 1981-1982, rel. prof. Giulia Bologna, e Mariabambina Fumagalli, *Stampa e cultura a Milano nell'età delle riforme: la tipografia Giuseppe Galeazzi*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere, a.a. 1981-1982, rel. prof. Carlo Capra.

30. Il cardinale Filippo Maria Visconti riconosce esplicitamente la portata dell'opera riformatrice del suo predecessore e fa stampare il *Missale Ambrosianum Joseph Cardinalis Puteobonelli Archiepiscopi auctoritate recognitum jussu Philippi Archiepiscopi novissime impressum. Mediolani MDCLXXXV. Typis Galeatorum Impressorum Archiepiscopaliū.*

31. L'immagine dei tipi si distingue comunque dalle *Missae pro Defunctis* del 1762 anche per alcune decise differenze (come il bemolle), mentre il messale stampato nel 1768 si presenta essenzialmente come una ristampa di quello del 1751, semmai recuperando ancor più elementi della tradizione precedente.

bibliopoli, grazie a una deroga alle regole statutarie che prova ulteriormente il suo profondo radicamento nella realtà libraria cittadina.³² Un prossimo contributo approfondirà l'analisi dei contenuti dell'opera, mentre qui si privilegia l'esame dei fatti tipografici; nondimeno, vale la pena di focalizzare alcune particolarità presenti nel dettagliato frontespizio. Prima di tutto, è importante sottolineare come il lavoro non sia incentrato sulla liturgia ambrosiana bensì su «l'uso Francese, e Romano»; inoltre, la stessa dedica di un frate minore osservante come il Tettamanzi a un abate certosino richiama l'attenzione sui contesti 'ai margini' degli obblighi ambrosiani.³³ In secondo luogo, il trattato sul canto si presenta come «breve»: un aspetto che lo stesso frate ribadisce esplicitamente nella lettera *L'Autore a chi vuol leggere* e che distingue ancora una volta l'opera dal più sistematico trattato di Camillo Perego. Oltre a ciò, l'intero lavoro mira ad aspetti squisitamente pragmatici della pratica corale: «il modo di cantare l'Hore Canoniche», la liturgia quotidiana delle ore e quindi, nello specifico, l'ufficiatura della Settimana Santa, *climax* dell'anno liturgico anche dal punto di vista musicale. Sono questi, a mio parere, gli ingredienti che hanno favorito l'ottima fortuna editoriale di quest'opera a noi nota in ben quattro edizioni fra Sei e Settecento, pervenute fino ai giorni nostri in un numero insolitamente alto di esemplari.³⁴

La raffigurazione della mano guidoniana – fondamento della formazione tradizionale – precede gli esempi musicali notati; malgrado non sia firmata, pare impossibile non porla in relazione con la solida fama conquistata da Federico Agnelli nell'arte del bulino. Quanto alla soluzione di stampa per la musica, sebbene il risultato complessivo non sia del tutto appagante per l'occhio, precisiamo subito come rappresenti una novità importante nel panorama tipografico milanese (e probabilmente anche europeo). L'eleganza della pagina non doveva infatti rappresentare la preoccupazione centrale né per

32. Studiata soprattutto per gli anni a cavallo tra i secoli XVIII e XIX, la dinastia Agnelli vanta comunque una bibliografia ragguardevole. Dopo l'opuscolo celebrativo di Pietro Borgo-Caratti, *La famiglia Agnelli tipografi in Milano dal 1625 ad oggi. Cenni storico-biografici, coll'albero genealogico della famiglia*, Milano, Tip. Pietro Agnelli, 1898, rimangono utili sia le voci dedicate da Anita Mondolfo a Federico e al nipote Giovanni Battista Agnelli nel DBI, vol. 1, 1960, pp. 417-418, sia i contributi di Caterina Santoro, *L'arte della stampa a Milano. Brevi notizie con documenti inediti*, Milano, Allegretti, 1960, pp. 17-18 (dove pubblica la dichiarazione firmata da Francesco Vigone nel luglio 1668 che consentì a Federico Agnelli di essere ammesso al consesso professionale degli stampatori) e *Tipografi milanesi cit.*, pp. 306-308, sia della Cavagna, *Statuti di librai cit.*, p. 227, cui si affianca ora il volume di Callisto Caldelari, *L'arte della stampa da Milano a Lugano: la tipografia Agnelli specchio di un'epoca*, Lugano, Edizioni Città di Lugano – Archivio Storico, 2008.

33. Anche questa testimonianza mostra quanto sarebbe ormai necessario un approfondimento storico-liturgico volto a chiarire davvero la questione mai del tutto sciolta del rito romano nelle chiese milanesi, con un occhio di riguardo per i luoghi dove sono coinvolti i diversi ordini di vita regolare, conventuali o monastici.

34. Quest'ultimo dato non può essere sottovalutato, soprattutto se si pensa alle più recenti (e pessimistiche) ipotesi sulla dispersione delle stampe musicali della prima modernità. Cfr. Neil Harris, *La sopravvivenza del libro ossia appunti per una lista della lavanderia*, «Ecdotica» IV (2007), pp. 24-65.

l'officina dell'Agnelli, né per il potenziale pubblico cui l'edizione si rivolgeva (che doveva essere, come abbiamo visto, davvero vasto). L'economia era invece senza dubbio il principio di base che informava questa innovativa realizzazione tipografica concepita per evitare il doppio passaggio al torchio, abbattendo i costi di produzione e distinguendola così da opere quali il trattato di Camillo Perego, sicuramente più costoso. Il procedimento di stampa non adotta il comune sistema del tipo in cui la singola nota comprende un proprio frammento di rigo pentastico (o tetrastico), come si legge per esempio nel *Cantorino olivetano* curato da Adriano Banchieri e apparso nello stesso anno della *Regola del canto fermo ambrosiano*.³⁵ Invece, il *Breve metodo* mostra una composizione della pagina in cui l'intera immagine della notazione musicale viene costruita, particolare per particolare, combinando e accostando nella forma un numero considerevole di minuti caratteri, dettaglio per dettaglio, frammento per frammento fino a comporre l'immagine semiografica desiderata. In termini tecnici, si tratta di una di quelle soluzioni tipografiche dette 'a mosaico'. Il risultato finale non troppo felice è dovuto al fatto che in questo caso le porzioni di rigo più piccole inserite fra le teste delle note molto ravvicinate compromettono, da un lato, la regolarità del rigo tetrastico e, dall'altro, la nitidezza e l'integrità della forma delle note stesse.³⁶ Tuttavia, in termini di pura storia della tipografia musicale, è bene precisare che ci troviamo di fronte a uno dei primi – e probabilmente anche dei primissimi – esempi di stampa 'a mosaico', un sistema che conoscerà la sua massima diffusione come alternativa alla via calcografica della litografia soprattutto nella seconda metà del Settecento, specialmente in Germania e Olanda, e sarà ancora molto usata nell'Ottocento da Breitkopf.³⁷ Probabilmente non è troppo azzardato ipotiz-

35. Il confronto con il *Cantorino utile a Novizzi, e Chierici Secolari, e Regolari, principianti del Canto Fermo alla Romana, raccolto da Manuscritti, Libri Choral, tradizioni, et autorità di musici antichi nella Florida Accademia di S. Michele in Bosco. Con la tavola al principio di tutte le materie, & nuova Appendice nel fine*, Bologna, Eredi di Bartolomeo Cochi (Bartolomeo Magni), 1622 (riedito in facsimile, Bologna, Forni, 1980) non è casuale: l'operetta, pur essendo estranea alla grande produzione veneziana, spicca addirittura quale *specimen* della straordinaria disponibilità di caratteri musicali, da quelli a doppia impressione 'rossi e neri', a diverse forme a impressione unica sia per il canto fermo, sia per il canto figurato, sia per una interessante commistione di entrambi. In breve, una testimonianza bolognese che mostra bene la marginalità della soluzione di stampa sviluppata dalla coeva opera milanese, per quanto oggi sia possibile riconoscerne l'innovazione sul piano tecnologico.

36. La collazione di un buon numero di esemplari ha dimostrato come i difetti di stampa siano perfettamente comuni a tutte le copie, suggerendo così che i limiti della soluzione tipografica siano insiti nella qualità dei tipi, e probabilmente già in un certo grado di approssimazione nelle matrici.

37. In realtà, la testimonianza offerta dall'edizione agnelliana del 1686 potrebbe anche rappresentare il primissimo esempio che documenta questa soluzione tecnologica. Vale la pena sottolineare che, per quanto mi risulta, gli studi musicologici registrano le prime testimonianze di sistemi a mosaico solo molto più tardi, con una prima attestazione in due edizioni inglesi prodotte da John Heptinstall (*Orpheus Britannicus*, 1698, ripubblicato nel

zare che questi tipi siano nati nell'officina stessa degli Agnelli, forse realizzati proprio dall'abile mano d'incisore di Federico: che in questo caso potrebbe essersi cimentato nella creazione dei punzoni.



FIGURA 8 · Fabrizio Tettamanzi, *Breve Metodo*, 1686



FIGURA 9 · Fabrizio Tettamanzi, *Breve Metodo*, 1686: carattere a mosaico

1708), e poi, verso la metà del Settecento, nel lavoro dell'incisore di caratteri fiammingo formatosi a Haarlem con Johannes Enschedé, Jacques-François Rosart, poi perfezionato e sfruttato da J.G.I. Breitkopf. In Italia era noto finora l'esempio edito nel *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive* di Antonio de Castro (Venezia, 1765), comunque piuttosto imperfetto. Rara la bibliografia specifica: H. Edmund Poole, *New Music Types in the Eighteenth Century*, «Journal of the Printing Historical Society» 1 (1965), pp. 21-38, e 2 (1966), pp. 23-44, e Stanley Boorman, *s.v. Printing and Publishing of Music*, §1: *Printing*, 3. *Printing from Type*, (III) *18th-Century Innovations*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (consultato il 5 giugno 2013); ma buone illustrazioni di esempi significativi si trovavano già in H. Edmund Poole, *s.v. Printing and Publishing of Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. 15, pp. 232-274: 242-246.

L'opera fu ripubblicata nel 1706 sotto una più generica formulazione della ragione sociale (nel frattempo Francesco Agnelli aveva ereditato l'impresa paterna) e una nuova dedica, ancora di ambito certosino,³⁸ ma anche con piccole migliorie, soprattutto nella nitidezza del carattere per le chiavi. E pure vent'anni dopo il pregio e la validità dell'opera dovettero apparire immutati, perché «nelle Stampe di Francesco Agnelli» apparve una nuova edizione, a tal punto inalterata nell'immagine di ogni singola pagina rispetto alla precedente edizione, da lasciar immaginare che le forme tipografiche si fossero conservate. In realtà, a un esame più meticoloso, si percepisce come l'intera impostazione e la distribuzione dei contenuti, pagina per pagina, siano stati ricalcati accuratamente. I tipi musicali rimasero i medesimi, ma la composizione tipografica venne rifatta integralmente, cambiando anche qualche carattere di testo (i bemolli, i corpi minori che distinguono per esempio il *Testo* dalla *Turba* nel canto del *Passio*), e soprattutto modificando la paginazione.³⁹ Tuttavia, la storia editoriale della fortunata operetta non si esaurisce qui. Trent'anni dopo, esattamente nel 1756,⁴⁰ vede la luce ancora un'altra edizione – la quarta! – sottoscritta però dall'officina di «Beniamino Sirtori, Stampatore Arcivescovile, ad istanza di Giuseppe Galeazzi Libraro», documentando così un altro esempio significativo di quei passaggi di caratteri da una tipografia all'altra suggerita anche dai liturgico-musicali. Oltre a ciò è interessante rimarcare l'associazione tra Sirtori, il tipografo, e Galeazzi, coinvolto nell'investimento.⁴¹ Eppure

38. Il frontespizio rimane identico all'edizione del 1686 fino alla dedica, aggiornata e rivolta ora ai certosini di Garegnano (la ridedicazione di una ristampa non costituisce di per sé un fatto eccezionale, ma rimane comunque singolare), e alla nuova sottoscrizione: *Dedicato al Reverendissimo Padre D. Nicolo Lomazi Priore della Regia Ducal Certosa di Milano presso Garegnano. In Milano, M.DC.CVI. Nelle Stampe degl' Agnelli.*

39. Istruttivo proprio il confronto delle pagine del *Libro Terzo* dedicate, appunto, al *Canto del Passio*. *Cap. II*: innanzitutto perché presentano la maggiore varietà di elementi tipografici musicali e testuali, oltre a diversi passi melismatici particolarmente complessi da costruire 'a mosaico'; ma anche perché questo stesso inizio del capitolo II appare sul verso della prima carta della segnatura R (e quindi a p. 130) nell'edizione del 1706, mentre in quella del 1726 lo si ritrova al recto della carta segnata R 2 (ossia p. 131). Lo scarto nella paginazione è dovuto all'assenza di lettera dedicatoria nell'edizione del 1726, dove il frontespizio è subito seguito (in A 2) dall'avviso de *L'Autore a chi vuol leggere* (il cui testo rimane anch'esso invariato).

40. E il nuovo *reimprimatur*, datato, ci informa che siamo all'inizio dell'anno: «Die 5. Januarii 1756».

41. Sirtori in questi anni è impegnato a stampare il *Missale* (1751) e il *Breviarium* (1760) del cardinale Pozzobonelli, mentre Galeazzi, pur non disdegnando il solo ruolo di «libraro» (come nella *Orazione detta nell'apertura de' tribunali di Milano dal molto rev. signor Rocco Riva, In Milano nella stamperia di Donato Ghisolfi. Si vendano da Giuseppe Galeazzi libraro nella Contrada di S. Margherita, del 1745*), è forte del titolo di «regio stampatore», ma pubblica anche diverse opere nate nell'ambito dei Regolari (*Fondazione della chiesa di Aquileja. Dissertazione storico-critica del Padre F. Carlo-Giuseppe di San Fiorano Minor. Osserv. Riformato, o il Manuale Sacro, ovvero Raccolta di varj Documenti Spirituali per le Monache opera del B. Leonardo da Porto Maurizio, entrambe del 1757, nella stamperia di Giuseppe Galeazzi*).

questa società potrebbe non aver sostenuto l'intera tiratura dell'ultima riedizione, perché – sempre collazionando – ho rivenuto almeno un esemplare in cui l'intero frontespizio concorda, ma dove il titolo di «stampatore arcivescovile» del Sirtori è seguito da un punto e manca del tutto l'indicazione «ad istanza». Quanto poi alla tipografia musicale, anche in questo caso il prezioso lavoro di impostazione e composizione della pagina si perpetua quasi intatto, ma stavolta i tipi si presentano rinnovati. Nuovi punzoni rendono chiavi del tutto nuove (non belle ma dalla pratica fattura 'economica') e, soprattutto, l'accostamento dei caratteri risulta ora decisamente meno frammentato restituendo un'immagine di fluidità e unità anche nei più elaborati accostamenti neumatici.

Torneremo a breve sulla figura di Galeazzi con alcune nuove scoperte, ma per ora è necessario esaminare ancora un paio di produzioni musicali degli Agnelli, finora del tutto sconosciute. Procedendo in ordine cronologico, la ricerca ha fatto riaffiorare un'operetta liturgica destinata – ancora una volta – ai minori conventuali, datata 1710:

Caeremonialis Ordo Romanus ad usum totius Ordinis Seraphici Min. Sancti Francisci Conventualium. Iussu Rev.mi Patris Magistri Bernardini Angeli Carucci de Castro Sancti Angeli Vissi eiusdem Ordinis Generalis Ministri. Nunc denuo in lucem editus.

Mediolani, MDCCX. Apud Federicum Agnellum Sculptorem, & Impressorem

La stampa comprende un'elegante antiporta incisa con l'effigie di san Francesco firmata «Agnello sculp. Mediol.», mentre al verso del frontespizio si può leggere un «Reimprimatur». ⁴² La tipologia del libro non rientra del tutto fra quelli musicali e malgrado ciò la notazione fa capolino nella *Pars Quarta*, dove si prescrivono le intonazioni a seconda del grado festivo. ⁴³ Scopriamo così che nell'officina di Agnelli doveva esistere il solo carattere impiegato per il trattato del Tettamanzi, giacché si riconoscono distintamente i tipi adoperati pochi anni prima per la riedizione del 1706.

E proprio lo stesso padre Fabrizio Tettamanzi ritroviamo in qualità di compilatore di un'edizione del 1715: ⁴⁴

42. Il dato farebbe supporre l'esistenza di un'edizione precedente, della quale tuttavia finora non si ha notizia, almeno in ambito milanese. In realtà, in anni anteriori era apparso il *Caeremonialis Ordo Romanus ad usum Fratrum Min. Conv. Sancti Francisci*, 1631, promulgato dal maestro generale Felice Franceschini e uscito col contributo di molti stampatori (*Bononiae apud her. Io. Ross. & c., & Florentiae ex officina Petri Nesti sub signo solis*, ma anche *Romae Apud Ludouicum Grignanum* sottoscritta nel colofone *Florentiae Apud Zenobium Pignonium*; una nuova emissione (o una prosecuzione della produzione nell'anno nuovo) è datata *Romae MDCXXXII apud Ludouicum Grignanum*. Impressionante, poi, il numero di esemplari della stampa dell'Agnelli del 1710 censiti in OPAC presso biblioteche dell'Italia centro-meridionale.

43. La notazione è alle pp. 137-144: *De Tono Capituli. Cap. VII, De Tono festivo Orationum. Cap. VIII, De Tono feriali Orationum. Cap. IX.*

44. *L'imprimatur* precisa la data («IV: Idus Octobris MDCCXV»). Considerata la rarità degli esemplari, si ritiene utile la trascrizione della dedicatoria: «Un divoto all'Anime

Uffizio de' Morti tutto in Canto Fermo, Incominciando dal Vespero con l'intonazione de' Salmi, si come al Mattutino; con il modo di cantare le Lezioni, e Responsorj con la Messa medema, & ordine di far l'Esequie conforme all'uso del Rito Romano. Con diligenza posto con buon'ordine dal Padre F. Fabrizio Tettamanzi da Milano, Predicatore de' Minori Osservanti. Dedicato all'Anime Purganti.

In Milano, MDCCXV. Nelle Stampe di Francesco Agnelli, Scultore, e Stampatore.

Sono passati ormai diversi anni, eppure individuiamo anche in questo nuovo ritrovamento i caratteri del *Breve metodo* nella ristampa del 1706, sebbene qui compaiano pochi segni nuovi (per esempio il diesis nelle forme consuete della doppia «x» appaiata e ristretto nella dimensione del *punctum quadratum*), oltre ad alcuni indizi che inducono a ravvisare una composizione della musica di una certa povertà e approssimazione sul piano tipografico.⁴⁵

La novità maggiore emersa dal censimento delle testimonianze liturgico-musicali settecentesche riguarda l'impiego di caratteri per la notazione del canto basati sul medesimo principio tecnologico a mosaico in almeno un altro paio di edizioni del tutto sconosciute, accomunate dal formato ridotto (in realtà un funzionale 'tascabile'), ma soprattutto uscite da officine certo finora non rinomate per la musica a stampa. Abbiamo così rinvenuto un piccolissimo *Officium defunctorum ritu ambrosiano* stampato nel 1770 da Giovanni Battista Sirtori (*Mediolani, MDCLXX. Apud Jo: Baptisam de Sirturis, Impress. Archiepisc.*). Questa testimonianza inedita mostra come minimo una paio di novità nella tipografia: l'una riguarda l'impiego di un tipo per la nota quadrata caudata che, a seconda della posizione in cui viene collocato ruotandolo (gamba in alto a sinistra o in basso a destra), serve per comporre gruppi neumatici con intervalli a partire dalla terza. L'altra attesta l'introduzione del *punctum inclinatum*: tuttavia, affinché questo segno possa collocarsi facilmente nella costruzione a mosaico dell'immagine semiografica, lo troviamo realizzato in

Purganti. Per consolare le vostre voci, che nello stesso tempo, che spiegano al Paradiso i voti di possederlo, esprimono altresì l'affanno, che provate dentro a quel fuoco, o Figlie primogenite della Gloria, e delle pene assieme: mando alle Stampe queste Note, insegnatemi dalla Chiesa Militante, per accompagnare il pianto della vostra Purgante. Sarà preludio de' vostri eterni godimenti un Canto, che, nato fra gli ardori delle vostre fiamme, anderà poi un giorno a terminare dentro di quell'infinita Carità, quale, per stringervi al seno più gradite, per breve tempo vi vuole più tormentate. Dedico a Voi, Anime Sante, questo Libro, in cui le voci espresse altro non sono, che la mia divozione, ed il vostro suffragio. Aggradite un dono, che è tutto vostro, e dividete meco quelle speranze, che vi rendono figlie prossime della Beatitudine, e consolate un povero Viatore, che, anche cantando, va pellegrinando in questa Valle di lacrime. Iddio asciughi a Voi i vostri occhi, e conceda al mio cuore ed amore per Lui, e pietà per Voi».

45. Le composizioni a mosaico per i gruppi neumatici complessi qui non trovano applicazione, stante la semplicità melismatica dei canti; inoltre, tutti i neumi plurisonici appaiono solo di grado (e quindi senza l'inserimento di stanghette verticali), presentandosi quasi come affastellamenti di quadratini il cui accostamento, allineamento e inclinazione risultano tanto più variabili quanto più numeroso è il raggruppamento. Nemmeno il carattere testuale della «b» adattata all'uso del bemolle rimane stabile e se ne trovano senza difficoltà esempi sensibilmente diversi, specie verso la fine del volumetto.

un modulo troppo minuto per apparire armonico rispetto ai *puncta* quadrati. Ad ogni modo, l'accostamento degli elementi risulta nell'insieme abbastanza preciso e fluido.



FIGURA 10 · *Officium defunctorum*, Giovanni Battista Sirtori, 1770

Le ultime due acquisizioni ci portano di nuovo a considerare la produzione di Giuseppe Galeazzi. Ormai nell'ultimo quarto del secolo lo «stampatore regio» fa uscire un curioso volume di oltre quattrocento pagine, rivolto però non tanto all'indirizzo degli ecclesiastici quanto all'abbondante – e redditizia – congerie di confraternite e «compagnie» laicali, alle quali si promette un *bestseller* capace di soddisfare qualsiasi necessità, come magnifica un interminabile frontespizio di cui, proprio per l'esautivo elenco delle «cose utili», si dà l'intera trascrizione:

Officio della Beatissima Vergine Maria da dirsi nelle Compagnie de' Secolari secondo la Riforma di Pio v., confermato da Papa Gregorio XIII., da Papa Clemente VIII., e da Papa Urbano VIII. di nuovo riformato. Nel quale, oltre gli Avvisi alle Venerande Confraternite distesi con maggior chiarezza si sono posti a suo luogo tutti gl'Invitorj, le Lodi di tutte le Domeniche dell'Avvento, Settuagesima, Sessagesima, Quinquagesima, Quaresima, Passione, e delle Palme, Nona maggiore, e Vespri di tutte le Domeniche, e Feste dell'Anno coll'aggiunta de' Santi nuovi fino al giorno d'oggi, il Vespro della Settimana Santa, e Comune de' Santi. E di piu si sono diligentemente riviste, corrette, ed accomodate a' suoi proprj luoghi le Antifone, Capitoli, Inni, Versetti, ed Orazioni da dirsi tutto l'Anno, e le Commemorazioni de' Santi secondo il Breviario Romano, con i tuoni de' Salmi, Inni, Antifone in Canto-fermo.

In Milano. MDCCCLXXVI. Appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore.

Ebbene, l'opera comprende un'appendice con quattordici pagine di canti notati. I tipi – specie quelli delle chiavi e del *custos* – non sembrano concordare con altri esempi noti, ma anche qui la composizione è a mosaico, e pure con segni che si accostano piuttosto bene.

Infine, appena un anno dopo Galeazzi proporrà al mercato milanese una ristampa del trattato di Giambattista Mancini da poco pubblicato a Vienna:⁴⁶

Riflessioni Pratiche sul Canto Figurato di Giambattista Mancini Maestro di Canto dell'Imperial Corte di Vienna, Accademico Filarmonico. Rivedute, corrette, ed aumentate. Terza Edizione.

In Milano. MDCCLXXVII. Appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore.

Quest'ultima testimonianza è interessante, e ad essa ci si affida per chiudere questa prima disamina di una realtà tipografica milanese settecentesca poco nota, perché lo stampatore questa volta fa ricorso, dove il libro si chiude con alcune pagine di esempi musicali, all'incisione calcografica su rame. Da qui in poi, la storia della stampa musicale aprirà un capitolo del tutto diverso.

A completamento di questa esposizione si rende necessaria una digressione, quanto meno sul piano cronologico, per riferire almeno le prime acquisizioni intorno a una recente scoperta che ci riporta al primo Seicento, aggiungendo un nuovo tassello di grande interesse alla storia della stampa musicale milanese. Tutto prende le mosse da un rinvenimento fortunato, avvenuto nel corso degli scavi tra i fondi di biblioteca alla ricerca di edizioni sprovviste di note tipografiche da confrontare con gli specimen dei caratteri tipografici raccolti nel corso del tempo. Fra queste, nella biblioteca del Capitolo Metropolitano è venuto alla luce un fascicolo rilegato in pergamena privo di frontespizio e di qualsiasi sottoscrizione. Tuttavia i tipi sono subito apparsi talmente caratteristici da indurmi senza esitazione a confrontarla con la celebre edizione del 1619 che abbiamo citato più sopra.

La riproduzione della prima carta sarà sufficiente per sostenere le considerazioni essenziali che si formuleranno in questa fase della ricerca, in attesa di un contributo complessivo. Riconosciamo subito un carattere mobile a impressione unica, con una dimensione di modulo del rigo pentastico di venti millimetri e una serie di figure semiografiche riferibili in parte all'ambito della notazione neumatica quadrata del canto liturgico, in parte alla notazione mensurale bianca impiegate per notare il canto del lucernario (con verso) dell'inizio dell'ufficio di San Carlo, seguito dall'inno proprio della festività solenne, *Urbis parentem Carolum*.⁴⁷ La comparazione con i *Pontificalia ambrosiana ecclesiae* non lascia dubbi e colma la lacuna delle note tipografiche: i tipi sono in tutto e per tutto identici.⁴⁸

46. L'edizione originale era uscita come *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il Canto figurato. Di Giambattista Mancini, Maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico Filarmonico*, Vienna, nella stamperia di Ghelen, 1774. Dell'edizione Galeazzi, già Gaetano Gaspari, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale 'G. B. Martini' di Bologna*, 4 voll., Bologna, Forni, 1961 (Studi e testi di musicologia, 1), facs. dell'ed. Bologna, Romagnoli, 1892, 1: *Opere teoriche*, 1890, p. 320, aveva notato come si trattasse non della terza, ma della seconda edizione e ne aveva colto le particolarità maturate alla luce dei consigli di padre Martini.

47. Per acribia ricordo che san Carlo fu proclamato beato nel 1602 e canonizzato il 1° novembre del 1610 da Paolo v (Camillo Borghese); la memoria liturgica cade il giorno della sua morte, il 4 novembre.

48. Oltre alla corrispondenza delle singole figure, una prova maggiore si individua

FIGURA 11 · *Officium Sancti Caroli*, [s.n.t.], c. [1r]

Anni fa un bel saggio di Marina Toffetti aveva presentato un ricco nucleo di documenti di pagamento e di atti notarili, rintracciati presso la Veneranda Fabbrica del Duomo e l'Archivio di Stato, utili per ricostruire le vicende della stampa della monumentale edizione incentrata sulle opere ambrosiane di Vincenzo Pellegrini e del suo predecessore alla testa della cappella musicale, Giulio Cesare Gabussi.⁴⁹ Nel panorama editoriale cittadino, allora dominato dagli eredi Ponzio e Gio. Battista Piccaglia stampatori arcivescovili dal 1602, il caso particolare dei *Pontificalia* ha sempre rappresentato un'anomalia difficile da spiegare perché non si sono mai chiariti del tutto i motivi che avrebbero indotto la Fabbrica ad affidare, verso la fine del 1616, il lavoro a Giacomo e Giorgio Rolla (padre e figlio), se non per il fatto che questi erano musicisti e che il committente intendeva procedere nella massima economia. Lo dimostrano l'acquisto diretto di caratteri di musica a Venezia, presso il «Cav.^f Scot-

nella caratteristica traccia di *kerning* che contraddistingue la chiave di tenore e che ne consentiva l'impiego a diverse altezze del rigo, per esempio come chiave di contralto. Inoltre coincidono pure la maggior parte dei caratteri alfabetici e dei capilettera maggiori e minori.

49. Marina Toffetti, «*Che detti Iacomo, et Georgio [...] siano obligati stampare*»: un inedito contratto fra la Veneranda Fabbrica del Duomo e i Rolla editori a Milano, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche» VII (1993), pp. 9-20.

to», sin dal novembre del 1615 con la mediazione del Pellegrini, e la scelta di «piantare il torchio» e le altre attrezzature tipografiche prese a nolo da Filippo Lomazzo e Pandolfo Malatesta «in loco opportuno in Campo Santo». ⁵⁰ Le operazioni di stampa, davvero molto impegnative per il formato atlantico dei volumi in carta imperiale – tanto da richiedere la realizzazione di speciali «sellette» o ponticelli di legno per spaziare i caratteri in forme tipografiche di tali dimensioni – si protrassero dai primi mesi del 1617 al giugno del 1619, ⁵¹ e vanno senz'altro inquadrare nell'ambito del possente fervore editoriale sotto l'episcopato federiciano cominciato con le celebrazioni per la canonizzazione di san Carlo (1610) ed esteso almeno a tutto il decennio successivo, durante il quale il cardinale porta a realizzazione concreta le riforme. ⁵² In particolare, nel 1618 esce una nuova edizione del messale ambrosiano post-tridentino (parecchi anni dopo la *prynceps* riformata del 1594), fra il 1618 e il 1619 il *Psalterium, cantica et hymni* e infine, in quest'ultimo anno, i *Pontificalia* in polifonia e il nuovo Cerimoniale ambrosiano. Questo grande progetto riguardante la liturgia, il canto e la musica si completerà idealmente nel 1622 con la stampa del testo normativo delle *Regole d'alcuni capi necessarii, e più frequenti per l'osservanza delle sacre cerimonie, e del canto fermo ambrosiano*, e di quello più pratico della *Regola* di Camillo Perego. ⁵³

50. D'altra parte, in una supplica rivolta dal Pellegrini alla Fabbrica prima del febbraio 1616, egli affermava che i tipi erano stati acquistati «acciò si potessero stampare molte opere necessarie per la chiesa con pochissima spesa» (Toffetti, «*Che detti Iacomo* cit., pp. 10-11). Si noti che nel testo si fa riferimento a una prova di stampa allegata al documento, purtroppo andata perduta.

51. Il contratto stipulato fra i Rolla e la Fabbrica il 16 dicembre 1616 prescrive la stampa di venticinque copie complete dell'opera strutturata in quattro libri, per un totale «di cento libri di musica in 4 volumi che sono 25 per caduno», come registrano i libri mastri della Fabbrica (trascritti in Toffetti, «*Che detti Iacomo* cit., p. 12). Il lavoro tipografico avviato all'inizio del 1617 dovette essere pressoché compiuto entro giugno 1619, quando la Fabbrica approvava le lettere dedicatorie la cui stesura era stata affidata a Ludovico Besozzi, allora Ordinario del Capitolo. Il saldo a Rolla verrà pagato solo il 30 giugno 1622, anno in cui lo stampatore farà uscire altre due opere, tra le quali la *Partitura dell'armonia ecclesiastica* di Michelangelo Grancini (RISM B/1 1622/5), dedicata proprio al canonico Ordinario Besozzi (e nel 1623 la raccolta delle *Litaniae Ambrosianae et Romanae*, RISM B/1 1623/3). I documenti riguardanti l'impresa sono citati anche da Marina Bonomelli, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo: alcune identità ritrovate*, Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2004 (Accademia di San Carlo. Fonti e studi, 3), pp. 72-73, dove si precisa l'uso delle «sellette».

52. Una sintesi di questa intensa attività si legge in Bonomelli, *Cartai, tipografi e incisori* cit., pp. 71-72.

53. Come già ricordato, gli studi devono ancora esaminare in dettaglio l'opera del Perego, ma rimangono del tutto trascurate dalla musicologia le indicazioni prescrittive contenute nelle *Regole d'alcuni capi necessarii, e più frequenti per l'osservanza delle Sacre Cerimonie, e del Canto Fermo Ambrosiano. Stampate d'ordine di Monsig. Illustrissimo, e Reverendissimo Federico Cardinal Borromeo Arcivescovo di Milano*, Milano, Eredi di Pacifico Pontio e Gio. Battista Piccaglia, 1622. Costituisce una notevole eccezione Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio Editore, 1975 (Uomo e cultura. Testi, 14),

Questo è dunque il contesto entro il quale si deve collocare il fascicolo a stampa con l'ufficio e la messa di san Carlo ora tornato alla luce, impresso molto probabilmente con lo stesso torchio di Giorgio Rolla in Campo Santo, ossia appena alle spalle della cattedra federiciana. Resterebbe da capire meglio a chi fosse indirizzato: forse ai soli canonici metropolitani, per l'ufficiatura della nuova festività del santorale; e allora si potrebbe comprendere la forma del semplice fascicolo di otto carte in folio, privo di note tipografiche, una sorta di edizione comunque compiuta ed elegante, ma pur sempre per 'uso interno'. Oppure se, corredato di un frontespizio ora caduto, ne fosse prevista la diffusione – poi magari mai avvenuta – proclamandone l'autorevolezza delle origini come nel caso del doppio frontespizio dei *Pontificalia*. Certo è che non esiste notizia di altri esemplari, e che gli stessi dati fisici del nostro *unicum* si prestano a una molteplicità di congetture.⁵⁴

La speranza di trarre migliori lumi dai contenuti della pubblicazione rimane anch'essa delusa, e anzi finisce per mettere in evidenza la nostra imperfetta conoscenza di un episodio tanto significativo per la storia liturgica ambrosiana come la creazione dei formulari propri per la messa e per l'ufficio, imposta dalla canonizzazione di san Carlo e dall'istituzione della sua memoria nell'anno liturgico. Vediamo qualche dettaglio attraverso una prima trascrizione dei testi, a cominciare dal Proprio della messa, essendo più semplice il confronto con fonti omogenee come i messali. All'edizione fatta stampare a Venezia presso lo Zanetti da Giovanni Giacomo Comi nel 1609, poco più di un anno prima della canonizzazione,⁵⁵ segue quella del 1618;⁵⁶ tuttavia, tra gli esemplari consultati, nessuna copia di quest'ultimo

ristampato con il titolo *Musica barocca 2. Angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1987. Un'interessante riflessione sugli «attori del sacro» si legge in Claudio Bernardi, *L'opere di Dio'. Liturgia, rituali e devozioni nell'opera pastorale di Federico Borromeo*, «Studia Borromaica. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 17 (2003): *Federico Borromeo vescovo*, Atti delle giornate di studio (22-23 novembre 2002), a cura di Danilo Zardin, pp. 247-266: 249-252.

54. La serie di bifogli (non numerati) che compongono l'unico fascicolo quinterno (con le guardie incollate al cartoncino della coperta) appare del tutto regolare; tuttavia la prima segnatura tipografica al piede della carta [1r] è contrassegnata *A ij*, lasciando immaginare la lacuna di un precedente bifoglio segnato *A[i]*, forse con il frontespizio sul *recto* e (magari?) un *imprimatur* sul *verso*. Ma in quest'ultimo caso, l'ipotetico fascicolo senione si chiuderebbe con l'ultima carta interamente bianca, giacché la stessa ultima carta attuale si mostra quasi vuota (il *Magnificat* sul *recto* occupa solo un minore numero di righe e il *verso* è bianco). Tutte le ipotesi restano aperte.

55. Il *Missale Ambrosianum Illustriss.mi et Reverendiss.mi D. D. Federici Card.lis Borromaei. S. Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopi. Iussu recognitum, & editum*, sottoscritto nel frontespizio *Venetis, apud Joannem Jacobum Comum MD.C.IX. Instit. Reform.*, e nel colofone *Venetis, Apud Ioannem Zanettum. M.DC.IX*, rappresenta uno di quei casi di collaborazione tanto intriganti quanto poco studiati. Sul Comi cfr. Santoro, *Tipografi milanesi* cit., pp. 303-349: 319.

56. *Missale Ambrosianum, Illustrissimi, et Reverendissimi D.D. Federici Cardinalis Borromaei, S. Mediolanensi Ecclesiae Archiep. iussu denuo recognitum, & editum. Mediolani apud Her. Pacifici Pontij, & Ioannem Baptistam Piccaleum Impressores Archiepiscopales*, 1618.

messale registra il Proprio del santo Borromeo, mentre due di quella del 1609 comprendono un semplice bifoglio di inserto integrativo. La prima aggiunta viene pubblicata nel 1611, poco dopo la promulgazione della bolla pontificia definitiva del 1° novembre 1610, e si apre immediatamente con la rubrica *In die festo Sancti Caroli archiepiscopi Mediolanen. Ad missam*. Ecco i risultati della comparazione dei testi:⁵⁷

Sancti Caroli. <i>Ad missam</i> [s.n.t.]	<i>In die festo Sancti Caroli</i> [...]. <i>Ad missam</i> , 1611
<i>Ingressa</i> . Iustus si morte praeoccupatus fuerit in refrigerio erit, et nomen eius permanet in aeternum.	<i>Ingressa</i> . De luce vigilavit Carolus ad sapientiam: assidentem illum in foribus suis invenit, in via ostendit se illi hilariter, & in omni providentia occurrit illi.
<i>Psalmell</i> . Consumatus in brevi explevit tempora multa. Placita enim erat Deo anima illius.	<i>Psalmellus</i> =
<i>Vers</i> . Propter hoc properavit educere illum de medio iniquitatis. Placita.	V. =
<i>Post epistolam</i> . Dispersit dedit pauperibus iustitia eius manet in saeculum saeculi.	V. Exaltabitur sicut unicornis cornu meum. Halleluiah
<i>Post evangelium</i> . Induit eum stolam gloriae, et ornavit eum in vasis virtutis.	<i>Antiphona post evangelium</i> . Induit [...] gloriae, et coronavit eum [...].
<i>Offertorium</i> . Dicite iusto quoniam bene, quoniam fructum ad inventionum suarum comedet.	<i>Offertorium</i> . Amavit sapientiam à iuventute sua, et quaesivit sibi sponsam eam assumere, & amator factus est formae illius.
<i>Confert</i> . Qui ad iustitiam erudivit multos, quasi stella in perpetuas aeternitates fulgebit.	<i>Confractorium</i> =
<i>Transitor</i> . Non recedet memoria eius, et nomen eius requiretur a generatione in generationem.	<i>Transitorium</i> =

I testi dell'*ingressa* e dell'*offertorio* appaiono del tutto diversi e così pure il versetto alleluatico (l'articolato *post epistolam*, cantato durante la processione con l'evangelario nella tradizione ambrosiana); inoltre, una variante minima distingue l'antifona *post evangelium*.

La ricerca è proseguita fino a rinvenire, in un altro esemplare del messale del 1609, una nuova versione dell'inserto pubblicata pochi anni dopo e corredata da un frontespizio in piena regola:

57. Il bifoglio è sottoscritto in explicit: *Mediolani. Apud Impressores Archiepiscopales. M.DC.XI*. Nella tabella si riportano in corsivo le rubriche e in tondo i testi dei formulari.

Missa Sancti Caroli Cardinalis Archiepiscopi Mediolanen. quem Paulus Quintus Pont. Max. in Sanctorum numerum retulit. Ritu Ambrosiano. Eius festum celebratur Die 4. Novembris. Mediolani. Apud her. Pacifici Pontij, & Ioannem Baptistam Piccaleum Impressores Archiepiscopales. M. DC. XV.

I testi liturgici concordano perfettamente (o quasi) con il nostro testimone musicale e ci aiutano quindi a formulare qualche ipotesi verosimile circa la sua confezione.⁵⁸ In ogni caso, allo stato attuale delle conoscenze l'origine e i motivi di queste discrepanze, o ancora il percorso seguito dai formulari fino al definitivo assestamento della tradizione, restano del tutto sconosciuti.⁵⁹

Divergenze significative si osservano anche nell'ufficio, a proposito del quale, in realtà, sarebbe più corretto parlare di due formulazioni del tutto distinte. La prima a recepire la nuova liturgia fu l'edizione scaturita dal lungo lavoro di revisione promosso dal cardinal Federico e uscita solo nel 1625; ma nello stesso anno si stampò anche un'integrazione concepita per l'aggiornamento dei breviari anteriori alla canonizzazione.⁶⁰ Ponendo a confronto i testi, a cominciare dal primo vespro risultano concordanti il lucernario e l'inno proprio, ma già il responsorio *post hymnus* e le antifone salmodiche divergono totalmente; d'altra parte, nel resto dell'intero ufficio risultano quasi rari i punti di contatto. Un prossimo contributo ne renderà conto ma possiamo già affermare, in estrema sintesi, che il testo del breviario del 1625, diffuso e poi stabilizzato anche attraverso inserti (come nel caso dei messali), si distingue per un orientamento liturgico di natura radicalmente diversa che, rinunciando a formulari propri originali, sceglie invece di aderire al Comune dei vesco-

58. L'unica variante rimane nel canto *post evangelium*: anche nel fascicolo del 1615 si legge «Induit eum stolam gloriae, et coronavit» in luogo del «et ornavit» del nostro ignoto testimone. Certo, la natura della discrepanza può far pensare a un semplice refuso ma, in mancanza di una più completa conoscenza della genesi di questi testi, mi pare rischioso accontentarsi della spiegazione fondata sull'errore meccanico.

59. Il recente saggio di Cesare Alzati, *La santità di Carlo Borromeo nello specchio della liturgia. Alcuni appunti con riferimento alla chiesa milanese*, «Studia Borromaica: saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 25 (2011): Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna: nascita e fortuna di un modello di santità, Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2010, a cura di Maria Luisa Frosio e Danilo Zardin, Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2011, pp. 135-144, affronta proprio questo tema, ma le sue fonti sono costituite dal solo bifoglio del 1611 inserito nel messale del 1609 e dal Proprio stampato nel nuovo messale federiciano del 1618. A proposito delle varianti testuali fra la messa propria edita nel 1611 e quella del 1618, l'autore mette soprattutto in evidenza le modifiche apportate alla pericope evangelica ma, dopo aver elencato le differenze nell'*ingressa*, nel verso alleluiatico e nell'*offertorio*, nulla traspare circa la formazione di queste diverse stesure, il loro percorso storico o le vicende che hanno portato l'una piuttosto che l'altra a fissarsi nella liturgia.

60. *Breviarium Ambrosianum S. Caroli Cardinalis Archiepiscopi iussu editum. Et nunc postremo recognitum. Mediolani, Apud haeredes quon. Pacifici Pontij, & Io. Baptistam Piccaleum socios, Impressores Archiepiscop. Anno Iubilaei MDCXXV.* Ancora insostituibile il capitolo dedicato alle edizioni da Enrico Cattaneo, *Il breviario ambrosiano: note storiche ed illustrative*, Milano, s.n., 1943, e nello specifico le pp. 104-108.

vi e confessori, come peraltro esplicitano ripetutamente le rubriche (*De comm. Pont. & Conf.*).⁶¹

I dati emersi da queste prime collazioni consentono quindi di congetturare il contesto d'origine dell'inedito fascicolo stampato con i tipi acquistati dalla Fabbrica del Duomo e ceduti in uso ai Rolla. Ritengo che anche questo manufatto si debba datare al medesimo lasso di tempo necessario per l'allestimento dell'impegnativa opera in polifonia dei *Pontificalia*, ossia tra l'inizio del 1617 e il 1619. Farebbero propendere per gli estremi più alti di questo periodo la presenza dell'inno *Urbis parentem Carolum*, composto dal dottore dell'Ambrosiana Benedetto Sossago, e ormai già fissato nel 1611;⁶² l'adozione del testo della messa propria diffuso definitivamente sin dal 1615; infine anche l'ufficiatura precedente alla sua semplificazione sulla base del *Commune sanctorum*. Viene allora da chiedersi se il fascicolo non sia stato impresso durante una delle diverse pause nella lavorazione dei *Pontificalia*, che alcuni documenti lasciano supporre al fine di reperire altra carta; ma sono necessarie ulteriori verifiche. Inoltre ci si può ancora interrogare circa gli scopi che stanno alla base di una simile realizzazione: l'aspetto complessivo, le segnature, e una generale impressione di provvisorietà suscitata dal documento (anche per l'assenza di un frontespizio, di sottoscrizioni o di altre note tipografiche),⁶³ potrebbero anche far pensare a una sorta di prova di stampa, o – come già proposto – a una tiratura limitata per l'uso esclusivo dei canonici del Duomo affinché si affermasse il Proprio del novello santo ambrosiano.

Concludiamo con un'ultima considerazione intorno a un aspetto puramente musicale testimoniato da questa singolare edizione che promette di rivelarci ancora tanti particolari intorno alla liturgia e al canto. Mi riferisco all'impiego delle diverse figure che compongono il suo variegato alfabeto musicale in cui si mescolano, sullo sfondo di un'immagine da repertorio polifonico, elementi della notazione neumatica quadrata e della mensurale bianca. Di primo acchito si potrebbe anche immaginare che il notatore si trovasse a dover tracciare un canto ecclesiastico basandosi sulle dotazioni di una tipografia impiantata appositamente per realizzare il progetto di un vasto repertorio in polifonia. In realtà, a un esame più attento dei canti dell'ufficio e della messa,

61. Alzati, *La santità di Carlo Borromeo* cit., p. 141, sottolinea bene come questa soluzione ultima «concorresse a rimarcare la dimensione episcopale della santità di Carlo». Tuttavia, alla sua disamina delle vicende dell'ufficio proprio viene a mancare un passaggio capitale del percorso storico – documentato invece dalla nostra fonte notata – e lo studio finisce per presentare il recupero della primigenia ufficiatura come una creazione introdotta dal *Breviarium ambrosianum* promulgato dal cardinale Carlo Bartolomeo Romilli nel 1857.

62. Cfr. Carlo Castiglioni, *San Carlo nella poesia*, «La scuola cattolica» LXI (giugno 1933), pp. 131-133. L'inno ricomparirà poi in notazione solo con la pubblicazione del Salterio del 1618. Su Benedetto Sossago (†1623) cfr. Filippo Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670, p. 83, e ancora Carlo Castiglioni, *I prefetti della Biblioteca Ambrosiana (Notizie bio-bibliografiche)*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, 3 voll., Milano, Ulrico Hoepli, 1951 (Fontes ambrosiani, 26), pp. 399-429: 21-23.

63. E forse persino il 'refuso' di «ornavit» nel *post evangelium* della messa.

questa prima impressione riceve molte più smentite che conferme: le figure appaiono con un significato tanto esplicito quanto sistematico, precisando la lunghezza e la brevità sia delle note singole (e non solo rispetto al peso accentuativo delle sillabe), sia dei melismi.⁶⁴



FIGURA 12

Psalterium, Cantica, et Hymni, eredi di Pacifico Ponzio e Giovanni Battista Piccaglia, 1618, p. 239: inno *Urbis parentem Carolum*.

A dimostrazione del fatto che ci troviamo in un contesto assolutamente 'di frontiera' fra due sistemi notazionali solo apparentemente contrapposti, basta ampiamente il confronto con la stesura dell'inno di san Carlo pubblicato per la prima volta in notazione nel *Psalterium ambrosianum* del 1618, ossia all'interno di un libro – e in un ambito – perfettamente liturgico. Oltre tutto, quest'ultimo testimone offre una preziosa (e rara) attestazione di una prassi reale del canto nella sfera ambrosiana del primo Seicento, caratterizzata da elementi ritmici, certo non proporzionali, ma che articolano le melodie secondo moduli indubbiamente condizionati dalla cultura del mensuralismo.⁶⁵ Consapevoli di ciò, ne trarremo una percezione più esauriente e sfaccettata del corredo di conoscenze di qualsiasi «prattico» della musica, fosse esso maestro, organista, cantore o canonico del Duomo.

64. Alla medesima logica sembra corrispondere anche l'uso delle stanghette, non solo mirate a indicare la struttura del testo, ma anche a precisare l'articolazione del discorso musicale.

65. L'accostamento delle due lezioni musicali suggerisce senza troppi dubbi la traccia per decifrare la notazione del fascicolo di Rolla: la breve annerita è certamente la nota più lunga (*maxima*), che assesta l'intonazione del verso (o dell'emistichio) e ne prolunga la conclusione; la semibreve corrisponde come d'uso alla nota breve mentre la *brevis dealbata* è lunga, e il nesso tra brevi bianche deve rendere il melisma di note *mediocri* («colamus») o più sciolte, come sembrano indicare le due lezioni a confronto su «recens».

Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII

di MARINA TOFFETTI

*Il concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano (1747).
Riflessioni in margine a una rilettura dei verbali*

Nel concorso per la selezione del maestro di cappella del Duomo di Milano, tenutosi nel 1747 dopo la morte di Carlo Baliani e dal quale uscì vincitore Giovanni Andrea Fioroni, i candidati sostennero alcune prove scritte, che presentarono durante una pubblica esecuzione. Le musiche composte per l'occasione furono sottoposte al parere d'una giuria locale e di alcuni esperti esterni. I commissari milanesi stesero due verbali, uno per le prove pratiche e uno per quelle scritte, entrambi redatti da Antonio Piantanida.¹ I maestri romani consultati per l'occasione (Girolamo Chiti e Gaetano Carpani) formularono due giudizi distinti,² benché ulteriori testimonianze abbiano consentito di appurare che avevano avuto modo di discutere insieme delle prove dei candidati. Infine i tre periti bolognesi interpellati (Giacomo Antonio Perti, Giuseppe Maria Carretti e Giovanni Battista Martini) prepararono una sola relazione, affidandone la stesura a padre Martini.³ In quest'ultima, il parere sulle prove dei candidati è preceduto da un'introduzione che definisce l'orizzonte stilistico di riferimento e i criteri adottati nella valutazione delle composizioni. La pagina si presenta come una breve ma interessante sintesi storica degli sviluppi della polifonia sacra fra la metà del XVI e la metà del XVIII secolo, che consente di comprendere le opinioni dei tre maestri (e soprattutto quelle di padre Martini) sulla musica sacra più recente, rivela aspetti significativi della concezione storica del giovane Martini e integra il quadro, già ricco e variegato, delle testimonianze coeve già note.

1. Cfr. Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (d'ora in poi AVFD), *Archivio Storico* (d'ora in poi A. S.), cart. 405, fasc. 26, documenti nn. 11 e 13 (4 novembre e 7 dicembre 1747).

2. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documenti nn. 9 e 10 (1 e 3 novembre 1747).

3. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 12 (14 novembre 1747).

Una «farraggine di robba» composta «con sottigliezza d'arte».
Le circostanze del concorso e i giudizi dei maestri milanesi e romani

Del concorso per l'elezione di Giovanni Andrea Fioroni al posto di maestro di cappella del Duomo di Milano si sono già occupati diversi studiosi.⁴ Nel ripercorrere la vicenda, sarà dunque sufficiente ricordarne i dati essenziali. Dopo la morte del maestro Carlo Baliani, avvenuta all'inizio del 1747, il 27 febbraio dello stesso anno fu bandito un concorso per la selezione del successore. Al concorso parteciparono cinque candidati: Carlo Borrone, Giovanni Andrea Fioroni, Francesco Messi, Michel' Angelo Caselli e Giuseppe Palladino. Secondo le consuetudini, i candidati furono giudicati da una giuria locale, chiamata a esprimersi sia sulle prove scritte di ciascun candidato sia sulla pubblica esecuzione delle loro composizioni, e da alcuni periti esterni, invitati a giudicare le sole prove scritte. La commissione milanese, nominata e presieduta da Giuseppe Foppa, era composta da Antonio Piantanida, Stefano Simonetta e Giuseppe Pestalozzi. I maestri estranei all'ambiente milanese interpellati per l'occasione erano Girolamo Chiti e Gaetano Carpani, attivi rispettivamente in San Giovanni in Laterano e nella Chiesa del Gesù a Roma, e una terna di bolognesi, che includeva Giacomo Antonio Perti, Giuseppe Maria Carretti e il più giovane Giovanni Battista Martini. Purtroppo, caso più unico che raro nella storia della cappella milanese, le prove scritte non si sono conservate, il che rende impossibile confrontare gli esiti compositivi dei concorrenti con i giudizi espressi dai diversi esperti.⁵ In compenso, si sono conservati i giudizi scritti sia dei maestri milanesi, sia dei periti esterni ai quali erano state inviate copie delle composizioni. I verbali dei vari maestri sono già stati parzialmente pubblicati da Mariateresa Dellaborra e Luigi Inzaghi, ma con alcuni *omissis* in corrispondenza di passi ritenuti inessenziali ai fini della ricostruzione delle

4. A questo proposito si vedano Federico Mompellio, *La cappella del Duomo di Milano dal 1714 ai primi decenni del '900*, in *Storia di Milano*, xvi, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1962, pp. 553-588; Luigi Inzaghi, *Gian Andrea Fioroni: nuovi documenti*, «Nuova rivista musicale italiana» 14 (1980), pp. 577-597; Gian Nicola Vessia, *Storia della cappella musicale del Duomo dal 1714 ai giorni nostri*, in Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia (a cura di), *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1986, pp. 129-159; Mariateresa Dellaborra, *Giovanni Andrea Fioroni (1716-1778) e un suo mottetto a otto voci*, «Rivista internazionale di musica sacra» 8 (1987), pp. 412-477.

5. Sulle vicende legate a ulteriori concorsi milanesi dell'epoca si vedano Howard Brofsky, J. C. Bach, G. B. Sammartini, and Padre Martini: *A Concorso in Milano in 1762*, in Edward H. Clinkscale e Claire Brook (a cura di), *A Musical Offering: Essays in Honour of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, pp. 63-68; Marina Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-73): uno spaccato della prassi concorsuale settecentesca*, in Anna Cattoretti (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-474; Eadem, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di studi "La musica e il sacro. XI Convegno Internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII)"* (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 14-16 luglio 2003), Como, AMIS, 2006, pp. 477-530.

vicende concorsuali.⁶ Proprio fra le porzioni testuali sinora rimaste inedite sono state rintracciate alcune informazioni che contribuiscono a una più puntuale definizione della concezione dello stile e della storia della musica sacra da parte dei firmatari dei diversi documenti.

È già stato rilevato come i verbali d'esame dell'epoca si rivelino spesso di particolare interesse per comprendere i criteri di volta in volta adottati nella valutazione della musica liturgica, repertorio il cui assetto teorico ed estetico viveva, in quegli anni, una fase di profonda trasformazione.⁷ Spesso simili documenti consentono di verificare come alcuni fra i più illustri didatti e teorici dell'epoca abbiano risposto a un contesto musicale, contrappuntistico e umano ben preciso, e finiscono così per rivelare il gusto musicale dei loro estensori. Essi inoltre contribuiscono a integrare il quadro estetico già parzialmente emerso dallo studio della musica composta nelle più diverse occasioni liturgiche e di quella, spesso ben diversa dalla prima, composta durante i concorsi per la selezione di organisti e maestri di cappella, così come dallo studio della trattatistica e degli epistolari dei principali esponenti dell'ambiente musicale dell'epoca.

Nella loro relazione, i maestri milanesi mostrano di apprezzare diversi aspetti delle composizioni di Fioroni: le «imitazioni vaghissime e sode», la struttura dell'inno «ben adattato al suo canto fermo e maneggiata in tutto e per tutto con artificio» e le «trovate bellissime e sostenute sempre con polizia esattissima». Nel giudizio complessivo, i tre maestri affermano che «le composizioni del Fioroni sono in ogni cosa eccellenti e per sapere e per studio e incomparabilmente degne e lodevoli», e inoltre «composte secondo le regole del canto fermo» ambrosiano e dei più autorevoli teorici musicali. I candidati ritenuti più validi sono Carlo Borrone e Giovanni Andrea Fioroni, ma quest'ultimo è preferito al primo «sì per l'esatissime conformità [...] allo stile puro, studioso ed in ogni sua parte magistrale della messa cantata nel giorno secondo del concorso, come per la somma perizia nel facile, nobile ed eccellente maneggio del canto fermo, cosa veramente ammirevole».⁸

Le relazioni dei maestri romani sono succinte e si limitano a esprimere la loro preferenza per uno dei cinque candidati, spiegando sinteticamente le ragioni della scelta. Giuseppe Carpani, già guardiano ed esaminatore della veneranda congregazione di Santa Cecilia, nonché stimato maestro di composizione,⁹ loda il talento dei cinque candidati, definiti «virtuosi degni veramente di ogni stima», accordando la propria preferenza a Borrone, «avendo l'autore maneggiato il canto fermo con sottigliezza d'arte, buoni concerti e ottimi pieni», e in subordine a Fioroni, pur ritenuto meno felice nel comporre

6. Cfr. Inzaghi, *Gian Andrea Fioroni* cit., pp. 578-579 e 591; Dellaborra, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., pp. 414-416.

7. In proposito si veda, fra gli altri, Toffetti, *Prassi contrappuntistica* cit., p. 504.

8. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 13.

9. Su Carpani (Roma, 1692-1785) cfr. Patricia Lewy Gidwitz, "voce" *Carpani, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., London-New York, Macmillan, 2001, v, pp. 179-180.

i concerti, perché «ha molto bene armonizzato, e con contrapunti rivoltati».¹⁰ Ciò che Carpani apprezzò particolarmente nelle composizioni di Borroni dovette dunque essere la competenza mostrata negli episodi concertati e nei ripieni, ma soprattutto l'abilità nel trattamento del *cantus prius factus*, requisito evidentemente ancora molto stimato dai maestri che, come Carpani, poco apprezzavano la musica sacra incline a cedere alle lusinghe di quella teatrale.

Nella sua relazione Girolamo Chiti¹¹ loda a sua volta le composizioni dei cinque «dottissimi virtuosi e professori». Certo, scrive, sarebbe auspicabile che nelle composizioni policorali dei candidati ciascuno dei due cori fosse in grado di sostenersi armonicamente in modo autonomo, come accade nei lavori analoghi di Orazio Benevoli (Roma, 1605-1672): «o che perfetta armonia se li due cori a otto si sostenessero sempre da se stessi come Orazio Benevoli nelle basiliche praticava».¹² Tuttavia egli si compiace «nel vedere una tessitura così mirabile in questo loro artificio»,¹³ ed esprime la propria preferenza per le composizioni del Borroni e, in subordine, per quelle di Giuseppe Palladino. Come si vedrà in seguito, lo stesso Benevoli, insieme ad altri compositori, sarebbe stato citato anche nel giudizio formulato dai maestri bolognesi e steso da padre Martini. In quegli anni Chiti, impegnato nella stesura di alcuni trattati, pervenutici manoscritti, sul canto gregoriano e su quello figurato,¹⁴ intratteneva, già dal 1745, una fitta corrispondenza con padre Martini;¹⁵ il nome

10. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 9.

11. Sulla figura di Girolamo Chiti (Siena, 19.1.1679 – Roma, 4.9.1759) si vedano Siegfried Gmeinwieser, “voce” Chiti Girolamo, in *The New Grove Dictionary* cit., v, pp. 702-703; e, per alcuni aspetti che più interessano qui, Idem, *Girolamo Chiti (1679-1759) maestro di Cappella in S. Giovanni in Laterano*, «Nuova rivista musicale italiana» 4 (1970), pp. 665-677.

12. Come si vedrà in seguito, anche i maestri bolognesi riscontrarono questa carenza nelle composizioni di Fioroni e degli altri candidati: «Egli è vero, che nel suo Inno, e Salmo i cori non sempre si reggono da sé». Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 12.

13. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 10.

14. Nell'autunno del 1744 Chiti aveva copiato, studiato e accresciuto il *Modo facilissimo per imparare a cantare e conoscere le regole del canto fermo* di Ottavio Alessandri da Foligno; nello stesso periodo si dedicava alla stesura dei *Principii e regole più necessarie per il canto gregoriano* (conclusi il 20 febbraio del 1746) e dei *Primi principii di musica con varie regole, notizie e lettioni necessarie per il canto figurato*, lavoro al quale stava attendendo proprio nel 1747. A questo proposito si veda Gmeinwieser, *Girolamo Chiti (1679-1759) maestro di Cappella* cit., pp. 669-670.

15. Anne Schnoebelen elenca 446 lettere fra quelle inviate da Chiti a Martini e quelle inviate da quest'ultimo al collega romano nel periodo che va dal 9 aprile 1745 (ma è probabile che il carteggio fosse iniziato qualche mese prima) al 12 maggio 1759. La corrispondenza fra i due s'interrompe pochi mesi prima della morte di Chiti, avvenuta il 4 settembre 1759. Cfr. Anne Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index*, New York, Pendragon Press, 1979, nn. 1212-1657. Una selezione delle lettere scambiate fra Girolamo Chiti e padre Martini è stata pubblicata in Federico Parisini, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini con i più celebri musicisti del suo tempo*, Bologna, Zanichelli, 1888; rist. anast. Bologna, Forni, 1969 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. v, 22). Ora l'intero carteggio è accessibile nella

di Benevoli, ammirato da entrambi, ricorre con impressionante frequenza nelle loro missive.¹⁶ Proprio da questo carteggio sono emerse informazioni che consentono di gettare nuova luce sui retroscena del concorso milanese, informazioni preziose per meglio comprendere il contesto in cui avvenne la stesura dei verbali romani e, in parte, di quello bolognese.

Il tono delle relazioni dei maestri romani, intessute di lodi sull'operato dei cinque «dottissimi virtuosi e professori», non lascia minimamente sospettare che i due si fossero consultati prima della stesura dei loro rispettivi responsi, né tantomeno lascia trasparire l'imbarazzo che almeno uno di loro, il Carpani, doveva aver provato nel valutare le composizioni dei candidati. Tale imbarazzo emerge invece chiaramente in una lettera inviata da Girolamo Chiti a padre Martini il 3 novembre 1747, utile a ricostruire con relativa puntualità come avvenne la valutazione delle prove di questo concorso. Riconoscendo la superiore competenza dell'amico e collega bolognese, Chiti gli si era rivolto in via strettamente riservata per ottenerne il parere, che egli riteneva molto più autorevole del proprio, sulle prove che gli erano state sottoposte. Chiti accluse alla lettera una copia parziale delle composizioni che gli erano parse migliori, pur potendo immaginare che copie delle stesse prove sarebbero state probabilmente inviate anche a Bologna: «Io però mi credo che sarà venuto, o verrà ancora, e più in Bologna, et altrove, come costumasi, in simili occorrenze».¹⁷ Complici i tempi di consegna della corrispondenza, si venne a creare una situazione piuttosto imbarazzante per Girolamo Chiti, che si era esposto in maniera abbastanza ingenua con padre Martini, mettendolo al corrente delle impressioni che le composizioni milanesi avevano suscitato in lui e nel collega Carpani, nonché dei dubbi e delle incertezze che i commissari romani avevano incontrato nel formulare i giudizi. Dalla missiva apprendiamo che il 27 ottobre, verso la mezzanotte (!), Chiti aveva ricevuto una visita del «signor Carpani», definito come «homo più discreto e che conviene meco in tutto il giusto». La narrazione prosegue con il discorso diretto, riportando in maniera presumibilmente fedele – e senz'altro colorita – il dialogo intercorso fra i due: «e mi disse: 'don Girolamo vorrei un favore da voi, ma non me lo negate'; ditemi cosa, se sia fattibi-

recente edizione critica: Giancarlo Rostirolla, Luciano Luciani, Maria Adelaide Morabito Iannucci e Cecilia Parisi (a cura di), *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1749): 472 lettere del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, Roma, IBIMUS, 2010. Sul carteggio fra Chiti e Martini si vedano i contributi di Vincent Duckles, *The Revival of Early Music in 18th-Century Italy: Observations on the Correspondence between Girolamo Chiti and Padre Giambattista Martini*, «Revue Belge de Musicologie» 26/27 (1972/73), pp. 14-24, e Giancarlo Rostirolla, *La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti: una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale italiano*, in Angelo Pompilio (a cura di), *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento musicale europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 211-275.

16. Delle oltre 440 lettere di cui consta il carteggio Martini-Chiti, almeno 60 menzionano Orazio Benevoli o si soffermano sulle caratteristiche della sua musica.

17. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1363 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 147.

le, risposi. Esso seguì: da 'un principe che non ho possuto sapere chi sia, per mezzo d'un virtuoso, che non posso dirvi stante levare l'impegni di Giovannino Costanzi dell'[sic] violoncello,¹⁸ mi ha stato dato un plico con cinque diverse composizioni a 8° reali acciò, osservate, ne dasse [sic] il mio giudizio». Quale fu la prima impressione di Carpani sulle composizioni? «è una farraggine di robba con pieni e concerti». Altro che «sottigliezza d'arte, buoni concerti e ottimi pieni»! A un primo esame, la musica prodotta dai concorrenti milanesi era parsa a Carpani «copiosa più d'opera da teatro», inducendolo a chiedere il parere d'un collega fidato prima di procedere alla stesura del verbale. Decise allora di rivolgersi a Carlo Foschi,¹⁹ come lui esaminatore della Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia, nei confronti del quale, con ogni evidenza, provava sentimenti piuttosto ambivalenti: «Questo, vedendo tanta materia, richiese stipendio e regalo; io gli dissi che ciò che mi saria toccato sarebbe a metà [...]. Il Foschi prese le composizioni, se l'è tenute ben 6 giorni, e poi è venuto da me con dar giudizio della sola prima, e con più fogli delle sue solite seccature critiche, le quali non abbisognano per tal giudizio, solo che dire il sentimento. Questo, ex ore orato, e con correggere al suo solito ogni sillaba e nota, onde hebbi flemma la sera. Il giorno doppio ritornò, e di nuovo a seccare, ciarlare, dire critiche etc. etc. In somma non potendo più soffrire, me lo son levato d'attorno dicendo che non occorreva più altro dovendole restituire».²⁰ Insoddisfatto della consulenza del Foschi, Carpani si rivolse allora all'amico e collega Girolamo Chiti. Ricevute le musiche da prendere in esame (un inno su *cantus prius factus* ambrosiano e un salmo, entrambi a otto voci), Chiti vi riconobbe i sigilli della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e comprese la finalità per la quale erano stati richiesti i giudizi. Le composizioni dei concorrenti gli parvero «veramente

18. Giovanni Battista Costanzi (detto Giovannino del violoncello), compositore e violoncellista attivo a Roma, è menzionato all'interno di più di trenta lettere fra quelle scambiate fra padre Martini e Girolamo Chiti. Quest'ultimo, che nutriva dissapori con lui, lo qualifica come 'violoncello ottoboniano' e non manca a più riprese di criticare il suo operato: «Questo stile fondato non si esercita mai, arie, [?], ritornelli etc., fug[h]e reali et imitazioni sode mai si fanno, onde se il papa farà il decreto che dicesi, restando esso scandalizzato il giorno di San Gaetano a quel bordello armonico di Giovanni Costanzi, sarà forse l'unico rimedio perché si cominci a studiar da vero, se poi anco questo svanisce, addio vera musica». Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1347 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 131 (22 settembre 1747).

19. Compositore, maestro di cappella e maestro esaminatore della Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia, Carlo Foschi è menzionato in oltre quaranta lettere scambiate fra padre Martini e Girolamo Chiti, e possedeva anche un cospicuo fondo di opere musicali. All'interno della Congregazione di Santa Cecilia, egli rappresentava uno dei principali esponenti della fazione conservatrice, laddove Girolamo Chiti si collocava in una posizione intermedia fra questi e i 'maestri teatrali'. Cfr. Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit.

20. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1363 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 147.

operazioni limate e studiate, tessute, tirate», tanto da fargli ritenere che i concorrenti avessero avuto almeno quindici o venti giorni di tempo per prepararle, e affermare che «se li cori si reggessero ognuno da se stesso, sarà un'armonia delle più particolari, più però all'uso moderno che altro, ma carico di fughe, pensieri, motivi, risposte e proposte dal primo all'ultimo». Nella stesura del proprio giudizio, Chiti procedette «con tutta prudenza», ma sarebbe stato sicuramente più tranquillo, se avesse potuto sottoporlo a padre Martini, al quale dichiara apertamente che «miseramente» non aveva avuto tempo di «conferirlo a Lei per lettera, da cui dependo in tutto e per tutto». Nei confronti di padre Martini, Chiti non si pone dunque come un collega, ma mostra l'atteggiamento del discepolo insicuro che cerca continuamente sostegno e guida nel proprio maestro. Nel prosieguo della lettera, trascrive l'inno ambrosiano assegnato ai candidati per la composizione dell'inno, per sottoporgli un quesito sul suo tono di appartenenza, sul quale lui e Carpani concordavano, in disaccordo con il maestro Foschi: «EccoLe il tema dell'hinno ambrosiano, per cui Foschi non conveniva, stimatolo primo tono, Carpani ottavo; io doppo varie riflessioni e studi l'ho creduto ottavo perfetto, per la sua diatessaron sotto e diapente sopra, trovandosi in altri principi l'ottavo in sol re, ma la finale conclude in G, e se pure sia misto, o vero commisto fra l'il [sic] suo principale 7 ed 8° e poi essendo modulazione all'ambrosiana pare diversa etc.; mi dico però che tutti li concorrenti l'hanno in fine terminato per un ottavo tono».²¹ Anche a questo proposito, Chiti si mostra piuttosto titubante e sembra cercare delle conferme, sottoponendo a padre Martini i suoi dubbi. Poco oltre, infatti, egli afferma: «se avevo tempo Le facevo copiar tutto di tutti, ma appena ho possuto rivedere benché di quelli due, che ho stimato migliore impresa a 4 con fraudo, ne ho fatti copiare li pezzi più particolari»; e ancora: «il tutto è al Suo comando. Io ho stimato onore questo ordine, né ho fatto la viltà, né critiche del Foschi; ma vede Lei che tal onore mi deriva per aver la fortuna di carteggiare et imparare da Vostra reverenza [...] spero di non avere errato [...] non voglio lasciar cosa che mi succeda, che non si sappia, e si diriga da Vostra paternità».²² Il responso 'oracolare'²³ di padre Martini si fece attendere forse più del previsto. In effetti, in quel periodo la frequenza della corrispondenza fra i due maestri era piuttosto intensa, ma le due lettere successive di Martini a Chiti, inviate rispettivamente il 4 e l'8 novembre,²⁴ non includono riferimenti a quella inviata da Chiti il 3. Né, d'altro canto, Chiti si sentì di sollecitare il collega a

21. Cfr. *ibidem*.

22. Cfr. *ibidem*.

23. Lo stesso Chiti definisce 'oracolari' i pareri del suo maestro in diverse circostanze, come nella lettera del 6 febbraio 1746, in cui afferma: «senza il suo oracolo non ardisco parlare», e ancora «aspetto la Sua licenza et oracolo». Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 233-234, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1262 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 50.

24. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., nn. 1364-1366 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettere nn. 148 e 150.

proposito delle prove del concorso milanese nelle due lettere che gli inviò successivamente, il 4 e l'11 novembre. Sull'argomento sarebbe tornato incidentalmente soltanto all'interno d'una lettera del 15 novembre, con un unico, fugace cenno alla questione milanese: «Sentirò cosa mi dice della rivista dell'Ambrosiano».²⁵ Nel frattempo Martini aveva ricevuto la missiva del 3 novembre, alla quale rispose lo stesso 15 novembre con una lettera molto garbata e diplomatica, introdotta da un elogio della prudenza mostrata da Carpani, che all'epoca il Bolognese non conosceva affatto, nel richiedere un parere altrui, non fidandosi del tutto del proprio: «sento dall'ultima Sua stimatissima qualmente le cinque composizioni sopra l'Inno ambrosiano della beata vergine Maria, e Salmo Deus in nomine tuo a 8 voci fatte per il concorso di Milano siano state mandate costì per il giudizio, e che il signor Carpani savissimamente abbia volsuto sentirne il di Lei fondato sentimento; per la qual cosa, abbenché non abbia io cognizione veruna del suddetto signor Carpani, da questa Sua savia condotta ne concepisco gran concetto, stanteché fra le qualità che distinguono gli uomini singolari, quella di non fidarsi del proprio giudizio, è senza fallo delle maggiori».²⁶ Con altrettanta delicatezza, Martini mise poi al corrente il collega che le stesse composizioni erano pervenute nella mani di Giacomo Antonio Perti a Bologna, il quale le aveva sottoposte ad attento esame insieme al 'signor don Caretti' e a lui stesso. Il loro giudizio, del quale padre Martini lascia trasparire ben poco, sarebbe partito la sera stessa per Milano.²⁷ Tacendo prudentemente sul responso della commissione (che, diversamente da Carpani e da Chiti, aveva accordato la propria preferenza alle prove di Fioroni), Martini tramuta la narrazione della vicenda in un'occasione per tessere le lodi della lucidità mentale e della prudenza del suo maestro, ormai ultraottantenne:

Sappia dunque che le suddette composizione furono, non ha gran tempo, spedite qui in Bologna ad uno di quelli principali cavaglieri; questi le consegnò al signor Perti, quale unitamente con il signor don Caretti e la mia povera persona le abbiamo esaminate, e ne abbiamo formato il giudizio, quale parte questa sera per Milano. Noi abbiamo ammirato in tutti cinque i concorrenti una non ordinaria fatica, una cognizione degli artifici più singolari, di modo tale che abbiamo avuto motivo di dare a ciascheduno quelle lodi che meritano, ed io ho avuto il piacere ed il vantaggio di sentire le bellissime e sode osservazioni fatte sopra ciascheduna composizione dal nostro impareggiabile signor Perti. Egli è un prodiggio vedere un uomo di 87 anni con una mente chiara e pronta osservare tutto minutamente, con una acutezza e diligenza straordinaria, distinguere il cattivo dal buono e

25. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1369 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n.153.

26. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1368 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n.152.

27. In effetti il verbale dei maestri bolognesi reca la data 14 novembre, mentre le firme dei tre estensori furono autenticate l'indomani. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 12.

il buono dall'ottimo, addurre ragioni e, incontrando cosa non troppo retta, e secondo le vere leggi armoniche, egli lo fa con una saviezza e prudenza incomparabile.²⁸

«Quanta vaghezza tollera la dignità ecclesiastica».
Il parere dei maestri bolognesi e il dibattito sulla varietà degli stili

Rispetto a quelli dei colleghi milanesi e romani, il verbale steso da padre Martini a nome della terna di maestri bolognesi si presenta come una pagina più articolata, introdotta da un ampio *excursus* di carattere storico che definisce con chiarezza l'orizzonte stilistico di riferimento, esplicitando a priori i criteri estetici alla base dei giudizi più puntuali sulle singole prove. Prima di procedere al commento dei numerosi passi d'interesse di questa pagina introduttiva, è parso utile proporre una trascrizione integrale:

Lo studio di alcuni uomini ordinato a dilettere con tale artificio l'udito, onde le nostre passioni, opportunamente regolate, inclinassero l'animo alla virtù, giunse, dietro la scorta d'una cauta esperienza, a perfezionare infine quell'arte scientifica che musica armonico-figurata chiamiamo.

Felicissimo fu ad essa il secolo sestodecimo, in cui, dentro la prima di lei scuola che vanta per capo il famosissimo Giovanni Pier Luigi da Palestrina, si vide assicurata la propria sussistenza, avendo quivi nella giusta collocazione e distribuzione delle consonanze, nel buon uso de' legittimi intervalli, massime del genere diatonico, nell'osservanza rigorosa dei limiti e della natura di ciascun tono e, finalmente, nella scelta degli artifizi più singolari ottenuto la ben fondata armonia un assettato stabilimento.

Ma il non avere questa scuola (come nota il Berardi nella Miscell. Musicale al cap. 1[...]²⁹) molto curata la varietà dello stile, e la necessaria differenza fra le composizioni sacre e profane, diede luogo nell'andato secolo alla seconda scuola ove i fratelli Mazzocchi, il Benevoli, il Carissimi, il Foggia, Celeni, Antimo Liberati e tutti quei valenti professori seggono maestri, i quali, abbellendo la musica de' necessari ornamenti, l'innalzarono al grado di perfettissima, v'introdussero essi lo stile concertato coll'accompagnamento degli strumenti e nominatamente dell'organo. Essi unirono all'artifizioso il dilettevole, all'osservanza delle regole l'espressione; e con una notevole differenza di stile, ammettendo ne' componimenti, massimamente profani da poche voci concertati, l'uso di certi intervalli dalla prima scuola appena adoperati, ebbero la gloria d'aggiugnere alla sussistenza dell'arte armonica ogni più acconcia vaghezza.

Di qui fu che la terza scuola, aperta alla musica nel secolo presente, avendo trovato chiuso ogni adito a migliorarne la sussistenza, si sono adoprati a conciliarle maggior vaghezza, ma nel procurar nuovi dilettevoli al senso con la novità degli intervalli e delle idee, la resero acconcia alla vivacità teatrale, cosicché riuscì meno accomodata alla dignità ecclesiastica, il cui ornamen-

28. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1368 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n.152.

29. Un guasto nell'esemplare impedisce di leggere la seconda cifra.

to dipendendo principalmente dall'armonia de' componimenti a più voci, resta con esso osservato dalla soverchia varietà dell'idee.

Di qui ne viene che il merito delle composizioni fatte da' signori concorrenti alla cappella di Milano, debba misurarsi principalmente a norma delle leggi pratiche preferite dalla seconda scuola, la quale alla susistenza dell'arte armonico-figurata seppe accoppiare quanta vaghezza tollera la gravità ecclesiastica.³⁰

La schematica galleria dei principali esponenti della storia della musica sacra dal sedicesimo al diciottesimo secolo inclusa nel giudizio d'esame stilato da padre Martini non può certamente essere considerata alla stregua di un'organica trattazione storiografica della materia, non avendone né la pretesa, né, conseguentemente, l'ampiezza e l'organicità. Nondimeno, è parso doveroso metterla in relazione con altri testi martiniani: gli scritti di argomento storico e alcune lettere risalenti agli anni del concorso milanese. I temi affrontati in questa densa pagina introduttiva sono molteplici e meritano un'attenta riflessione e un preventivo sforzo di contestualizzazione. Nella pagina ricorrono alcuni concetti espressi da termini che assumono talora significati diversi in relazione ai contesti in cui sono impiegati. Innanzitutto il concetto di *diletto*: nelle poche righe introduttive si afferma che «lo studio di alcuni uomini» è «ordinato a *dilettare*»;³¹ poco oltre, che i maestri del Seicento «unirono all'artifizioso il *dilettevole*», laddove quelli del Settecento, «nel procurar nuovi *dilettevoli* al senso», finirono per snaturare la musica liturgica, rendendola simile a quella teatrale. Nella musica sacra il diletto non è dunque fine a se stesso, ma finalizzato a inclinare «l'animo alla virtù»: il senso funge da tramite per elevare gli animi. Nelle poche righe iniziali è evocato anche il concetto di progresso e di graduale perfezionamento delle arti: «lo studio [...] giunse [...] a *perfezionare* quell'arte scientifica che musica armonico-figurata chiamiamo». Il culmine di questo processo di perfezionamento, secondo Martini, si ebbe con la produzione dei maestri del Seicento, i quali «abbellendo la musica de' necessari ornamenti, l'innalzarono al grado di *perfettissima*», ragione per cui i contemporanei di padre Martini si trovarono «chiuso ogni adito a migliorarne la sussistenza». Un altro termine ricorrente è quello di *ornamento*, ma, anche in questo caso, il suo significato muta a seconda dei contesti: gli ornamenti che si osservano nelle composizioni del Seicento sono definiti «necessari», laddove quello impiegato dai maestri della terza scuola, «dipendendo principalmente dall'armonia de' componimenti a più voci» – e non dal contrappunto – «resta con esso osservato dalla soverchia *varietà*». Il concetto di *varietà*, a sua volta, presenta diverse sfaccettature: da un lato, infatti, la mancanza di varietà stilistica è additata come il principale limite della prima scuola; dall'altro la «soverchia» varietà rappresenta il principale difetto della terza. La perfezione della seconda scuola consiste dunque nel mirabile equilibrio fra artificio e diletto, fra norma (oggettiva) ed espressione (soggettiva): «essi unirono all'artifizioso il dilettevole, all'osservanza delle regole l'espressione». Cosa si

30. Cfr. AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento 12.

31. I corsivi all'interno delle citazioni, qui e più sotto, sono nostri.

intenda qui per *artifizio* lo si può meglio comprendere confrontando le accezioni che il termine assume nei diversi contesti. Nella frase con cui si apre il documento viene descritto «lo studio [...] ordinato a dilettere con tale *artifizio* l'udito», dove il termine *artifizio* rimanda ai complessi procedimenti compositivi finalizzati a procurare piacere estetico. Poco oltre si afferma che la produzione della scuola palestriniana si è guadagnata la sua «susistenza» avendo «ottenuto la ben fondata armonia³² [...] nella scelta degli *artifizi* più singolari». In questo contesto il termine «singolari» potrebbe rimandare agli aspetti più intellettualistici degli *artifizi* impiegati nella polifonia rinascimentale, che i maestri della seconda scuola seppero temperare unendo «l'*artifizioso* al dilettevole». Così come la varietà, anche l'*artifizio* è apprezzabile, a patto che sia adottato nella giusta misura. Se dunque la musica sacra del Cinquecento eccede nell'«osservanza rigorosa», ottenendo un risultato «assetato», ma privo di espressione, la produzione sacra settecentesca si sbilancia eccessivamente sul versante della «novità degli intervalli e delle idee», addivenendo a una varietà di idee musicali ritenuta «soverchia». Va infine rilevata la lucidità con cui è messo a fuoco il criterio della pertinenza stilistica, in base al quale un costrutto musicale non può essere adeguatamente valutato, se non in relazione con le funzioni di ciascun genere e con il contesto della fruizione. Sulla scorta di questo criterio, la «differenza fra le composizioni sacre e profane» viene additata come traguardo fondamentale della produzione secentesca e definita «necessaria», così come la vaghezza aggiunta «alla susistenza dell'arte armonica» dai maestri della stessa scuola è definita «acconcia». Per converso, la musica sacra del Settecento, «acconcia alla vivacità teatrale», risulta «meno accomodata alla dignità ecclesiastica». Per concludere, Martini ricorda come il principale merito dei maestri del Seicento sia stato quello di saper «accoppiare alla susistenza dell'arte armonica quanta vaghezza tollera la dignità ecclesiastica». Quale sia il senso di una simile introduzione all'interno d'un verbale è chiarito dalle poche righe conclusive: «Di qui ne viene che il merito delle composizioni fatte da' signori concorrenti alla cappella di Milano, debba misurarsi a norma delle leggi pratiche preferite dalla seconda scuola».³³

32. A proposito della contrapposizione fra la fondatezza dell'armonia e la singolarità degli *artifizi* tornano alla mente le osservazioni di Girolamo Borsieri sui «fondamenti sodi» della musica palestriniana, contrapposti ai «curiosi ravvolgimenti di precetti» di alcune musiche dei suoi tempo. Per una trattazione esauriente delle testimonianze di Girolamo Borsieri attorno alla musica si veda Franco Pavan, «Un curioso ravvolgimento di precetti». *La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, in Davide Daolmi (a cura di), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*. Atti del Convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11-13 giugno 1994, Lucca, LIM, 2007, pp. 376-422.

33. In realtà, al termine dei giudizi puntuali sulle singole prove dei candidati, apprendiamo che queste erano state basate sui criteri compositivi della prima e della seconda scuola, e non soltanto su quelli di quest'ultima: «Da queste nostre annotazioni riferite, come da principio ci siamo protestati, alle leggi pratiche della prima, e seconda scuola della musica armonico-figurata, si può facilmente dedurre il nostro particolare parere sopra il merito d'ogni autore». Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, documento n. 12.

In assenza di norme immutabili, ogni epoca definisce il proprio stile, al quale corrisponde un sistema di regole. Ogni epoca si chiede «quanta vaghezza» tollerare «la dignità ecclesiastica», dandosi risposte diverse. A metà Settecento Martini, Perti e Carretti reputarono che la dignità ecclesiastica tollerasse tanta vaghezza quanta ne aveva tollerata la produzione dei maestri del Seicento. Contestualmente Chiti e Carpani, chiamati a esprimersi sulle stesse composizioni, avrebbero mostrato un diverso grado di «tolleranza» nei confronti della stessa «vaghezza», esprimendo la loro preferenza per le composizioni di Carlo Borromeo.

I concetti e i termini che abbiamo già rilevato nella premessa di carattere storico (*artificio, varietà, diletto, gravità, perfezione*) ricorrono anche all'interno dei giudizi sulle singole composizioni dei candidati. Nel commentare l'inno a otto voci di Giovanni Andrea Fioroni, ad esempio, viene apprezzata «la varietà dei soggetti, non meno di quelli in tutto obbligati al canto fermo, che degli altri, ora rovesci, ora contrari, ora d'imitazione», che denota nell'autore «un giudizioso possesso degli artifici più reconditi posti in opera da' primi maestri dell'arte»; le strofe a due e a tre voci dello stesso inno paiono «ben pensate, e singolarmente condotte, così pure ornate di vaghe e dilettevoli idee, atte a dilettere con gravità». Del salmo di Fioroni viene invece apprezzata «un'ottima fuga con tre soggetti [...], i quali tutti assieme ben distribuiti, sempre più sono degni di lode», mentre l'ultima fuga «composta di vari soggetti propri, e addattati singolarmente all'espressione delle parole» risulta ancor «più vaga e dilettevole [...] per lo sbattimento de' cori». In definitiva, ogni pregio «quantunque riguardevole in questi due componimenti, viene superato dal grande artificio, che i professori chiamano impasto delle parti, le quali sono state dall'autore risposte con tale industria, che ognuna da sé, facendo una speciale melodia, tutte insieme convengono in un'armonia perfettissima». ³⁴ Pur ritenendo tutti e cinque i candidati «degni [...] di molte lodi», il Fioroni è considerato «di non poca ammirazione a conto, se non altro, del raro impasto, che accennato abbiamo delle parti particolarmente in ripieno, il quale lo costituisce superiore ad ognuno». I difetti riscontrati nelle sue composizioni – i cori che non si reggono sempre autonomamente sotto il profilo dell'armonia, le dissonanze non sempre preparate e risolte canonicamente, l'impiego di alcuni intervalli “falsi”, il passaggio delle consonanze non sempre corretto – sono «variamente comuni ad ognuno de Signori Concorrenti» e per questo «non possono né debbono sminuire la preferenza dell'Autore I [cioè di Fioroni], ³⁵ il quale li compensa ne' suoi componimenti con rispettiva maggiore prerogativa». ³⁶

34. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 12.

35. Due documenti conservati nella cartella relativa a questo concorso ci forniscono la “chiave” per decodificare le lettere assegnate ai cinque concorrenti: «& Francesco Messi; R Giuseppe Palladino; Z Michel Angelo Caselli; H Carlo Borromeo; I Gio. Andrea Fiorone». Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documenti nn. 7-8.

36. Cfr. Milano, AVFD, A. S., cart. 405, fasc. 26, documento n. 12.

L'«albero della scola di Roma». Il verbale dei maestri bolognesi sullo sfondo della produzione storiografica di padre Martini

Nella sua ricostruzione della storia della musica medievale, le cui diverse stesure risalgono probabilmente ai suoi ultimi dieci anni di vita,³⁷ padre Martini avrebbe delineato un quadro tripartito, in cui l'intera trattazione della storia della musica dalle origini del canto liturgico alla nascita del mensuralismo appare articolata in tre tappe fondamentali, ciascuna della quali illuminata da una figura-chiave (Gregorio Magno, Guido d'Arezzo e Johannes de Muris). Un'analoga tripartizione, tipica della storiografia più tradizionale, contraddistingue anche la breve ricostruzione della storia della musica sacra dei secoli XVI-XVIII che introduce il verbale sulle prove milanesi, in cui alla successione di tre tappe fondamentali corrispondono altrettante 'scuole'. Fra queste, come si è visto, la prima è rappresentata dalla scuola polifonica romana del Cinquecento, fondata da Palestrina; la seconda è collocata nel Seicento e animata da una ricca galleria di esponenti di prima grandezza; la terza, infine, è quella dei maestri della musica da chiesa del Settecento. In questa pagina, tuttavia, soltanto la prima scuola si riassume in una figura-chiave (quella del «famosissimo» Palestrina), mentre per la seconda vengono citati diversi esponenti di rilievo – dai fratelli Virgilio e Domenico Mazzocchi, a Orazio Benevoli sino a Giacomo Carissimi, Francesco Foggia, Giuseppe Corsi (detto Celano) e Antimo Liberati –, senza che ad alcuno di essi sia conferita una posizione di priorità, e per la terza, che avrebbe dovuto annoverare i contemporanei di padre Martini, non viene menzionato alcun nome.

Di ogni tappa di questo ideale sviluppo viene delineato l'orizzonte stilistico di riferimento. La produzione della scuola palestriniana, secondo i maestri bolognesi, obbediva a quattro criteri fondamentali: l'equilibrata distribuzione delle consonanze; l'uso accorto degli intervalli, soprattutto nel genere diatonico; il rispetto della natura dei toni; la scelta e l'impiego di alcuni artifici originali. La polifonia di quell'epoca presentava tuttavia alcuni difetti, fra cui la scarsa varietà stilistica e, di conseguenza, la mancanza di differenziazione fra la musica sacra e quella profana. Quasi a voler conferire maggiore autorevolezza alle argomentazioni esposte nell'introduzione del verbale, viene evocata l'autorità di Angelo Berardi – un allievo di Marco Scacchi particolarmente apprezzato dal teorico bolognese – e in particolare viene menzionato il XII capitolo della sua *Miscellanea musicale*, in cui è affrontato il tema della varietà degli stili:

I musicisti moderni vanno cercando, d'alontanarsi in certo modo dallo stile antico, non per altro, solo per ritrovare una singolare espressione della parola, per maggiormente muovere gl'affetti, e passioni dell'animo, il che non hanno fatto li nostri antecessori, ne quali non si scorge solo, che un medesi-

37. Ziino osserva come, nel *Quarto libro della storia della musica*, Martini citi ripetutamente il *De cantu et musica sacra* di Martin Gerbert, pubblicato nel 1774. Cfr. Agostino Ziino, *Martini studioso della musica medievale*, in Pompilio (a cura di), *Padre Martini. Musica e cultura* cit., pp. 55-72: p. 56.

mo stile, e una scola commune nell'adoprarle le consonanze, e dissonanze, e ciò si prova dall'opere che sono alla luce.

Se pigliamo il Palestrina prencipe, e padre della musica, come autore non molto antico, troveremo, che trà i suoi madrigali, e motetti vi è poca differenza, parlo in quanto alla variazione dello stile.

Se vederemo l'opere volgari in lingua francese, e olandese [...] di diversi autori [...], considerando i loro componimenti, non vi è differenza alcuna frà le cantilene ecclesiastiche, e le volgari, levatene alcune, che hanno la modulazione un poco più gioconda, come la bella Margarita, la Girometta, la Battaglia di Clem. Ian., e quella del Verdelot. E questo proviene, che le parole sono ridicole, e giocose, mà dove sono serie, poco, ò niuna differenza si trova trà li motetti, messe, e madrigali circa lo stile, e il mettere delle consonanze, e dissonanze. Talche chiaramente si vede che i nostri antichi avevano uno stile, e una pratica sola. Li moderni hanno trè stili, da chiesa, da camera, e da teatro, le pratiche sono due, la prima, che è la vecchia, consiste, *Ut armonia sit domina orationis*: come ho detto di sopra; la seconda, *Ut oratio sit domina armoniae*. Tutti questi stili vanno fabbricati, e tessuti dal compositore moderno differentemente. Lo stile da chiesa si considera in quattro modi:

- i. Messe, salmi, motetti, inni à più voci, *more veteri*.
- ii. Cantilene usate con l'organo piene à più voci, d'un stile più sollevato.
- iii. Salmi, motetti, messe à più voci concertate con li strumenti.
- iv. Concertini alla moderna, cioè dialoghi, motetti, e musiche da oratorio.³⁸

Il tema della mancanza di varietà stilistica nella scuola palestriniana si riconnette a un filone di riflessioni sulla pluralità degli stili, che era già stato posto al centro dell'attenzione non solo da Angelo Berardi, che Martini si premura di citare, ma anche da altri teorici secenteschi che egli ben conosceva, da Marco Scacchi³⁹ (*Breve discorso*, 1649) ad Atanasio Kircher (*Musurgia universalis*, 1650).⁴⁰ Riprendendo alcune argomentazioni del *Breve discorso* di Scacchi,

38. Cfr. Angelo Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689, rist. anast. Bologna, Forni, 1970 (Bibliotheca musica bononiensis, II, 40b), pp. 40-41.

39. Nel gennaio del 1747 padre Martini poté finalmente entrare in possesso del tanto agognato trattato *Cribrum musicum* di Marco Scacchi, che s'era fatto copiare da Girolamo Chiti. Dell'operazione, affidata a un copista evidentemente poco solerte e ancor meno scrupoloso (un castrato di nome Giuseppe Martelli), si fa cenno almeno in sette lettere di padre Martini a Girolamo Chiti datate 7 maggio, 15 giugno, 9 luglio, 20 e 24 agosto e 3 settembre 1746 e 25 gennaio 1747, e in quattro lettere di Chiti a Martini inviate nel giugno del 1746, il 5 e il 26 agosto e il 10 settembre dello stesso anno. Cfr. Parisini, *Carteggio cit.*, pp. 189-193, 207-211, 219-220, 221-223, 233-234, Schnoebelen, *Padre Martini cit.*, nn. 1245, 1249, 1251, 1252, 1255, 1258, 1259, 1260, 1261, 1263, 1282 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale cit.*, lettere nn. 32, 36, 38, 39, 43, 46, 47, 48, 49, 51 e 70. Sul pensiero e sugli scritti di Marco Scacchi si veda la recente monografia di Aleksandra Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria [In chiesa, in camera e in teatro. Marco Scacchi. La vita, la musica e la teoria]*, Kraków, Musica Iagellonica, 2010 (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 19).

40. Cfr. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis. Zwei Teile in einem Band*, a cura di Ulf Scharlau, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1970.

Berardi aveva distinto gli stili da chiesa, da camera e da teatro già nei suoi *Ragionamenti musicali* del 1681.⁴¹ Lo stile da chiesa era ulteriormente suddiviso in quattro categorie: quello delle messe, dei salmi e dei mottetti all'antica, rappresentato dalla produzione di Mouton, Morales, Josquin, Willaert e Palestrina; quello delle cantilene variate con l'organo a più voci, in uno stile più elevato, rappresentato dalle opere di Giovanni Bernardino Nanino, Paolo Agostini, Francesco Foggia, Bonifazio Graziani, Nicolò Stamegna e Alessandro Grandi; quello di salmi, mottetti e messe concertati, rappresentati dalla produzione di Giuseppe Maria Sarti, Marco Scacchi e Carlo Donato Cossoni; infine quello dei concertini alla moderna, ossia dei dialoghi, mottetti e oratori, rappresentati da compositori come Giacomo Carissimi, Bénigne de Bacilly, Alessandro Melani e Giuseppe Corsi (il Celano).⁴²

Una riflessione sulla mancanza di varietà stilistica nella produzione rinascimentale era stata compiutamente esposta anche nel I libro della *Guida armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni⁴³ (1701-1708), il celeberrimo maestro di Girolamo Chiti con cui padre Martini, poco meno che trentenne, aveva intrattenuto un breve scambio epistolare negli anni 1732-1734, e che in una lettera a Girolamo Chiti non aveva esitato a definire «un oracolo, e si può dire il maestro dei maestri».⁴⁴ Pitoni, a sua volta, aveva mostrato una particolare predilezione nei confronti dei teorici di area romana, e in particolare di Angelo Berardi. Concepita come un'opera didattica di dimensioni monumentali, la sua *Guida* avrebbe dovuto comprendere ventidue volumi, uno per ogni intervallo, illustrato per *exempla* e destinato a contrappuntisti piuttosto esperti. Di quest'opera, in realtà, fu pubblicato un solo volume, poi ritrattato dall'autore e ritirato dal mercato. La sola copia superstite è conservata nella biblioteca martiniana: sappiamo che Martini, che già nel 1746 aveva tentato di procurarsela attraverso Chiti, poté entrarne in possesso entro il 1753, probabilmente

41. Cfr. Angelo Berardi, *Ragionamenti musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1681; ed. mod. a cura di Alceste Innocenzi, Perugia, Anteo, 2006.

42. Cfr. Elisabetta Pasquini, *L'Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004, p. 96.

43. Il trattato di Pitoni è stato studiato, tra gli altri, da Sergio Durante, *La "Guida armonica" di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli (a cura di), *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del terzo convegno internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-326 e da Siegfried Gmeinwieser, *Die "Guida armonica" von Giuseppe Ottavio Pitoni*, in Marcel Dobberstein (a cura di), *Artes liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 245-281. Il trattato è oggi disponibile come Giuseppe Ottavio Pitoni, *Guida armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a padre Martini*, a cura di Francesco Luisi, Lucca, LIM, 1989.

44. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 123-124: p. 256, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1213 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 1.

per il tramite di Carlo Delfini⁴⁵ o di Sante Pesci.⁴⁶ Secondo Pitoni, al quale era ben chiaro come a ogni stile corrisponda un determinato sistema di norme contrappuntistiche, «i nostri antichi professori, tanto teorici quanto pratici, istituivano sotto una sola legge di regole i loro contrappunti e composizioni, quali in quel tempo consistevano in un solo stile, che oggi appresso noi si dice “a cappella”». Pitoni prosegue spiegando come «in progresso di tempo [...] l’ingegno de’ compositori cominciò ad ampliare lo stile suddetto» introducendone altri «secondo la pratica de’ tempi più moderni, fino a quel segno che oggi vediamo fiorire sì nelle chiese come nei teatri», osservando come nella «varietà e diversità degli stili, si sono per necessità variate in diversi modi anco le regole e quei venerabili primi istituti, che oggi sembrano per così dire smarriti». ⁴⁷ Alla classificazione degli stili illustrata nella *Guida* pitoniana fa riferimento anche Girolamo Chiti in una lettera inviata a padre Martini il 6 settembre 1746, in cui si legge: «divisione de’ 2 stili fatta Pitoni, quali poi si suddividono in altri accidentali, come sarebbe la qui sotto divisione che fa Pitoni nel suo Trattato, che mai ha volsuto dar fuori per mia disgrazia, et adesso dorme forse per sempre nel Archivio Vaticano. Primo: stile perfetto detto osservabile, come Palestrina, Benevoli etc.; suddividitur stile imperfetto detto tolerabile, come il Principe di Venosa, Scarlatti etc. 2do: stile variabile detto

45. Sacerdote ternano residente a Roma, Carlo Delfini aspirava a ottenere la “patente” di maestro di cappella dalla Congregazione dei Musici di Santa Cecilia per poter professare negli istituti religiosi di Roma. Ripetutamente respinto dagli esaminatori della Congregazione, grazie ai potenti appoggi di cui godeva fu riammesso a più prove, e nel 1747 si sottopose a un quarto esame. Fra gli esaminatori figuravano, fra gli altri, Carlo Foschi e Girolamo Chiti, i quali scoprirono una grave irregolarità compiuta dal Delfini, che risultò aver preconfezionato la prova d’esame. Delfini si appellò quindi a una commissione di maestri bolognesi composta da Giacomo Antonio Perti, Giuseppe Caretti, Giacomo Cesare Predieri, Angelo Antonio Caroli, Giuseppe Matteo Alberti, Guido Antonio Chiarini e Giovanni Battista Martini, che approvò le sue composizioni. Si conserva una copia di pugno di padre Martini della relazione della commissione datata 7 novembre 1747. Ne nacque una vicenda particolarmente intricata, e straordinariamente ben documentata, che si trascinò per anni, per concludersi finalmente con la condanna per frode del Delfini. Il caso Delfini è trattato all’interno di 55 lettere del carteggio Martini-Chiti e in ulteriore documentazione dell’epoca. Per una sintesi della ben nota vicenda si veda, ancora una volta, Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., pp. xxiii-xxiv, xxvi, Appendice xi.

46. Cfr. Pitoni, *Guida armonica. Facsimile* cit., intr. di Francesco Luisi, pp. viii-x. A proposito dell’acquisizione della *Guida* da parte di padre Martini si veda anche quanto afferma Girolamo Chiti nella sua lettera del 12 ottobre 1743: «Il libro della Guida Armonica, che probabilmente Gli sarà stato dato o da Delfini, che n’ebbe un vecchio da Pitoni vivente, o dal maestro di cappella Pesci di Santa Maria Maggiore, che ne ritiene un’altra edizione per aver avuto tutti i libri musicali del fu padre Bursio Bernardone alle Terme, homo dotto, a cui lo diede Pitoni per rivenderlo, che morto Bursio o Bursi, lasciò tutti li scritti musicali a don Giuseppe Pesce zio del suddetto Santi». Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 386-388, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1577 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 363.

47. I passi sono citati in Cfr. Pasquini, *L’Esemplare*, cit., p. 70.

corrotto che subdividitur nello stile arbitrabile detto defettuoso, qual variabile et arbitrabile si riferisce a molti de' nostri moderni compositori». ⁴⁸ Allo stesso proposito paiono ancora più significative le riflessioni incluse in una lettera di padre Martini a Chiti: «E la bellissima divisione accennatami [dallo stesso Chiti nella lettera citata poco sopra] del famoso signor Pitoni viene molto a proposito, sopra della qual cosa voglio sottomettere al di lei saviissimo giudizio una mia idea, pregandola con tutta premura di darmene il Suo parere con tutta libertà. Mi pare che il Palestrina abbia usato uno stile nelle Messe più serio de' Mottetti, degl'Inni ecc.; trovo anche che i suoi Madrigali sono diversi dalle soprannominate composizioni, non solamente in quanto all'osservanza rigorosa, ma particolarmente quanto allo stile, modulazione e vivacità; se ciò è vero, io ne ricavo che nell'arte del contrapunto si siano poco a poco introdotte le licenze nel seguente modo: dopo il Palestrina cominciarono ad introdurre nelle messe ed altre composizioni ecclesiastiche ciò che egli usava ne' Madrigali, e così, di mano in mano, siamo giunti allo stile variabile ed arbitrabile accennato dal sopralodato signor Pittoni». ⁴⁹

Se dunque, nella lettera a Girolamo Chiti, Martini cerca di dare un'interpretazione della musica palestriniana più sfaccettata e complessa rispetto a quella formulata da Pitoni, nel verbale milanese si mostra più in sintonia con il «maestro dei maestri», laddove rileva come, alla mancanza di varietà stilistica della polifonia cinquecentesca, avessero posto rimedio i compositori romani del Seicento, coniugando artificio e diletto, osservanza delle regole ed espressione, introducendo abbellimenti, ornamenti, lo stile concertato e l'accompagnamento strumentale, e (soprattutto) differenziando lo stile sacro da quello profano. Ben poco era rimasto da inventare ai maestri della musica da chiesa del Settecento; e fu così che, con l'intento di ricercare il diletto dei sensi, la musica si avvicinò più decisamente allo stile teatrale, allontanandosi inevitabilmente dalla dignità ecclesiastica.

Le riflessioni di padre Martini e Girolamo Chiti sulla varietà degli stili si inserivano nel contesto di un più ampio dibattito, dal quale sarebbe scaturita, di lì a poco, l'enciclica *Annus qui*, promulgata il 19 febbraio 1749 da papa Benedetto xiv, il bolognese Prospero Lambertini, con il precipuo intento di riformare la musica ecclesiastica nello Stato della Chiesa alla vigilia dell'Anno santo. Pur riconoscendo come legittima la musica figurata e quella strumentale, il documento mirava a regolamentarle, bandendo dalle chiese l'uso degli strumenti a fiato, non senza affrontare la delicata questione della veste stilistica adeguata alla musica liturgica. I maestri conservatori più moderati, come Chiti e Martini, videro allora nel papa un difensore delle loro posizioni, che si differenziavano sia da quelle dei conservatori più radicali (come il Foschi), sia

48. Cfr. Parisini, *Carteggio cit.*, pp. 223-233, Schnoebelen, *Padre Martini cit.*, n. 1262 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale cit.*, lettera n. 50.

49. Cfr. Parisini, *Carteggio cit.*, pp. 234-240, Schnoebelen, *Padre Martini cit.*, n. 1265 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale cit.*, lettera n. 53.

da quelle dei musicisti inclini a introdurre nella musica sacra lo stile teatrale.⁵⁰

Nella ricostruzione delle tre scuole polifoniche vengono menzionati soltanto otto compositori, di cui sette appartenenti alla cosiddetta “seconda scuola”. Fra i maestri del Cinquecento, infatti, viene ricordato soltanto «il famosissimo Giovanni Pier Luigi da Palestrina», mentre i maestri contemporanei non sono ricordati affatto. Fra gli esponenti dello stile romano del Seicento vengono ricordati, per primi, i fratelli Virgilio (1597-1646) e Domenico (1592-1665) Mazzocchi, entrambi già citati nella *Guida armonica* di Pitoni,⁵¹ poi menzionati nel primo tomo dell’*Esemplare* martiniano fra i maestri secenteschi (accanto cioè a Bonifazio Graziani, Antonio Cifra, Paolo Agostini, Orazio Benevoli e Giovanni Paolo Colonna) che avevano portato a perfezione la tecnica dei cori battenti introdotta nel Cinquecento da Costanzo Porta.⁵²

Di seguito viene evocata la figura di Orazio Benevoli, compositore nei confronti del quale Martini aveva manifestato una profonda ammirazione in numerose lettere indirizzate a Girolamo Chiti, fra cui alcune risalenti all’anno del concorso milanese.⁵³ In una lettera del 5 agosto 1746 Martini scriveva al collega romano: «lo stesso pure dico di Orazio Benevoli, di cui ne tengo una stima tale, che non ho termini sufficienti per esprimerla»;⁵⁴ mentre una lettera del 4 febbraio 1747 si legge: «faccio mettere in partitura le bellissime messe del Benevoli, del Pittoni, del Rossi etc. quale a me servono di rimprovero, conoscendo quanto mai io sia distante dal sapere profondo di sì eccellenti maestri».⁵⁵ Fra gli esempi musicali del secondo tomo del suo *Esemplare*⁵⁶ Martini avrebbe incluso un frammento tratto dalla messa *In diluvio aquarum multarum* a sedici voci in quattro cori di Benevoli per illustrare la pratica della

50. A questo proposito si rimanda all’ampio lavoro di Claudio Bacciagaluppi, «E viva Benedetto xiv!» *L’enciclica Annus qui (1749) nel contesto dei rapporti musicali tra Roma e Bologna*, in *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt xvi. Positionen-Entwicklungen-Kontexte*, Kassel, Bärenreiter, 2012 (Analecta musicologica, 47), pp. 222-262, nel quale è chiaramente messo in luce come la riforma benedettina – una riforma romana fatta da un papa bolognese – fosse scaturita in un contesto ‘regionale’, in cui gli stretti rapporti fra Roma e Bologna giocarono un ruolo fondamentale.

51. Cfr. Pasquini, *L’Esemplare* cit., p. 71.

52. Cfr. Giovanni Battista Martini, *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Dalla Volpe, 1774 [d’ora in poi *Esemplare* I], pp. 134-136; a questo proposito si veda Pasquini, *L’Esemplare* cit., p. 100.

53. Dall’inizio del carteggio sino alle date in cui furono stesi i verbali del concorso milanese, Girolamo Chiti e padre Martini menzionano Orazio Benevoli all’interno di 41 lettere. Cfr. Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit.

54. Cfr. Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1254 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 42.

55. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 255-257: p. 256, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1285 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 73.

56. Cfr. Martini, *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Bologna, Dalla Volpe, 1775 [da ora in poi *Esemplare* II].

fuga a quattro voci.⁵⁷ Sappiamo che Martini aveva potuto procurarsi e studiare questa messa entro il 1746, grazie alla collaborazione di Antonio Boroni, che gli aveva inviato una copia del Kyrie e di parte del Gloria, e di Girolamo Chiti, che gli aveva procurato le parti mancanti.⁵⁸ Sempre nel secondo tomo dell'*Esemplare* Martini menziona Benevoli, ancora una volta in termini molto elogiativi, quando illustra il procedimento eccezionale della modulazione all'interno della fuga.⁵⁹ Nello stesso *Esemplare* Martini lo avrebbe ricordato anche come eccellente compositore di musica a due o più cori: «Orazio Benevoli [...] seppe, non solo a due, ma a tre, e quattro cori, ritrovar l'arte, che in ogni coro vi fosse una parte cantante, che servisse di fondamento alle altre parti del suo coro».

Fra i maestri del Seicento romano vengono ricordati anche Giacomo Carissimi (1605-1674), citato anche nei *Ragionamenti* di Berardi e nella *Guida armonica* di Pitoni, e Francesco Foggia (1604-1688). Quest'ultimo, che era stato maestro di Pitoni – il quale avrebbe inserito alcune sue musiche come esempi musicali nella *Guida armonica*⁶⁰ – figura fra i compositori di cui Martini avrebbe riportato alcuni estratti nel secondo tomo del suo *Esemplare*.⁶¹ Fra i compositori citati nella *Guida* pitoniana troviamo anche gli ultimi due maestri romani menzionati nel verbale milanese: Giuseppe Corsi (il Celano, 1630-1690), menzionato anche dal Berardi fra gli esponenti dei «concertini alla moderna», e Antimo Liberati (1617-1692), di cui il francescano, in una lettera a Girolamo Chiti del 19 marzo 1746, avrebbe scritto: «Io certamente venero e venererò Antimo Liberati, perché oltre la sua perizia nel contrapunto, era anche teorico fondato e si è singolarizzato in ciò che spetta all'istoria, avendo lasciateci me-

57. Dalla stessa messa di Benevoli è tratto anche un esempio musicale riportato e analizzato nella *Guida armonica* di Ottavio Pitoni. Cfr. Pasquini, *L'Esemplare* cit., p. 50, 71. Sempre nel secondo tomo dell'*Esemplare*, Martini include un esempio tratto dall'offerterio *Iustorum animae in manu Dei* che Martini dice attribuito da alcuni a Orazio Benevoli e da altri a Pietro Simone Agostini. Cfr. *Esemplare II*, pp. 11-16 e Pasquini, *L'Esemplare* cit., p. 52.

58. In una lettera indirizzata a Girolamo Chiti e datata 19 gennaio 1746, Martini dichiara di possedere questa messa, mancante del "Cum sancto", del Credo, del Sanctus e dell'Agnus Dei, mentre il 10 settembre dello stesso anno Chiti comunica a Martini di essersi procurato le sei messe a sedici voci di Benevoli. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 146-148 e pp. 233-234, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., nn. 1224 e 1263 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettere nn. 11 e 51. Una copia manoscritta della messa citata nell'*Esemplare* è tutt'oggi conservata presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna. Cfr. Pasquini, *L'Esemplare* cit., p. 296.

59. Dopo avere spiegato che nella fuga sono ammissibili alcune modulazioni, purché siano introdotte in maniera opportuna e giustificate dalla natura del soggetto, Martini ricorda come simili «passaggi straordinari» erano stati spesso praticati dai maestri della scuola romana «sopra tutti dal non mai abbastanza lodato Orazio Benevoli». Cfr. *Esemplare II*, pp. 112-116 e Pasquini, *L'Esemplare* cit., p. 91.

60. Cfr. Pasquini, *L'Esemplare* cit., p. 71.

61. Cfr. Pasquini, *L'Esemplare* cit., pp. 50, 52-54, 58.

morie de' professori antecedenti e contemporanei suoi, e Dio volesse che potessi una volta portarmi costì in Roma, che molto volentieri leggerei l'Epitome Istorica della musica che si conserva nella libreria del cardinale Chigi». ⁶² Di Liberati nel suo *Esemplare* Martini avrebbe citato sia le *Diverse lettere intorno a una controversia*, sia la celebre lettera in risposta a quella di Ovidio Persapegi. ⁶³ Nello scritto destinato ai fabbricieri milanesi troviamo dunque una galleria di personaggi di prima grandezza con cui Martini si sarebbe mantenuto in contatto o di cui avrebbe continuato a occuparsi per tutta la vita.

La rassegna di figure ricordate nel verbale milanese è in qualche modo anticipata e completata da quanto si legge nelle *Ragioni di F. Gio. Battista Martini sopra la risoluzione del canone di Giovanni Animuccia in difesa delle opposizioni fatte dal sig. N. N.*, un documento allegato a una lettera inviata dallo stesso Martini a Giuseppe Pitoni il 18 marzo 1733, introdotto, come il verbale milanese, da un ampio *excursus* di carattere storico sulla scuola romana:

Molte sono state le scuole di Armonica Musica nella nostra Italia erette: *la Scuola Romana è sempre stata non punto inferiore, ma più tosto dell'altre Maestra*. [...] da tale scuola parecchi, e parecchi sono gli Uomini di valore, che sono usciti. Ed in specie da quella di Gio. Pier Luigi da Palestrina, e Gioan Maria Nanino. Basta scorrere le particolari ed Illustri memorie che hanno lasciate Antimo Liberati e And. Adami da Bolsena ambedue celebri cantori Pontificij, ed insigni professori, e si ritroveranno nominati, e descritti un Gio. Bernardino Nanino, un Antonio Cifra, un Pier Francesco Valentini, un Gregorio Allegri, un Paolo Agostino, un Vincenzo Ugolini e cento altri riconosciuti per Maestri della Musica, e per quelli che con i loro precetti, e con le loro Regole altri valentuomini ammaestrarono, come si può vedere nelle raccolte del Canonico Florido de Silvestris, di Gio. Battista Caifabri, e di Giovanni Poggioli, e habbiamo il metodo di tal scuola da una picciola memoria d'Antonio Maria Abbatini ne suoi Ms., e più diffusamente poi da Gioan Andrea Angelini Bontempi. ⁶⁴

Padre Martini, come è ben noto, non giunse mai a portare a termine il titanico progetto della sua storia della musica: progetto che, se ci limitiamo alle opere a stampa, non andò oltre la ricostruzione della storia della musica antica, ebraica e greca. Dei cinque volumi previsti, riuscì infatti a portare a compimento soltanto i primi tre, dedicati alla musica ebraica (il I), ⁶⁵ e alla musica greca (il II e il III). ⁶⁶ Della sua storia della musica greca, contraddistinta dall'approccio meticoloso tipico del bibliofilo erudito sorretto da ampie cono-

62. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 164-168, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1235 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 22.

63. Cfr. Pasquini, *L'Esemplare* cit., p. 313.

64. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 35-51: pp. 36-37 e Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 4177.

65. Martini, *Storia della musica*, I, Bologna, Lelio della Volpe, 1757.

66. Martini, *Storia della musica*, II-III, Bologna, Lelio della Volpe, 1770, 1781. L'opera ebbe, presso lo stesso editore, due distinte tirature, entrambe in tre volumi, ma una in quarto e una in folio.

scenze letterarie, filosofiche e storiche sulla greicità, ma anche da aperture nei confronti di proposte innovative (come lo stesso uso della lingua italiana), si è occupata Donatella Restani, che ha rilevato come Martini avesse tentato di mediare interessi specialistici e istanze più divulgative, seguendo il modello della storiografia settecentesca.⁶⁷

Il iv libro, dedicato alla musica liturgica occidentale dalle origini del canto gregoriano alle forme polifoniche del primo Quattrocento, non fu mai dato alle stampe; nondimeno una stesura di questo lavoro, seppur non sempre completa e definitiva, è giunta sino a noi grazie a due manoscritti autografi conservati presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica e il Convento dei Francescani di Bologna e studiati da Agostino Ziino.⁶⁸ Come nei primi volumi della sua opera storiografica, anche in questo tomo Martini mostra da un lato elementi e intuizioni di grande modernità, scaturiti dal rigore scientifico e dalla singolare capacità di contestualizzazione e di approfondimento storico-critico, dall'altro rimane ancorato alla sistematizzazione schematica e riduttiva ereditata dai teorici che lo hanno preceduto.

In assenza di un abbozzo complessivo della storia della musica dal primo Quattrocento in poi, che avrebbe dovuto costituire l'argomento del v volume, la concezione martiniana della storia della musica ecclesiastica delle epoche a lui più prossime è rintracciabile, sia pur in stato frammentario e inevitabilmente disorganico, all'interno di documenti come il verbale d'esame milanese e alcune pagine del suo ben noto epistolario. In diverse lettere che risalgono agli anni Quaranta del Settecento si rintracciano infatti numerosi riferimenti che lasciano trasparire come in quel periodo il teorico bolognese fosse intento a raccogliere informazioni su un gran numero di musicisti dell'epoca e del passato e a procurarsi volumi di storia della musica di recente pubblicazione. In una lettera a padre Martini datata 17 giugno 1740, Gian Giacinto Sbaraglia

67. Donatella Restani, *Martini studioso di musica greca*, in Pompilio (a cura di), *Padre Martini. Musica e cultura* cit., pp. 27-54: 54.

68. Ziino, *Martini studioso della musica medievale* cit., p. 55: «la prima [sezione] riguarda la musica liturgica in Occidente fino a papa Gregorio Magno (cc. 2r-17r) e sembra essere in una stesura definitiva, corredata di note bibliografiche; la seconda sezione, anch'essa in una stesura presumibilmente definitiva, comprende l'opera di san Gregorio Magno e la struttura della messa latina (cc. 19r-79r; le carte 80r-96r contengono note, appunti ed abbozzi relativi a queste due prime sezioni); la terza parte riguarda l'opera di Guido d'Arezzo e presenta varie stesure (una prima stesura provvisoria alle cc. 97r-104v; una stesura che sembrerebbe essere definitiva, ma non completa, corredata solo parzialmente di note alle cc. 106r-119r; ancora una stesura provvisoria alle cc. 120r-127r, seguita da una serie di note, abbozzi, indici, appunti e passi scelti alle cc. 128r-143v); la quarta ed ultima sezione, infine, riguarda la nascita e lo sviluppo del contrappunto e della musica figurata fino agli inizi del '400 e ci è rimasta in varie stesure che vanno da c 144r a c. 207r». Su quest'ultima parte del manoscritto si veda il contributo di Giuseppe Vecchi, «Alcune memorie intorno alla musica figurata di Padre Giambattista Martini» (dalla «Storia della Musica», volume 4), in Franz A. Stein (a cura di), *Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag – Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1977, pp. 303-310.

si dichiara pronto a trasmettere al suo corrispondente tutte le informazioni di cui dispone su alcuni teorici e compositori del passato più o meno recente: «In esecuzione di quanto le promisi intorno alla notizia di que' scrittori di musica, i quali non sono, o parmi, non sieno descritti nel suo Libro, o Catalogo; e de' quali forse potrebbe essere ch'Ella non avesse o niuna, o tutta la cognizione, che desidera; le trasmetto tutto ciò, che da me si è potuto osservare appresso alcuni scrittori». ⁶⁹ Nella missiva seguono informazioni in merito a più di trenta fra compositori e teorici, e altre relative soprattutto alla storia della musica ferrarese. In una lettera indirizzata a padre Francesco Antonio Vallotti, ⁷⁰ data 26 febbraio 1743, Martini dichiara all'amico: «Mi sarà molto grato se potrà favorirmi [sic] della Storia della musica di Bonet, ⁷¹ che spera poter avere da un suo amico, e mi creda che l'ho cercata da per tutto per il desiderio e bisogno di averla». ⁷²

Oggetto di numerose lettere inviate a (o ricevute da) Girolamo Chiti è lo scambio di informazioni su Palestrina e la sua produzione sacra e su altri importanti compositori romani dell'*entourage* palestriniano. Il 16 ottobre 1745 Martini scriveva a Chiti: «Le due sue lettere, mi hanno in uno istesso tempo confuso, e rallegrato, prima perché conosco nella sua stimatissima persona unite all'eccellenza nella musica una bontà singolarissima che ha per la mia povera persona; poscia per trovarla disposta gentilmente a favorirmi delle notizie tanto da me bramate e necessarie. Ma perché tal cosa richiede in Lei una fatica troppo grande, ho pensato per non darle tanti incomodi di unire a questa mia la nota delle opere che tengo presso di me del Palestrina, Morales, Soriani, Carpentras, Lupacchino, acciocché quelle che in questa mia nota troverà non abbia ella l'incomodo di accennarmele, giacché come dissi le ho presso di me, ma solo favorisca di accennarmi quelle che non ho». ⁷³ Martini intendeva dunque ottimizzare gli sforzi del suo solerte e generoso corrispondente, evitandogli la fatica di elencare nelle sue lettere opere musicali o teoriche di cui il bolognese era già in possesso. Sono soprattutto le lettere scritte e ricevute nel 1746 a testimoniare quanto padre Martini fosse impegnato nella raccolta sistematica di fonti e informazioni destinate a confluire nel v volume della sua

69. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 75-81: p. 75 e Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 4963.

70. Sul Vallotti cfr. Sven Hansell, *Vallotti, Francesco Antonio*, in *The New Grove Dictionary* cit., xxvi, pp. 222-224.

71. Con ogni probabilità, padre Martini stava cercando di procurarsi *L'Histoire de la musique e de ses effets* di Jacques Bonnet, pubblicata a Parigi nel 1715 sotto il nome di Jacques Bonnet-Bourdelot. L'opera fu più volte ristampata: nel 1721, 1725 e 1726 ad Amsterdam, a L'Aia e a Francoforte nel 1743, proprio nell'anno in cui padre Martini cercava di ottenerne una copia. Le ristampe includevano anche il trattato di Le Cerf de la Viéville *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Cfr. James R. Anthony / Philippe Vendrix, *Bourdelot*, in *The New Grove Dictionary* cit., iv, p. 111.

72. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 111-112: p. 111 e Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 5455.

73. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 128-131: p. 128, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1216 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 4.

storia della musica.⁷⁴ Un importante riferimento si trova in una lettera inviata a Girolamo Chiti il 19 febbraio 1746, in cui Martini scrive: «ho dato principio a formare un Albero della Scuola di Roma, incominciando da Palestrina per proseguire sino ai giorni nostri»,⁷⁵ dove il termine ‘albero’ rimanda al concetto di genealogia, e quindi di diretta discendenza di compositori appartenenti a un medesimo *milieu*, mentre il termine ‘scuola’, presente anche nel verbale del concorso milanese, fa riferimento a una scuola rinascimentale direttamente derivata da una più antica *schola cantorum*, depositaria del canto gregoriano su cui la polifonia cinquecentesca aveva poggiato le sue basi.⁷⁶ Lo stesso termine sarebbe ricomparso, quattro anni dopo, in una lettera datata 28 gennaio 1750 e indirizzata ad Andrea Basili, in cui Martini avrebbe affermato: «Mons. Rameau stabilisce un sistema tutto affatto moderno, e molto lontano dalla nostra ottima scola Italiana, passata, ed io [...] stimo che noi altri italiani faressimo un gran torto alla nostra scuola Italiana, se volessimo seguirlo, stanteché la nostra Schola ha dato legge a tutti gli oltramontani per lo passato, ma non ha mai preso legge da alcuna altra schola».⁷⁷

Pur non avendo il respiro d’una compiuta trattazione storiografica, la rassegna delle tre principali ‘scuole’ della musica sacra avvicendatesi a Roma fra la metà del Cinquecento e la metà del Settecento, che introduce e chiarisce il giudizio d’esame stilato da padre Martini nel 1747, si presenta come una sintesi organica dei principali sviluppi della polifonia sacra in un’epoca a lui molto vicina. Essa rappresenta un’interessante testimonianza della concezione martiniana dello stile e della storia della musica sacra dei secoli XVI-XVIII, argomento cui il teorico si andava dedicando intensamente da lungo tempo, ma di cui non ebbe modo di occuparsi in maniera sistematica in veste di storico della musica. La pagina, inoltre, riprende e sintetizza una quantità di temi e problemi che trovano puntuale riscontro all’interno dell’inesauribile epistolario martiniano, e in particolare nelle lettere che padre Martini e Girolamo Chiti si scambiarono proprio negli anni del concorso milanese.

74. In proposito si vedano ancora le considerazioni di Rostirolla, *La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti*, cit., pp. 218-219.

75. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 153-156, Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 1229 e Rostirolla, Luciani, Morabito Iannucci e Parisi (a cura di), *Settecento musicale* cit., lettera n. 16. La lettera è citata e commentata anche in STEFANI, *Padre Martini e l’Eximeno* cit., p. 473 e in Rostirolla, *La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti*, cit., p. 219 e n.

76. In una lettera a Ottavio Pitoni datata 18 marzo 1733, Martini aveva scritto che «il collegio solo dei Pontifici cantori riputar debbesi una sorgente da cui è derivata la norma, e la vera direzione del canto ecclesiastico». La lettera, trascritta in Parisini, *Carteggio* cit., pp. 36-37 e riassunta in Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 4177, è parzialmente citata in Stefani, *Padre Martini e l’Eximeno* cit., p. 473.

77. Cfr. Parisini, *Carteggio* cit., pp. 331-332 e Schnoebelen, *Padre Martini* cit., n. 476.



FIGURA 1

Milano: chiesa di San Fedele

Incisione di Johann Georg Seiller, mm 130×160 [1751]

Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

La «Congregazione de' Musici» di Milano Tra devozione e mutua assistenza

di FRANCESCO RIVA

Nel 1921 Georges de Saint-Foix trascriveva l'atto di decesso di Giovanni Battista Sammartini,¹ rinvenuto nel registro di morti dell'archivio parrocchiale della chiesa di S. Alessandro in Zebedia (18 gennaio 1775):

La sera del giorno sedici fu di lui cadavere ... portato privatamente a questa Chiesa parrocchiale di S. Alessandro ... La mattina del giorno dieciotto gli fu cantata, con apparato funebre, da tutta la Cappella musicale del Duomo, ed altri Musici con l'accompagnamento di copiosa scelta sinfonia, l'Ufficio e la messa solenne ... A sì strepitosa funzione intervenne gran concorso di persone ...²

La descrizione del curato di S. Alessandro, seppur sommaria, permette alla nostra immaginazione di addentrarsi tra le pieghe di questa storia, rilevando i tratti caratteristici di tali riti squisitamente barocchi: l'apparato effimero, la musica, il concorso di numerose persone... Un dettaglio, poi, risulta quanto mai prezioso: come ogni rito che si rispetti non poteva certo mancare, a maggior ragione in occasione del commiato ad un grande musicista, una colonna sonora di tutto rispetto. Il documento parla di «ufficio» e «messa solenne» cantate con «l'accompagnamento di scelta sinfonia» eseguita dalla Cappella musicale del Duomo al gran completo con il supporto di «altri Musici».³

1. George Saint Foix, *Histoire musicale: une découverte*, «Rivista musicale italiana» 28/2 (1921), pp. 317-318.

2. *Ivi*, p. 318. Cfr. APPENDICE, DOC. 1.

3. In un recente articolo sulla partecipazione di Sammartini alle commissioni d'esame presso il Duomo di Milano, Marina Toffetti ha segnalato come i documenti conservati alla Veneranda Fabbrica tacciano dell'intervento della cappella musicale. Infatti, «i mandati relativi al gennaio del 1775 non registrano alcun pagamento straordinario ai musici di cappella. Né, d'altronde, sono state operate trattenute sui salari dei musici per una loro assenza in massa dal servizio della cappella. Ci si è chiesti anche se i cantori avessero dovuto chiedere un permesso per partecipare alla cerimonia in Sant' Alessandro: la risposta è apparentemente no. Né le *Deliberazione dei deputati*, né le *Ordinazioni Capitolari* risalenti alla fine del gennaio 1775 contengono riferimenti di qualsiasi tipo alla questione» (Marina Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-1773)*, in Anna Cattoretti (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-451: 451).

Purtroppo, allo stato delle ricerche attuali, restano avvolti nella nebbia dettagli e informazioni sulla celebrazione;⁴ nonostante questo, l'atto di decesso riporta un dato che prenderò a pretesto per cercare di gettar maggior luce su un fenomeno congregativo che, già noto da diversi anni agli studiosi, non è mai stato indagato approfonditamente.⁵

Nell'atto di morte, conclusa la narrazione, l'estensore precisa che «l'onorevole suffragio gli fu fatto sì per essere socio della Congregazione dei Musicisti». Il documento citato portò gli storici alla conoscenza di questa confraternita, un'associazione professionale che raccoglieva nel suo corpo i musicisti milanesi, tra i quali il Sammartini. Barblan portò poi alla luce un documento, una supplica che «Li Musicisti di questa città» inviarono al conte Giacomo Durini per richiedere il rilascio dello «strato funereo per usarne nel solenne Uffizio con cui intendono suffragare il defunto Maestro S. Martino», ulteriore testimonianza del coinvolgimento del musicista con la Congregazione.⁶ Successivamente, Marina Vaccarini Gallarani, nel suo lavoro sull'attività musicale dei gesuiti a Milano, gettò maggior luce sulla confraternita, mostrandone la conformazione e ritraendo i volti di alcuni dei suoi associati.⁷

4. Ho cercato di rinvenire nuove notizie attraverso la ricerca di opuscoli che, in simili occasioni, venivano stampate a scopo commemorativo, purtroppo senza successo. Un ottimo contributo sarebbe potuto venire dai diari del Borrani, conservati presso la Biblioteca Ambrosiana (segnatura n. 1-42 suss). Questi quaderni manoscritti, che coprono l'arco cronologico 1737-1784, descrivono gli accadimenti più significativi avvenuti a Milano, con particolare interesse per le cerimonie religiose, descritte con minuzia di dettagli (cfr. Sonia Saverino, *Una fonte per il teatro e la teatralità a Milano: il «Diario Milanese» di Giambattista Borrani*, in Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi (a cura di), *Il teatro a Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 125-159). Purtroppo i *Diari* degli anni 1743, 1762, 1765 e, sfortuna vuole, 1775, non sono mai giunti alla Biblioteca.

5. Già conosciuto da Guglielmo Barblan, *Sammartini e la scuola sinfonica milanese*, in Adelmo Damerini e Gino Roncaglia (a cura di), *Musicisti lombardi ed emiliani*, Siena, Ticci, 1958, pp. 21-40, e da qui ripreso nel suo studio per la *Storia di Milano* (Guglielmo Barblan, *La musica strumentale e cameristica nel '700*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano, Fondazione Treccani, 1953-1966, xvi (1962), pp. 619-660).

6. I-Mas, *Studi parte antica*, cart. 165. La trascrizione del documento in APPENDICE, DOC. 2. Come s'intuisce dal documento (datato 17 gennaio 1775) lo strato, un panno liturgico utilizzato durante le celebrazioni funebri, venne rilasciato esclusivamente per la celebrazione in questione. Altri documenti, successivi il 17 gennaio 1775, ci testimoniano la costante richiesta dei confratelli per la restituzione dell'oggetto funerario. Da questi, apprendiamo che esso era «tutto ricamato con diverse Insegne Musicali». Cfr. APPENDICE, DOC. 3.

7. Marina Vaccarini Gallarani, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio nella vita religiosa e musicale dei PP. Gesuiti a Milano (1563-1773)*, testi di diploma del corso superiore di Musicologia, Milano, Conservatorio di Musica 'G. Verdi', 1992-1993: 125-133.

«Di professione spettante alla Musica; o di voce, o di suono»
San Fedele e la Congregazione dei Musici

Narrare della Congregazione dei Musici, comprenderne il ruolo e la funzione assunta tra i musici milanesi, implica un'immersione tra le pagine della storia sei-settecentesca della vita religiosa del popolo della metropoli lombarda e della casa gesuitica di S. Fedele (FIGURA 1). Proprio da qui ha inizio il nostro viaggio. La descrizione del Latuada del collegio gesuitico posto a fianco della chiesa ci presenta un luogo vivo e densamente popolato:

Entro a questo Collegio si tengono dal zelo indefesso de' Padri varie Congregazioni per ogni stato e qualità di persone, parte ne' di festivi, e parte ne' feriali, bastandoci qui di nominare alla rinfusa i Fanciulli, Palafranieri, Paggi, Cappe-Nere, Musici, Mercadanti, Gentiluomini, Cavalieri, assistiti tutti con somma carità ed attenzione: vi è pure l'Oratorio sotterraneo della Penitenza, in cui oltre a descritti si ammette ogni sorta di persone, che voglia intervenire; e per finire l'insigne Congregazione del Santissimo Entierro, a cui sono aggregati i primari Nobili e Ministri di questa Metropoli...⁸

Un via vai di persone di età diverse ed estrazioni sociali eterogenee: Milano pare non avere «gerarchia, ed ordine di persone, che non viva sott'ad un qualche regolamento con cui ... venire in appresso al conseguimento di quel fine felice, per cui unicamente siamo stati creati».⁹ E la casa gesuitica, all'altezza del XVIII secolo, ne è importante testimonianza. Come mostrato da Zardin nel suo studio sulle confraternite gesuitiche settecentesche, San Fedele accoglieva una quindicina di realtà associative, «uno scenario confraternale particolarmente affollato molto vario nelle sue espressioni e di dimensioni quantitative tali da poter essere difficilmente uguagliabile all'interno di tutta la cerchia urbana».¹⁰ Si andava dalla più famosa Congregazione dell'*Entierro*, che raccoglieva i più importanti nobili italiani o spagnoli di Milano – la cui pietà aveva piena espressione nella processione del venerdì santo e negli oratori dei venerdì di Quaresima¹¹ –, al sodalizio dei Barbieri e dei Parrucchieri, passando

8. Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, 5 voll., Milano, nella Regio Ducal Corte, a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, 1737-1738, v (1738): 439.

9. *Statuti, e capitoli del Ven. Consorzio de' Palafranieri*, Milano: staperia Giovanni Montano, 1748. Citato da Danilo Zardin, *Confraternite e «congregazioni» gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi (a cura di), *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1988, pp. 180-252: 180. Oltre a questo contributo, sulla vita confraternale milanese all'altezza del XVIII secolo si veda David Garrioch, *Lay-Religious Associations, Urban Identities, and Urban Space in Eighteenth-Century Milan*, «The Journal of Religious History» 28/1 (2004), pp. 35-49 e Paola Vismara, *Confraternite e devozione nella Milano del Settecento*, in Bernard Dompnier e Paola Vismara (a cura di), *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne*, Rome, Ecole française de Rome, 2008, pp. 260-284.

10. Zardin, *Confraternite e «congregazioni»* cit., p. 190.

11. Sull'*Entierro* cfr. Claudio Bernardini, *Il tempo sacro: «Entierro». Riti drammatici del venerdì santo*, in Annamaria Cascetta e Roberta Carpani (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 585-620

per la Congregazione della Vergine Addolorata, che ospitava gli ecclesiastici.¹² Una vitalità associativa apparentemente impreveduta per una Milano che si avviava a divenire illuminata, testimonianza del radicamento della tradizione borromaica e degli strumenti che san Carlo mise in atto nel condurre il suo popolo a una vita pienamente cristiana.¹³

Tra le associazioni ospitate dai gesuiti, fa capolino la nostra Congregazione dei Musicisti. Per nostra fortuna, la Biblioteca Nazionale Braidense conserva l'unico statuto della Congregazione dei Musicisti a oggi conosciuto (FIGURA 2). Il libricino, mutilo di alcune pagine, ci consente di conoscere da vicino la confraternita. Essa è intitolata alla santissima Vergine Annunciata, alla quale i confratelli affidano la propria esistenza:

e Danilo Zardin, *Confraternite e «congregazioni»* cit., pp. 204-208, 214-222, 227-239. Sugli oratori e le cantate dei venerdì di Quaresima cfr. Marina Vaccarini Gallarani, *Le cantate sacre per i cinque venerdì di Quaresima eseguite nella congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano*, «Rivista internazionale di musica sacra» 18/1-2 (1997), pp. 65-91.

12. Non potendo qui dilungarmi su questo punto mi limito a elencare le confraternite segnalate da Zardin: «incontriamo in S. Fedele la congregazione del S. Sepolcro o *Entierro*; quella dei Cavalieri (o dei Nobili), sotto il duplice titolo dell'Assunzione e del Transito di Maria; le due congregazioni dell'Immacolata, quella "inferiore", detta anche dei Mercanti e affiancata da una congregazione dei "figliuoli", e quella "superiore", tradizionalmente legata alle professioni forensi; i sodalizi delle Cappe nere, cioè "de' Signori, che servono la nobiltà di Milano", sotto il patrocinio della B. Vergine Addolorata; dei Musicisti; dei Barbieri e dei Parrucchieri, uniti da un vincolo non causale; una congregazione per gli ecclesiastici (Vergine Addolorata); una per i servitori; l'oratorio "del sabato", frequentato da "Signori" e "persone civili"; l'oratorio o congregazione della Penitenza (Annunciazione); l'oratorio della Buona Morte, che vedeva svolgersi le proprie funzioni nella giornata del venerdì ed era affidato alle cure della congregazione dei Cavalieri; il sodalizio, infine, del Buon Suffragio, legato invece alla congregazione della Penitenza» (Zardin, *Confraternite e «congregazioni»* cit., pp. 190-191).

13. «La società lombarda è, all'inizio del XVIII secolo, ancora a "regime di civiltà cristiana": in essa non solo il cattolicesimo è fattore unificante, ma gli uomini vivono secondo il ritmo dell'anno liturgico e dei grandi eventi del mondo cristiano. Quello che, per comune definizione, è il "secolo dei lumi", appare in buona parte ancora percorso nella religione dagli esiti controriformistici» (Paola Vismara, *Secolo empio o devoto? La religione a Milano*, in Paola Vismara, *Settecento religioso in Lombardia*, Milano, NED, 1994, pp. 17-38: 17). Sulla vita religiosa e devozionale della Milano settecentesca rimando a Paola Vismara, *Forme di devozione e vita religiosa tra continuità e rinnovamento*, in Annamaria Cascetta e Giovanni Zanlonghi (a cura di), *Il teatro a Milano nel Settecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 55-69 e Paola Vismara, *Il volto religioso di Milano nel primo Settecento*, in Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan e Paola Vismara (a cura di), *Politica, vita religiosa, eredità. Milano nel primo Settecento*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 115-128. Sull'operato di san Carlo e, in particolare, sulla promozione delle confraternite quali strumento privilegiato per il rinnovamento e radicamento della fede, cfr. Danilo Zardin, *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici*, Legnano, Centro Stampa Oliati, 1982 e Danilo Zardin, *La «perfettione» nel proprio «stato»: strategie per la riforma generale dei costumi nel modello borromaico di governo*, in Franco Buzzi e Danilo Zardin (a cura di), *Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma»*. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 1997, pp. 115-128.

Santissima e sempre Vergine Maria Madre di Dio. Come consegnate dalla vostra mano, riceviamo le Regole, che noi osservare dobbiamo, affine di avere per noi il vostro patrocinio, sì in vita, come in morte; ed ottenere il perdono di tutti li nostri peccati dal vostro Divin Figliolo ... Gradite, vi preghiamo l'offerta, che vi facciamo, di una volontà sempre pronta a glorificarvi, e lodarvi, e promuovere il vostro culto; e in contraccambio degnatevi, stendere sopra di noi la vostra santa benedizione ... Questa sol grazia sospiriamo di poter in eterno cantare le misericordie divine a gloria del vostro Trono ...¹⁴

La devozione dei confratelli si declina in semplici gesti e pratiche religiose che ne sottolineano il carattere mariano, come la recita dell'«ufficio della Madonna» e del Rosario, la visita giornaliera a un altare della Vergine, l'intonazione alla fine di ogni congregazione del «Lodato sempre sia il nome di Gesù, e di Maria».¹⁵

Come sottolineato da Vismara, «le intitolazioni sono interessanti, poiché permettono di individuare la fisionomia della devozione, nonché altri elementi, come ad esempio l'eventuale influenza degli ordini religiosi»,¹⁶ ed è proprio quest'ultimo caso a verificarsi nella nostra confraternita. Gli statuti, infatti, mostrano fin da subito il coinvolgimento dell'associazione nella vita della casa gesuitica, non solo perché «eretta nella Casa Professa di S. Fedele», ma soprattutto perché «aggregata alla Primaria di Roma», cioè affiliata alla prima confraternita gesuitica del Collegio di Roma, la *Congregazione Primaria dell'Annunciazione*. La nascita di questa confraternita nella seconda metà del Cinquecento aveva lo scopo di dare un modello comune e consolidato a tutte quelle forme associative che, promosse e coltivate dai gesuiti, dovevano farsi strumento partecipante alla formazione di uomini cristiani impegnati nella società, secondo gli ideali della Compagnia. La Primaria rivolgeva la sua attenzione ai ragazzi che seguivano il percorso educativo presso i Collegi, garantendo così, da un lato un luo-



FIGURA 2

Statuti della Congregazione de SS. Musici

Milano: Ramellati, s.a. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (coll. H.08.0230).

Su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

14. *Statuti e regole della congregazione de SS. Musici, eretta nella casa professa di S. Fedele in Milano, sotto il titolo della Santissima Vergine Annunciata*, Milano, Ramellati, s.a.: 3-4.

15. Cfr. *ivi*, p. 7, 23.

16. Paola Vismara, *Confraternite e devozioni...* cit., p. 263.

go privilegiato d'incontro tra insegnanti e alunni; dall'altro la possibilità di proseguire l'opera educativa in ambiti extrascolastici. Una formula che aveva successo sino a quando gli studenti non terminavano il corso di studi; da qui, la possibilità data a congregazioni nate all'esterno della Compagnia di Gesù di aggregarsi alla Primaria. I confratelli venivano così a godere dei privilegi garantiti a questa e, di contro, i Gesuiti potevano proseguire nella loro opera educativa attraverso il rispetto delle regole generali che l'affiliazione prevedeva.¹⁷ Queste regole «determinavano l'omogenea intelaiatura di fondo di tutta la vita associativa delle congregazioni»,¹⁸ mettendo alcuni paletti che tutte le confraternite aggregate dovevano accogliere nei propri regolamenti (il ritrovo in un giorno particolare della settimana; la messa quotidiana; la confessione; la devozione, l'ascesi e la custodia della moralità personale...).

Così avvenne anche per la congregazione milanese dei Musicisti, come rilevabile da una semplice lettura dello statuto. Quest'ultimo è suddiviso in due parti principali:

Si come nelle Musiche vi sono li ripieni, e le cantate a solo; così ancora a far buona armonia, in questa Congregazione vi hanno ad essere li ripieni, e sono le Regole comuni, e le cantate a solo, e sono le Regole particolari ...¹⁹

I «ripieni» raccomandano l'unità e la carità tra i confratelli, la preghiera comune e personale, la Messa quotidiana, la confessione e la comunione mensile; bandiscono la frequentazione a luoghi e compagnie immorali e, unico esplicito riferimento al loro impiego, obbligano gli associati a «guardarsi dal cantare cose immodeste». ²⁰ Le «cantate a solo», invece, riguardano il sistema di gestione della confraternita, tracciando i compiti degli uffici stabiliti al suo interno. La congregazione è retta da un padre di S. Fedele, coadiuvato da un Prefetto, che «deve essere più degl'altri esemplare»,²¹ ed aiutato da sei Assistenti. Vi sono poi il Segretario, addetto al materiale conservato nell'archivio della congregazione, e i Consultori, «soggetti di maggior prudenza, e di maggior carità»,²² che vagliano la richiesta d'ammissione di nuovi fratelli e determinano l'elemosina da donare ai congregati bisognosi. A questi uffici, conformi a quanto previsto dalle regole della Primaria Romana, la Congregazione dei Musicisti affianca i Tesorieri, il Maestro dei Novizi, il Maestro di Coro, i Sagrestani e i Portinai.²³

A questo punto, purtroppo, lo statuto s'interrompe, ma le pagine sin qui descritte hanno già dato l'idea dell'organizzazione della confraternita e

17. Sull'origine, le finalità e la diffusione della Congregazione Primaria cfr. Danilo Zardin, *La «pia institutio» dei Gesuiti. Congregazioni, libri di regole, manuali*, in Manfred Hinz, Roberto Righi e Danilo Zardin (a cura di), *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 97-137, in particolare le pp. 97-105.

18. Zardin, *Confraternite e «congregazioni»* cit., p. 215.

19. *Statuti e regole della congregazione de SS. Musicisti* cit., p. 5.

20. *Ivi*, p. 9.

21. *Ivi*, pp. 11.

22. *Ivi*, p. 16.

23. *Ivi*, pp. 22-24.

dell'obiettivo che essa si pone: guidare i musicisti di Milano verso una pratica cristiana che coinvolga l'intera esistenza, attraverso semplici gesti, preghiere, atti di carità. Ma chi erano questi «musicisti»? L'associazione ammetteva esclusivamente persone «di professione spettante alla Musica; o di voce, o di suono»;²⁴ grazie ad alcuni documenti,²⁵ ci accorgiamo che essa raccoglieva i più importanti musicisti attivi a Milano tra la fine del Seicento e il Settecento. All'altezza del 1707 troviamo, ad esempio, nella carica di prefetto, il musicista Giacomo Cozzi, segnalato nel 1710 quale maestro di cappella di S. Maria della Scala, S. Pietro in Gessate e presso il Collegio dei Nobili della Compagnia di Gesù. Nella veste di assistente, invece, il maestro di cappella del Duomo (dal 1714 al 1747) Carlo Baliani. Altro musicista attivo nella Metropolitana, e presente negli elenchi del 1707, è Carlo Francesco Brivio, basso dal 1717 al 1748. Non mancano poi gli strumentisti, come Giovanni Battista Fiammenghino, violinista del Teatro Ducale, presente alle famose uscite dei sinfonisti milanesi del 1760 a Mantova e Casalmaggiore (per il matrimonio di Isabella di Borbone-Parma con l'arciduca Giuseppe d'Asburgo) e a quelle del 1765 a Cremona e Pavia (per i concerti in onore di Leopoldo d'Asburgo). Tra i congregati del 1734, invece, spiccano Pietro Paolo Monza (operista e cantore della cappella ducale di S. Gottardo), Paolo Magni (secondo organista del Duomo dal 1686 al 1688, poi primo organista fino al 1716 e maestro di cappella della corte ducale sino al 1718) e Giuseppe Vignati (successore del Magni alla guida della cappella di corte).²⁶

Come si può facilmente intuire, la Congregazione dei Musicisti raccoglieva molti degli artisti impegnati nelle istituzioni ecclesiastiche cittadine (cantori, maestri di cappella, organisti), così come gli strumentisti, chi attivi presso il Teatro Ducale, chi nelle famose orchestre dei sinfonisti milanesi. In particolare, la maggior parte dei confratelli è impegnata presso la Cappella Ducale, il Duomo e, allo stesso tempo, in qualche modo implicata all'interno della vita musicale della casa della Compagnia di Gesù (TABELLA 1).²⁷

24. *Ivi*, p. 21

25. La fonte principale è *l'Istrumento e capitoli, che si dovranno osservare da' Signori Musicisti Della Ven. Congregazione eretta nella Casa Professa de RR. PP. Della Compagnia di Gesù in S. Fedele di Milano, sotto il titolo della B. Vergine Annunciata* (d'ora in avanti *Istrumento*). Il documento si trova nella già citata cartella I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504. Una copia dello stesso è conservata in I-Ma, S. N. F VII.20/10. Nell'*Istrumento* si trovano due elenchi con i nomi di alcuni dei congregati, intervenuti rispettivamente nel 1707 e nel 1734 per la sottoscrizione di capitoli inerenti la vita confraternale. Oltre a questa fonte documentaria, l'indagine condotta sulla cartella I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504 – che raccoglie alcuni degli incartamenti relativi alle soppressioni gesuitiche milanesi – ha permesso di ampliare l'elenco dei nominativi, riportato, insieme ad alcune notizie biografiche, in APPENDICE, TAVOLA 1-2.

26. Per le informazioni biografiche rimando alle indicazioni riportate in APPENDICE, TAV. 1-2.

27. Sulla vita musicale nella casa di san Fedele, oltre al contributo di Vaccarini Gallarati, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio* cit., segnalo l'articolo Danilo Zardin, *Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in Ste-

	METROPOLITANA	CAPPELLA DUCALE	SAN FEDELE
Albuzio Ottavio	X	X	X
Angeleri Pietro Maria	X	X	
Baliani Carlo	X		
Besozzi Alessandro	X	X	
Bianchi Francesco	X	X	
Bianchi Giovanni		X	
Brivio Carlo Francesco		X	
Caldarola Giovanni Battista	X	X	
Castel San Pietro Giovanni		X	
Farina Gio. Batta			X
Ferrario Giovanni Maria	X	X	
Fioretti Giulio		X	
Fiorino Francesco			X
Gallo Giovanni Battista		X	
Giuseppe dell'Acqua		X	
Giussano(i) Francesco		X	
Grandati Carlo Ambrogio	X	X	
Leoni Gaetano		X	X
Marchi Giovanni Maria	X	X	X
Monza Carlo	X	X	X
Monza Pietro Paolo		X	
Negri Giovanni		X	
Paladino Giuseppe			X
Paolo Magni		X	X
Raynone Paolo Romolo	X	X	
Ronzoni Gaetano		X	
Scaccia Carlo Federico		X	
Scotti Carlo Francesco		X	
Todeschino Giovanni		X	
Vianova Sebastiano		X	
Vignati Giuseppe		X	

TABELLA 1

Congregati attivi presso il Duomo, la Cappella Ducale e San Fedele

Vediamo, ed esempio, che Ottavio Albuzio ricopriva la carica di musico tenore nella cappella ducale, nella Metropolitana e in S. Fedele.²⁸ Anche Alessandro Besozzi era cantore del Duomo durante la reggenza di Carlo Baliani e, allo stesso tempo, presso S. Gottardo, sede principale della cappella ducale. Prese parte nel 1720 al *Dialogo pastorale a gloria del nato redentore* e, nel 1722, all'oratorio *L'adorazione delli tre Re Magi al Bambino Gesù*, oratori eseguiti presso la Congregazione dell'Immacolata Concezione, confraternita che aveva sede nella casa gesuitica.²⁹ A questi oratori prese parte anche Gaetano Leoni, contralto della cappella di corte e già segnalato, sul finire del Seicento, come cantore della Metropolitana.³⁰ Un ultimo esempio è Carlo Monza, maestro di cappella in numerose chiese cittadine e successore del Sammartini, prima come organista (1768), poi come maestro di cappella, in S. Gottardo (1775). Nel 1787 assunse tale carica anche in Duomo. Si colloca all'altezza del 1768 la sua collaborazione alle cantate quaresimali della Confraternita dell'Entierro.³¹

Sorge spontanea una domanda: perché questo connubio musicale tra diverse istituzioni religiose? Un fatto puramente casuale? Il segno di una carenza di artisti professionisti in grado di rispondere alle necessità musicali delle chiese cittadine? Confraternite in tutto simili alla nostra videro la nascita in molte città italiane dalla fine del Cinquecento.³² Come espresso da Lorenzo

fania Nanni (a cura di), *La musica dei semplici: L'altra Controriforma*, Roma, Viella, 2012, pp. 33-71.

28. L'Albuzio venne nominato nel 1758 musico tenore della cappella ducale e, nella supplica inviata per la propria candidatura, affermava di essere «musico tenore della Metropolitana» (cfr. documento conservato in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079). Già nel 1728, in effetti, il musicista era *soprano figliolo* della cappella e, dal 1761 al 1795, l'almanacco *Milano Sacro* (sulla sua storia editoriale si veda Francesco Riva, *Il periodico «Milano Sacro»*. *Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia*, in Davide Daolmi e Cesare Fertonani (a cura di), *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Atti del Convegno internazionale (Alessandria, 20-21 settembre 2008), Milano, LED, 2010, pp. 151-168; lo spoglio delle notizie musicali è consultabile dal sito <<http://users2.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm>>) lo registra come tenore della Chiesa Metropolitana. Lo stesso periodico ci informa della sua presenza in S. Fedele negli anni 1761-1768.

29. Per la sua presenza in Duomo si vedano gli elenchi in Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia (a cura di), *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, Ned, 1986: p. 280. La sua attività nella cappella ducale è testimoniata dai documenti conservati in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079: figura tra i cantori bassi della cappella sotto la conduzione di Paolo Magni. Cfr. Vaccarini Gallarani, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio cit.*, pp. 127-129.

30. Cfr. *ibidem*.

31. Cfr. *ivi*, p. 132.

32. Penso alle congregazioni dei musici di Napoli (per una panoramica generale cfr. Marta Columbro e Eloisa Intini, *Congregazioni e corporazioni di musici a Napoli tra sei e settecento*, «Rivista italiana di musicologia» 33/1 (1998), pp. 41-76), a quella di Venezia (cfr. Gastone Vio, *Giovanni Legrenzi ed il «Sovvegno di Santa Cecilia»*, in Francesco Pasadore e Franco Rossi (a cura di), *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990) Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 115-132), Palermo (cfr. Roberto

Bianconi «esse esercitano un controllo sulla distribuzione della (scarsa) offerta di occasioni di lavoro e un monopolio corporativo contro la concorrenza dei musicisti girovaghi o non riconosciuti». ³³ Mentre nella maggior parte di queste associazioni la funzione primaria restava quella di garantire tutele lavorative e sussidi ai suoi iscritti, ³⁴ tale carattere corporativo non ha riscontro documentario nella Congregazione dei Musicisti di Milano e gli statuti sono solerti nel ricordare come la confraternita non sia stata fondata «per cantare l'Ufficio, ma per promuovere in tutti quelli, che la frequentano, il Timor santo di Dio». ³⁵ Ciononostante, quanto prima constatato circa la presenza dei medesimi personaggi negli organici musicali del Duomo e della cappella ducale, ci fanno quantomeno ipotizzare che, seppur non indicata nelle regole confraternali, esistesse un tacito accordo che disciplinasse l'accesso in tali istituzioni.

Corporazione, confraternita, identità professionale: i Musicisti alla Rosa?

I nomi appena elencati sono solo una parte dei congregati che, probabilmente già dal XVI secolo, si costituirono in confraternita. Per narrare di questa vicenda prendo le mosse dalla raccolta delle opere di Carlo Maria Maggi che Ludovico Antonio Muratori diede alle stampe nel 1700, e in particolare da

Pagano, *Le origini ed il primo statuto dell'unione dei Musicisti intitolata a Santa Cecilia in Palermo*, «Rivista italiana di musicologia» 10 (1975), pp. 545-563) e Ferrara (cfr. Giovanni Pierluigi Calessi, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara*, Bologna, AMIS, 1976 e Donato Mele, *L'Accademia dello Spirito Santo: un'istituzione musicale ferrarese del XVII secolo*, Ferrara, Liberty House, 1990).

33. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1985: p. 97.

34. Leggiamo, ad esempio, negli Statuti (1761) della Congregazione dei Trombettieri di Napoli che «niuna persona di questa fedelissima città di Napoli ... quale non sarà approvata, né esaminata da Consoli Trombettieri, possa andare sonando qualunque suono di fiato per fuori li casali di questa fedelissima città, o dentro, o in Napoli, sotto pena di docati 6 e perdita d'istromento per qualunque volta controvenirà» (citato in Marta Columbro e Eloisa Intini, *Congregazioni e corporazioni di musicisti cit.*, p. 61).

35. *Statuti e regole della congregazione de SS. Musicisti cit.*, p. 7. Ritroviamo la medesima espressione all'interno degli statuti dell'Arciconfraternita di S. Maria Addolorata, eretta in S. Nicola alla Carità di Napoli (1732): «La nostra congregazione non è stata fondata per ricevere dalla medesima il sussidio nelle occorrenze né per ricevere dalla medesima il sussidio nelle occorrenze né per recitare solamente l'Ufficio, ma per promuovere principalmente il santo timor di Dio» (citato in Marta Columbro e Eloisa Intini, *Congregazioni e corporazioni di musicisti cit.*, p. 67; gli statuti sono trascritti integralmente in *ivi*, pp. 64-76). Altri sono i punti di contatto tra l'associazione napoletana e la nostra milanese e, dato forse più interessante, notiamo come il tipico accento corporativistico delle confraternite di musicisti napoletane è qui stemperato nei numerosi atti devozionali e caritatevoli previsti dalle regole (uno su tutti, l'attenzione posta alla celebrazione funebre dei confratelli, elemento che, come vedremo tra poco, caratterizza anche la pietà dei musicisti di Milano). Le ragioni di questo porre accento al volto religioso della confraternita possono essere individuate nella presenza di un «padre spirituale» a supervisione e guida della vita associativa, a Napoli (forse un padre Pio Operaio, congregazione che reggeva la chiesa di S. Nicola) come a Milano (i padri gesuiti).

un sonetto, intitolato «Per un Ufficio cantato a' morti da' Musici di Milano».³⁶ Il titolo ci fornisce due notizie: 1) il sonetto è scritto per un Ufficio dei Morti; 2) l'Ufficio è cantato dai Musici di Milano. Tralasciando momentaneamente la prima informazione, è interessante notare la scelta compiuta da Maggi nell'indicare i musicisti attraverso un sostantivo maiuscolo e un complemento di specificazione, «Musici di Milano», scelta che sembrerebbe sottendere il riconoscimento di una categoria, di un gruppo professionale ben delineato e così definito e identificato.

Una coscienza corporativa, se così possiamo definirla, è rilevabile tra i musicisti milanesi già dal primo Seicento. Come mostrato da Kendrick, se già Adriano Banchieri dedicava il suo *Arpichitarrone* «Alli Virtuosi Musici Milanesi», il riconoscimento di un'identità esclusiva è ben ravvisabile nella celebrazione di festività alle quali prendevano parte solo i rappresentanti di questa categoria.³⁷ Stando alle indicazioni presenti nel *Calendario volgare* di Paolo Morigia – pubblicato nel 1620, ma redatto prima del 1604, anno di morte dell'estensore – i musicisti di Milano celebravano la propria categoria in alcuni giorni dell'anno. Il 22 novembre, festa di S. Cecilia, si ritrovavano nelle chiese di S. Lorenzo e S. Sepolcro.³⁸ Il 2 luglio, invece, dopo la processione delle Sette Basiliche, si ritrovavano nella Chiesa della Rosa, «per loro divotione».³⁹

Santa Maria della Rosa (FIGURA 3) sorgeva alle spalle di S. Sepolcro, accanto alla Biblioteca Ambrosiana, della quale diventerà nel 1831 la sala di lettura

36. Carlo Maria Maggi, *Rime varie di Carlo Maria Maggi, sacre, morali, eroiche, raccolte da Ludovico Antonio Muratori... Tomo II*, Milano, Giuseppe Malatesta, 1700: p. 102.

37. Cfr. Robert L. Kendrick, *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002: p. 174. Il riferimento alla dedica dell'*Arpichitarrone* è tratto dall'«Indice» presente nel *Terzo libro di pensieri ecclesiastici* di Banchieri, edito nel 1613.

38. «Et li signori Musici celebrano la lor festa in S. Lorenzo Maggiore, e in S. Sepolcro» (Paolo Morigia, *Calendario volgare*, Milano, presso Gio. Battista Bidelli, 1620).

39. cfr. *ivi*, p. 12v.



FIGURA 3

Pianta di S. Maria della Rosa (particolare).

disegno di Giovanni Battista Riccardi, *Iconografia della Città e Castello di Milano*, mmm 3000x2780 [1734]. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

della Rosa. Sorta sul finire del xv secolo per volontà dei padri domenicani di Santa Maria delle Grazie, la chiesa divenne sede di un'intensa attività musicale, soprattutto grazie alle laute sovvenzioni della Confraternita del Rosario, ivi eretta.⁴⁰ Celebrazioni dei musicisti in S. Maria della Rosa sono conosciute anche negli anni Settanta del Seicento; ce ne dà notizia la «Gazzetta di Milano» nei mesi di novembre 1674-1678 (TABELLA 2):⁴¹

Giovedì prossimo scorso *li musicisti di questa città*, per dar saggio della loro gran devozione, e carità verso de' colleghi defunti, fecero per questi nella chiesa di S. Maria della Rosa de' padri domenicani, celebrare un officio generale, con apparato proprio, e sontuoso, maestoso catafalco, attorniato da immensità di lumi, quantità di sacrificij, composizione nuova, & isquisita, cantata da più di 150 parti, coll'assistenza di monsig. Vicario generale, che vi celebrò la santa Messa, e di numerosissima nobiltà, e popolo; fontione di cui consimile forse mai più ammirò questa metropoli.⁴²

Si noterà come i promotori della celebrazione siano identificati con «i musicisti di questa città», traccia di quella *coscienza corporativa* che andavamo rintracciando, ancor più manifesta nella notizia della «Gazzetta» del 2 dicembre 1676: i musicisti sono ora indicati con il titolo di «Accademia de' Musicisti», appellativo dall'alto tasso associazionistico, che vediamo ricomparire in due notizie del 1693 e 1694 (TABELLA 3). Nella descrizione, la celebrazione appare in tutta simile a quelle descritte per S. Maria della Rosa, anche se ora luogo di ritrovo è la chiesa di S. Fedele:

Hier mattina *dall'Accademia de' musicisti* di questa città si celebrò, nell'insigne tempio di S. Fedele de' padri gesuiti, solenne funerale in suffragio de' confratelli della medesima Accademia ... funzione, che riuscì di generale applauso non tanto per la composizione della musica fatta dal Bugatti organista della Metropolitana, e del reale Palazzo, quanto per la sontuosità dell'apparato lugubre dello stesso tempio.⁴³

Nel notare gli evidenti punti di convergenza tra le notizie delle celebrazioni in S. Maria della Rosa e quella in S. Fedele, Costantini e Magaudda tracciarono una linea di congiunzione tra queste manifestazioni promosse da un apparente gruppo associazionistico di mestiere, e la Congregazione dei Musicisti eretta

40. Ne è testimonianza emblematica la commissione, avvenuta nel 1588, a Cristoforo Valvassori, già artigiano del Duomo, di un grande organo a undici registri e dotato di due mantici. Sull'argomento cfr. Francesco Riva, *Duecento anni di musica in Santa Maria della Rosa (1588-1798)*, tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano, 2006-2007: pp. 27-29.

41. Notizie tratte da Danilo Costantini e Ausilia Magaudda, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. xvii-xviii). Spoglio delle notizie per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane» 1 (1996), pp. 41-74: 49-50.

42. «Gazzetta di Milano», 4 dicembre 1675. Miei i corsivi.

43. «Gazzetta di Milano», 12 maggio 1694. Miei i corsivi.

5 dicembre 1674	4 dicembre 1675	2 dicembre 1676	1 dicembre 1677	30 novembre 1678
<p>Il giorno appresso li musici di questa città fecero nella chiesa di S. Maria della Rosa de' PP. Domenicani, in suffragio dell'anime de' loro amici, solennissimo officio, con messa cantata, molti sacrifici, apparato funebre e musica a più cori, al concorso, oltre infinità di popolo, di molti qualificati signori</p>	<p>Giovedì prossimo scorso li musici di questa città, per dar saggio della loro gran devozione, e carità verso de' colleghi defunti, fecero per questi nella chiesa di S. Maria della Rosa de' padri domenicani, celebrare un officio generale, con apparato proprio, e sontuoso, maestoso catafalco, attorniato da immensità di lumi, quantità di sacrifici, composizione nuova, & isquisita, cantata da più di 150. parti, coll'assistenza di monsig. Vicario generale, che vi celebrò la santa messa, e di numerosissima nobiltà, e popolo; fontione di cui consimile forse mai più ammirò questa metropoli</p>	<p>Dalla singolare divotione, e pietà dell'insigne Accademia de' musici di questa città, si celebrò, sabato prossimo scorso, nella chiesa di Santa Maria della Rosa de' padri domenicani, maestosamente apparsa, solennissimo funerale, per l'anime de' defunti, intervenendovi più di 200. musici a choro pieno ...; fontione, che è stata generalmente ammirata, & applaudita ... [anche] per la magnanimità de' suddetti virtuosi.</p>	<p>Lunedì prossimo scorso nell'insigne chiesa di S. Maria della Rosa de reverendi padri domenicani, dalla pietà de musici di questa città, con solennissimo apparato, & pompa impareggiabile, si celebrò il solito anniversario de' morti ... fontione veramente degna d'ogni ammirazione, si per la disposizione, e numero di più di 200. musici, come per la bellissima composizione musicale, nuovo parto di soggetto di gran valore.</p>	<p>Hier l'altro, dalla solita pietà de musici di questa città, si celebrò l'anniversario in suffragio de' morti nella ciesa di S. Maria della Rosa de padri predicatori, con quantità di messe, apparato riguardevole, & intervento di 200., e più musici ...</p>

TABELLA 2

«Gazzetta di Milano»: *Commemorazione dei defunti in Santa Maria della Rosa*

3 giugno 1693	12 maggio 1694
Lunedì si celebrò il solito solenne anniversario de' defunti da tutti li musici di questa città nell'insigne chiesa di S. Fedele, con l'intervento della più fiorita nobiltà, invitata dal marchese Senatore Pagani protettore della loro Accademia.	Hier mattina dall'Accademia de' musici di questa città si celebrò, nell'insigne tempio di S. Fedele de' padri gesuiti, solenne funerale in suffragio de' confratelli della medesima Accademia, con l'assistenza del regio senatore marchese Pagano loro protettore, e della nobiltà principale, e concorso di numeroso popolo; funzione, che riuscì di generale applauso non tanto per la composizione della musica fatta dal Bugatti organista della Metropolitana, e del reale Palazzo, quanto per la sontuosità dell'apparato lugubre dello stesso tempio.

TABELLA 3

«Gazzetta di Milano»: *Celebrazione dell'Accademia de' Musici in S. Fedele*⁴⁴

nella casa gesuitica.⁴⁵ L'ipotesi è che la confraternita, forse non ancora organizzata e gestita così come gli statuti ci hanno mostrato, fosse già operante in Santa Maria della Rosa. Purtroppo nessun documento riguardante la casa domenicana può confermarci questo; certo è che già nel 1681 la congregazione si era spostata a S. Fedele, come dimostrato dalla committenza tra i gesuiti milanesi e la casa generale di Roma.⁴⁶

«Per loro divotione»: culto dei morti, carità, mutuo soccorso.

Ma veniamo ora al punto più volte procrastinato: l'occasione di tali cerimonie. Il congregarsi dei musici in S. Maria della Rosa, prima, e in S. Fedele poi, avviene per la celebrazione di un ufficio in onore dei confratelli defunti, l'«anniversario solenne», come definito dagli statuti.⁴⁷ L'occasione rituale è allora il secondo ponte di collegamento che dalle celebrazioni in S. Maria della Rosa portano al tempio della Compagnia di Gesù. Ed ecco compresa la scelta di Carlo Maria Maggi di titolare il sonetto «Per un Ufficio cantato a' morti da' Musici di Milano», il quale fu scritto, ora è facilmente ipotizzabile, proprio per la nostra Congregazione.

Il culto dei defunti appare come la cifra caratterizzante la pietà dei musicisti milanesi. Simili manifestazioni religiose-devozionali contraddistingueva-

44. Notizie tratte da *ivi*, pp. 62-63.

45. La corporazione dei musici, scrivono i due musicologi, «potrebbe identificarsi con questa [l'Accademia], da noi documentata per il seicento, che probabilmente ebbe sede prima in S. Maria della Rosa e poi in S. Fedele» (Danilo Costantini e Ausilia Magaouda, *Un periodico a stampa di antico regime* cit., p. 50).

46. Cfr. Zardin, *Confraternite e «congregazioni»* cit., p. 194, n. 30.

47. *Statuti e regole della congregazione de SS. Musici* cit., p. 13.

no la vita milanese del XVIII secolo, andando a plasmare il volto non solo delle feste religiose, ma anche della produzione artistica dell'epoca. Un esempio su tutti, seppur temporalmente e geograficamente distante dalle vicissitudini della nostra confraternita, ma tematicamente coincidente alle sue espressioni devozionali, è la pala d'altare del Duomo di Varese, realizzata tra il 1616 e il 1617 da Giovanni Battista Crespi. Nella *Messa di San Gregorio* (FIGURA 4) il Cerano dipinge la terza visione avuta da Gregorio Magno durante la celebrazione eucaristica: una staffetta di angeli che scendono dal cielo a prelevare le anime purganti. Immagini come questa si diffondono in tutta Italia a partire dal Seicento codificandosi, all'incirca sullo scadere del secolo, in quella che è stata definita «iconografia del suffragio»,⁴⁸ ulteriore testimonianza di una devozione che fece del culto dei morti e della possibilità di salvare le anime purganti uno dei suoi tratti salienti. Un'immagine, quella del suffragio, che ritroviamo, seppur in altri termini, nelle parole del Maggi:

-
- | | |
|-------|---|
| 1 | O Voi, che nel Salterio, e nella Cetra
date al Signore armonioso omaggio,
e accordando uman suono a quel dell'Etra
quasi parlate al Ciel nel suo linguaggio; |
| <hr/> | |
| 5 | da' vostre note il nostro cuor si spetra,
e di pietà riceve il divin raggio;
onde all'Alme purganti orando impetra
dalla Priogion al Tron presto passaggio |
| <hr/> | |
| 9 | Queste ne sono a voi tenute intanto,
per vostri accenti è l'udienza pia,
che bellissimi affetti insegna il canto. |
| <hr/> | |
| 12 | Questi al pietoso Dio fanno armonia,
che tutto inteso alla beltà del pianto
dell'Alme debitrici il conto obblia. ⁴⁹ |
-

Il sonetto elogia e invoca i musicisti e la loro arte, capace di omaggiare Dio attraverso suoni che, accordandosi ai suoni eterei, sembrano parlare il linguaggio del cielo; una lingua capace di sciogliere il cuore, muovere alla pietà e ottenere un più rapido passaggio delle anime purganti «dalla Prigion al Tron», al paradiso.

Milano vide dunque un'intensificarsi di questa pietà incentrata sul culto dei defunti; un «eccesso di devozione», che coinvolse l'intera cittadina e ne ridisegnò il volto religioso.⁵⁰ Le confraternite urbane s'inserirono a pieno ti-

48. Si veda in particolare l'interessante saggio Gabriella Ferri Piccaluga e Gianvittorio Signorotto, *L'immagine del suffragio*, «Storia dell'arte» 49 (1983), pp. 235-248.

49. Carlo Maria Maggi, *Rime varie* cit., p. 102.

50. Cfr. Gianvittorio Signorotto, *Un eccesso di devozione. Preghiere pubbliche ai morti nella Milano del XVIII secolo*, «Società e storia» 20 (1983), pp. 305-336. Caso rappresentativo di questo rifiorire della pietà milanese sono le processioni ai "fopponi", i luoghi di sepoltura che nella seconda metà del Settecento videro un concorso di popolo tale da lasciar titubanti non solo le gerarchie governative, ma anche quelle ecclesiastiche (cfr. *ibidem*).



FIGURA 4
Giovanni Battista Crespi detto Cerano,
Messa di San Gregorio
olio su tela, cm 341×220 [1615-1617 ca]
Varese, Chiesa di San Vittore.
Per gentile concessione
dell'Archivio Prepositurale San Vittore.



FIGURA 5
Istromento della Congregazione dei Musicisti
I-Mas, Culto parte antica, cart. 1504.

tolo in questa ridefinizione devozionale e i gesuiti ebbero in questo processo un ruolo certamente fondamentale,⁵¹ incidendo sulle modalità espressive di

51. Il ruolo svolto dalle confraternite nella promozione di una devozionalità incentrata sull'attenzione al ben morire e al culto dei morti è attestato già in epoca moderna, come ben documentato da Danilo Zardin, *Le confraternite e la morte nell'Italia della prima età moderna. Note sul caso lombardo*, «Studia Borromaica», 12 (1998), pp. 239-252, nel quale lo studioso sottolinea come i tratti della pietà confraternale settecentesca altro non siano che uno «sviluppo ancor più rigoglioso e invadente» di quelle sviluppatesi in epoca postconciliare. Per quanto riguarda, invece, l'influsso dell'insegnamento gesuitico sugli sviluppi devozionali del xviii secolo, mi preme ricordare come la proposta confraternale della Compagnia di Gesù mirava a comunicare un insegnamento e a proporre un modello di vita che plasmasse la quotidianità; una «funzione pedagogica» svolta attraverso gli «strumenti privilegiati» della parola scritta e dell'insegnamento orale (cfr. Zardin, *Confraternite e congregazioni* cit., in particolare le pp. 239-252). Milano, nel corso del secolo, vide arricchirsi di numerosi scritti gesuitici che miravano al raggiungimento di tali obiettivi, molti dei quali interamente dedicati alla tematica funeraria. Ricordo il nome di Carlo Ambrogio Cattaneo, gesuita milanese, insegnante presso il collegio di Brera e, soprattutto, grande predicatore; morto nel 1705, grazie alla diffusione capillare delle sue

tale pietà. Come in molte delle associazioni laicali residenti in S. Fedele, anche nella Congregazione dei Musici le manifestazioni devozionali s'indirizzarono verso la sottolineatura delle difese contro la morte solitaria e l'attenzione verso le anime purganti. Emblematica, in tal senso, l'istituzione di una cassa funebre nel maggio 1707.⁵² Un *Istrumento* (FIGURA 5), conservato tra le carte delle soppressioni gesuitiche,⁵³ specifica modalità e funzioni «per il funerale da farsi a ciascuno de' Confratelli, che passeranno da questa all'altra vita, che sono descritti, e si faranno descrivere in quest'Opera Pia». ⁵⁴ La partecipazione alla cassa funebre prevede il versamento di una quota d'ingresso di 4 lire e il pagamento mensile di 5 soldi nelle mani del tesoriere (il ritardo della mensilità comporta il rinnovo della quota d'ingresso).⁵⁵ I soldi raccolti serviranno alle spese funerarie di ciascun confratello, impiegando cento lire per lo svolgimento del rito

quale sarà con l'accompagnamento di dodici Sacerdoti, compreso il Reverendo Sig. Curato, à ciascuno de' quali dovrà darsi un Cereo d'oncie dieciotto, ed un altro vonsimile all'Anziano, a riserva di quello del Reverendo Sig. Curato, che dovrà essere d'oncie ventiquattro, e ciò oltre altri quattro Cerei del peso per ciascuno di dette oncie ventiquattro, da servire per la Tomba, tanto in casa, quanto in Chiesa, ed oltre ancora l'onoranze solite e quello sopravvanterà, prededotte le spese del detto Funerale, come sopra, debbasi convertire nella celebrazione di tante Messe in suffragio dell'anima del defunto...⁵⁶

opere vivificò l'esistenza religiosa cittadina lungo tutto il Settecento. Basterà sfogliare alcuni suoi testi, come *L'Esercizio della buona morte*, del 1713 (postuma) – e dedicata dai padri di S. Fedele alla Congregazione dell'Entierro –, o la *Raccolta di vari discorsi, esortazioni, e meditazioni, con una selva di pensieri, esempi, e riflessioni sacre* (prima edizione nel 1714) – dove sono raccolte numerose omelie rivolte proprio alle congregazioni di S. Fedele – per accorgersi come questi temi siano al centro degli insegnamenti gesuitici.

52. Come mostrato da Zardin, molte furono le confraternite gesuitiche che si dotarono di una cassa funebre, ad esempio: nel 1707 la congregazione dei cocchieri; nel 1718 quella dei cucinieri (Zardin, *Confraternite e «congregazioni»* cit., p. 182, n. 7); nel 1728 la confraternita dei Palafranieri (*ivi*, p. 196).

53. Cfr. *supra*, n. 25.

54. *Istrumento*, p. 1.

55. Capitolo II-III (*ivi*, p. 9-11).

56. Capitolo V (*ivi*, p. 12). Anche il *Gerletto* (cfr. il contributo di Davide Stefani in questi atti, che ringrazio per la segnalazione), compilato dai musicisti della cappella musicale del Duomo, ci riferisce dello svolgimento funebre di un affiliato alla Congregazione dei Musici. Si tratta del maestro di cappella Giovanni Appiani (altro nome che va così ad aggiungersi all'elenco dei nostri confratelli), defunto nel marzo del 1714. Leggiamo nel memoriale: «Si è fatto il funerale al fu signore Gianni Appiano maestro di cappella della Metropolitana, ove fu esposto nella cappella di Nostra Signora in Campo Santo ... et al medesimo signor maestro Appiani vi sono andati al detto funerale li signori musici di cappella con cotta e torcia di sua propria spesa, e la detta cera è stata lasciata dalli reverendi signori curati a medesimi signori musici secondo hanno usato li detti signori curati, o suoi antecessori con li signori maestri di cappella già defonti, Grancini e Grossi; al detto funerale vi sono anche intervenuti li signori musici della Veneranda Congre-

I capitoli dell'istrumento descrivono nel dettaglio le mansioni degli associati chiamati ad amministrare l'opera pia e dettagliano il comportamento da tenere di fronte a situazioni particolari, come il decesso di un confratello fuori Milano, circostanza nella quale i soldi per i funerali saranno convertiti in «messe in suffragio della di lui anima», o la mancanza in cassa dei fondi necessari alle spese funebri, che saranno allora raccolti da «tutti li Confratelli sopravvivenenti, e partecipanti di questa Opera Pia».⁵⁷

L'attenzione della congregazione a quest'opera è tale da spingere i confratelli, nel 1753, a chiamare in causa persino l'Arcivescovo Pozzobonelli, perché approvi alcune «Convenzioni da osservarsi in occasione de Funerali» che disciplinino il pagamento da destinarsi al parroco che celebrerà il rito e i modi del suo svolgimento.⁵⁸ La supplica in questione fu firmata da due delegati della Congregazione dei Musici, tra i quali Matteo Frediani, contralto del duomo e della cappella ducale.⁵⁹ Di questo confratello molti sono i documenti sopravvissuti tra gli incartamenti relativi alla soppressione gesuitica, testimonianza, ancora una volta, delle pratiche devozionali della congregazione. Tra le carte troviamo copia del testamento del musicista, redatto nel 1747. Le volontà testamentarie riguardano lo svolgimento del funerale – per il quale fu preventivata una spesa quattro volte superiore a quella fissata dall'istrumento – e la vendita di tutti i beni posseduti perché il ricavato fosse impegnato sul Banco di S. Ambrogio al fine di celebrare una messa commemorativa «in per-

gazione eretta in S. Fedele, con il signor Baliani loro prefetto, e li medesimi sono stati dietro il cadavere, e questi senza cereo; e le torcie de signori musici erano di peso lire 1 ½ per ciascuna, e talli soprani alluni candele di oncie 9 per ciascuna; di più li signori organista Paolo Magni et Giovanni Marco dovevano anche essi venire con torcie simili, così già fra di loro stabilito, et accordato, ma mentre dovevano stare dietro il cadavere, non mettendo essi cotta, non essendo ciò l'uso, li signori musici della già detta Veneranda Congregazione non intendevano intervenire a detto funerale mentre non avevano cerei, dovendo anch'essi seguitare dopo il cadavere, onde fu stimato proprio per levare le controversie, che li detti signori organisti non portassero cerei; si è stimato ben far notte di tutto in questo scrutinio per governo in altre simili occasioni» (I-Mfd, *Libroni musicali* 38, c. 291).

57. Capitolo VI e VIII (*Istrumento*, p. 13, 15).

58. Il documento si trova in I-Masa, *Fondo confraternite*, Y 2890; cfr. APPENDICE, DOC. 4. La convenzione, approvata dal Pozzobonelli, divenne modello anche per altre confraternite che istituirono una cassa al medesimo fine. Ne dà testimonianza un documento a stampa della Confraternita delle Cappe Nere, istituita anch'essa in S. Fedele, e conservato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Venegono (*Fondo Antico*, 32.1.6). Si tratta di una miscellanea di regole e memorie di congregazioni e confraternite, per la maggior parte milanesi. Per quanto ci riguarda, al documento n. 7, intitolato manoscritto «Cape Nere in S. Fedele di Milano, 1766», leggiamo che, nel disciplinare la mole di denaro spettante al clero celebrante i riti funebri, e per evitare qualsiasi tipo di discussione, i confratelli suggeriscono di «seguire (il che sarà più spedito) la convenzione del V. Ceto Parrocchiale con la Congregazione de' Signori Musici entro la stessa Casa Professa di S. Fedele, ove si trova il Supplicante Consorzio: e così pagando in buoni danari lir. 74 in mano del rispettivo Parroco, o di lui Istituto, sarà tolta ogni questione».

59. Cfr. APPENDICE – TAVOLA 1.

petuo nella Congregazione de Signori Virtuosi eretta in san Fedele di questa Città». ⁶⁰

Tra le regole sancite dall'*istrumento*, l'ultima è ancora una volta testimonianza della pietà dei musicisti e della significatività della loro opera:

E perché l'intenzione ... de' sudetti Confratelli è che si conservi in perpetuo questa Pia Opera ... hanno determinato, che quando questa Veneranda Congregazione fosse d'incomodo alli [gesuiti] ... in tal caso ... debbano immediatamente eleggere altra Chiesa, Oratorio, o Luogo Pio ... a fine che continuamente, ed in perpetuo la detta Veneranda Congregazione, ed Opera Pia si mantenghino. ⁶¹

Sono parole premonitrici. Nel settembre 1773 la Compagnia di Gesù venne soppressa, e con essa tutte le congregazioni ad essa affiliata. ⁶² L'intero posseduto della Congregazione dei Musicisti venne confiscato; ⁶³ nei giorni seguenti, probabilmente tra ottobre e novembre, Carlo Ambrogio Grandati (prefetto della confraternita), inviava una supplica (FIGURA 6) al Regio Economato chiedendo la restituzione dei beni della confraternita e il permesso di tornare a congregarsi nella chiesa parrocchiale di S. Satiro

affinché non abbiano a ritardarsi le funzioni funebri ... ed a sospendersi un Opera pia troppo necessaria in un Ceto di persone, che negli ultimi periodi di vita si trovano tallora sprovvedute per fino del fondo necessario alla loro Sepoltura. ⁶⁴

60. Cfr. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504. Tra i diversi documenti inerenti il "caso Frediani" ritroviamo il seguente: «Sono in testa della Congregazione de' Musicisti due cartelle di £ 900 l'una sul Banco di S. Ambrogio al due per cento; e queste per lascito fattole dal Sig[or]e Matteo Frediani, acciocché i frutti che sono £ 36, vadano a soddisfare per la Messa che si dice ogni giorno di Congregazione, la quale si deve applicare in suffragio dell'anima del d[ett]o Sig[or]e Matteo Frediani: quello, che sopravanza al numero delle Messe, che si dicono in Congregazione, s'impiega a far celebrare tante Messe in suffragio dello stesso Frediani». Fra le carte compaiono alcune richieste da parte dei deputati della Fabbrica del Duomo: nel testamento, infatti, Frediani chiedeva che le celebrazioni delle messe di suffragio avessero luogo nel tempio sede della Congregazione; nel caso in cui quest'ultima non fosse più esistita, i riti si sarebbero dovuti celebrare nella chiesa di S. Maria Annunciata in Camposanto, dipendente per l'appunto dalla fabbrica della Metropolitana. In seguito alla soppressione dei gesuiti e, conseguentemente, della confraternita dei musicisti (1773), la Fabbrica nel 1774 invia richiesta per il denaro necessario all'esecuzione delle volontà testamentarie del Frediani sottratto durante le soppressioni. La richiesta, come si evince dai documenti, non fu accolta dalla Giunta Economale e dal Regio Fisco (si veda APPENDICE, DOC. 5).

61. *Istrumento*, pp. 18-19.

62. Sulla soppressione gesuitica e delle confraternite milanesi cfr. Riccardo Bottoni, *Le confraternite milanesi nell'età di Maria Teresa: aspetti e problemi*, in Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli e Gennaro Barbarisi (a cura di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, 3 voll., Bologna, Il Mulino, 1982, III, pp. 595-607 e Bartolomeo Genero, *La soppressione di case e collegi della Compagnia di Gesù in Lombardia in età teresiana*, in *ivi*, III, pp. 501-508.

63. Si vede l'elenco delle suppelletti confiscate trascritto in APPENDICE, DOC. 6.

64. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504. Il documento è trascritto integralmente in APPENDICE, DOC. 7.

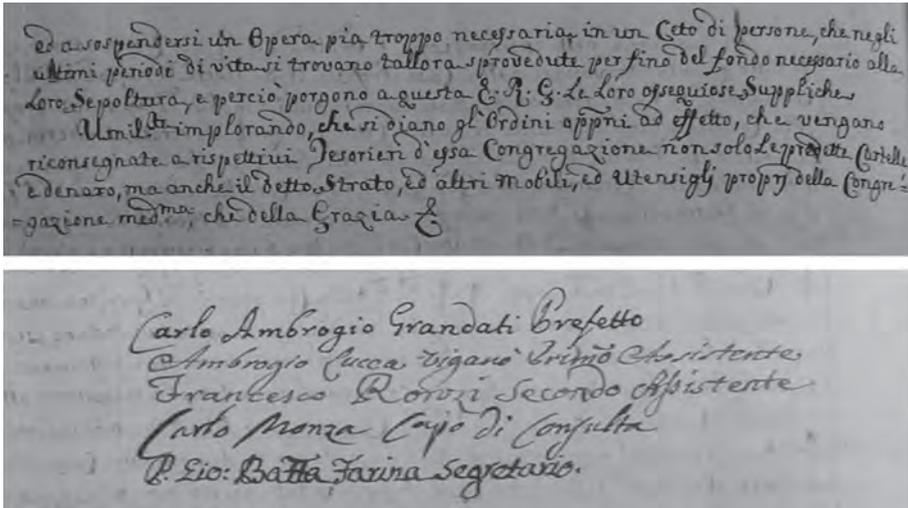


FIGURA 6
Supplica della soppressa congregazione dei musicisti (particolare).
I-Mas, Culto parte antica, cart. 1504

La frase appare come un'autocertificazione dello status sociale dei musicisti che, a quanto pare, non godevano di un grande riconoscimento economico e che, in un'azione che potremmo definire "sussidiaria", decisero di rispondere autonomamente alle proprie necessità, nella fattispecie, i soldi per il proprio funerale e la garanzia di una costante preghiera in suffragio della loro anima.⁶⁵ Quest'aspetto mutualistico e caritatevole è espresso in vario modo negli statuti; dalle regole comuni, fino alle particolari, la tensione alla carità è centrale e caratterizzante il rapporto interpersonale dei congregati:

...è cosa certa che Dio non sarà per verun conto servito, ne glorificata la Vergine, se fra di loro non vi sarà carità...⁶⁶

... [i musicisti] doveranno amarsi tutti come Fratelli, e non mantenere passioni ... Sapendosi da qualc'uno esservi alcuna frazione, che impedisca il servizio di Dio, ed il buon ordine della Congregazione ne darà avviso al Padre ... ed al Sig. Prefetto, perché vi possano provvedere...⁶⁷

65. Nonostante manchi ancora un attento studio sui salari dei musicisti milanesi nel Settecento, basterà sfogliare gli incartamenti dell'Archivio di Stato di Milano attinenti la cappella ducale di S. Gottardo per farsi un'idea della situazione. Tra le carte si possono scorgere suppliche per mancato pagamento e richieste di aumenti di stipendio, una delle quali, una lettera del 1773, pare molto significativa. In essa i musicisti lamentano la perdita di «altre occasioni [lavorative] più lucrose» a causa delle aumentate incombenze in S. Gottardo, e richiedono «un aumento di soldo proporzionato alle fatiche per i soli Professori della Cappella, senza comprendervi il Mastro di Cappella Sammartino, perché provveduto di altre risorse» (I-Mas, Culto parte antica, cart. 1079).

66. Statuti e regole della congregazione de SS. Musicisti cit., p. 6.

67. *Ibidem*.

Ammalandosi qualche Fratello, si avvisi subito il Padre, ed il Sig. Prefetto, o gl'Assistenti, perché vadano a visitarlo, e ciascheduno degl'altri abbi zelo di fare questo medesimo atto di carità ... E occorrendo qualche bisogno o spirituale, o corporale, il Sig. Prefetto ne darà avviso, perché si possa provvedere.⁶⁸

Occorrendo il bisogno di qualche temporale sussidio ad alcuno de Fratelli, determineranno essi la limosina, che deve darsi, onde si devono eleggere per tale ufficio soggetti di maggiore prudenza, e di maggiore carità.⁶⁹

Quest'attenzione alla carità e al soccorso reciproco, unito a una sincera devozione, anima la vita confraternale, non solo presso la casa gesuitica, ma in tutta Milano, e lungo tutta la sua storia (pensiamo ad esempio ai numerosi Luoghi Pii ed Elemosinieri, ai Monti di Pietà, agli ospedali...). Certamente, nella Congregazione dei Musicisti l'aspetto mutualistico non si rivolge alla collettività cittadina, limitandosi agli iscritti alla confraternita,⁷⁰ diversamente da altre esperienze caritatevoli presenti sul territorio lombardo. Resta il fatto che di questa storia milanese intrisa di devozione e mutualità, la Congregazione dei Musicisti è testimonianza esemplare.

68. *Ivi*, pp. 8-9.

69. *Ivi*, pp. 16-17.

70. Si tratta di una «solidarietà corporativa coltivata nella cerchia più intima di una rassicurante parentela artificiale» (Danilo Zardin, *Carità e mutua assistenza nelle confraternite milanesi agli inizi dell'età moderna*, in Maria Pia Alberzoni e Onorato Grassi, *La carità a Milano nei secoli XII-XV*, Atti del Convegno di studio (Milano, 6-7 ottobre 1987), Milano, Jaca Book, 1989, pp. 281-300: 286), già caratterizzante i sodalizi tardo medievali e la maggioranza delle confraternite di musicisti italiani. Un esempio su tutti è la Congregazione dei musicisti in S. Giorgio Maggiore dei Padri Pii Operai di Napoli: nel 1655 gli iscritti diedero vita al *Monte di Misericordia*, costituendo così una cassa che potesse garantire un sussidio ai musicisti infermi (si veda la trascrizione dello statuto in Dinko Fabris, *Strumenti di corde musicisti e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento*, «Note d'archivio per la storia musicale» 1 (1983), pp. 63-110: 93-100).

Appendice

DOCUMENTI

I documenti vengono trascritti sciogliendo le abbreviature e uniformando all'uso moderno: la punteggiatura (solo se strettamente necessario alla comprensione testuale), gli accenti, gli apostrofi e l'uso delle maiuscole e minuscole. Le parole illeggibili sono sostituite dal segno .?., quelle di dubbia lettura sono invece seguite da [?].

1

I-Masa, *registro dei morti* (tratto da SAINT-FOIX 1921)
[Atto di decesso di Giovanni Battista Sammartini, 18 gennaio 1775]

Mille Settecentacinque, addì diciotto del mese di gennaio. Il signor Giovanni Battista S. Martino, marito della signora Rosalinda Acquania abitante sotto questa parrocchia, munito dei SS. Sacramenti della penitenza, eucarestia ed estrema unzione, premessi gli atti di fede, di speranza, di carità e di pentimento, compartitagli la benedizione papale coll'applicazione dell'indulgenza plenaria, e raccomandata la di lui anima a Dio colle preci della Chiesa prescritte è passato da questa vita, morendo il giorno quindici del mese suddetto. La sera del giorno sedici fu di lui cadavere con licenza in scriptis di Mons. Vicario Generale portato privatamente a questa Chiesa parrocchiale di S. Alessandro coll'intervento di me curato sottoscritto, e terminate le consuete esequie fu in essa sepolto. Morì in età d'anni settantaquattro. La mattina del giorno diciotto gli fu cantata, con apparato funebre, da tutta la cappella musicale del Duomo, ed altri musici coll'accompagnamento di copiosa scelta sinfonia, l'ufficio e la messa solenne. Il qual onorevole suffragio gli fu fatto sì per essere socio della Congregazione dei Musici, quanto perché nella sua professione di musico fu eccellentissimo maestro, e celebre per chiarissima fama. A sì strepitosa funzione intervenne gran concorso di persone, alla quale fu dato fine coll'intervento di tutti li nostri religiosi sacerdoti, e chierici con gestatoria all'assoluzione del feretro.

Ed in fede:
D. Enrico Magnocavallo
Curato di S. Alessandro in Zebedia

2

I-Mas, *Studi parte antica*, cart. 165
[Supplica dei musici di Milano per il rilascio dello strato funebre,
17 gennaio 1775]

1775. 17. Gennaio
Illustrissimo ed Eccellentissimo signor conte Giacomo Durini

Li musici di questa città che si congregavano nella casa di S. Fedele hanno domandato lo strato funereo stato appreso nella soppressione dei Gesuiti per usarne nel solenne Uffizio con cui intendono suffragare il defunto Maestro S. Martino. Vostra eccellenza però si compiacerà di fare ai medesimi dare in prestito detto panno da morti procurando che sia in seguito restituito giacché sulla appartenenza del medesimo mi riservo di fare quelle dichiarazioni che troverà convenienti.

Sono con distinto ossequio.

3

I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504
[Supplica dei musici di Milano per il rilascio dello strato funebre,
febbraio 1775?]

Eccellenza

Li professori di musica di questa città umilissimi servitori dell'eccellenza vostra hanno di già riconosciuti gli effetti della benignissima protezione dell'eccellenza vostra nella ristituzione ad essi fatta della cartella, e del denaro in loro pregiudizio appreso in occasione della abolizione della Compagnia di Gesù. La stessa singolare umanità dell'eccellenza vostra però gli incoragisce a supplicarlo per il rilascio del rimanente, e segnatamente dello strato funerario, per cui il superior lume dell'eccellenza vostra ben riconoscerà che militano in favor dei supplicanti gli stessi motivi che determinarono l'equità dell'eccellenza vostra ad ordinare il rilascio del denaro funerario, aggiungendo in olte che il suddetto Strato è un mobile non solo proprio de supplicanti, come gli altri tutti, ma anche inservibile ad altr'uso, come ché, per modo, che appena se ne potrebbe ricavare il valore del poco argento, che ne potrebbe sortire abbruciandolo; ed altronde porterebbe grossa spesa a supplicanti il farne fare altro simile necessario pei funerali.

Porgono perciò i supplicanti all'eccellenza vostra in un con i più ossequiosi ringraziamenti per il già ottenuto rilascio, queste reverenti suppliche per il rilascio del restante, e segnatamente del suddetto strato funerario, il che umilmente implorano, e sperano.

Carlo Ambrogio Grandati già Prefetto

4

I-Mca, *Fondo confraternite*, v 2890
 [Convenzione tra la Congregazione dei Musicisti
 e l'arcivescovo di Milano Giuseppe Pozzobonelli, agosto 1756]

(a)

Eminentissimo Principe

Dal prefetto, e consolta della veneranda Congregazione de Musicisti eretta nella casa professa di San Fedele de reverendi padri della Compagnia di Gesù sotto il patrocinio della Santissima Vergine Anonciata, sono stati delegati gli umilissimi servidori di vostra eminenza Gio Batta Gallo e Matteo Frediani, parimenti confratelli di detta veneranda congregazione, a presentare, come fanno sotto il purgato occhio di vostra eminenza, la nota distinta delle spese che doverassi fare nel funerale di ciascun loro confratello passato da questa a miglior vita servatis servandi in questa città di Milano, da seppellirsi in cassa in propria cura a spese della pia casa del consorzio funerario di detta congregazione, e sebbene nel formare la detta tariffa, o e vota [?] abbiano procurato di conformarsi in tutto al tenore espresso in altri funerari, consorzi già stati esaminati, ed approvati in codesta curia arcivescovile, pure per evitare tutti li pleiti, che possono nascere in occasione de funerali da farsi, passano ad umilmente supplicare la bontà di vostra eminenza che si degni avvalorare con l'autorità sua la più espressa distinta nota, ed ordinare, che sia inviolabilmente osservata in tutte le parrocchie, e collegiate niuna eccettuata; il che sperano etc. e della grazia etc.

Post repetitas super hoc negotio tractationes tandem mutuo consensu RR Parochi huius Civitatis ex una, et tratores ex alia parte annuerent ut in causam funeris devoti oratorum ducendi cum sacerdotibus duodecim ex modis in schedula hic adnexa contentis, erogantur reverendo Paroco librae septuaginta quatuor si laicus sit defunctus, librae vero septuaginta septem cum obulis quinque, si defunctus sit sacerdos; quod quidem omnia servandum sit in omnibus, et singulis huius civitatis Paroeciis [?] sine ulla differentia difformis consuetudinis qualiscumque Parochialis et aliam collegialis ecclesiae atque ad perpetuam initae conventionis firmitatem .?.

Dopo ripetute trattative riguardo questo affare, infine, con il reciproco consenso del reverendissimo parroco di questa città da una parte, e i contraenti dall'altra, approvano che, nel caso di un funerale di un fedele appartenente ai confratelli da celebrare con dodici sacerdoti secondo i modi contenuti nel foglietto qui allegato, siano erogate al reverendo parroco 74 libbre se il defunto è un laico, invece 77 libbre con cinque soldi se il defunto è sacerdote. Il che comunque si dovrà osservare sotto ogni aspetto in ogni [funerale] e in ciascuna parrocchia di questa città, senza alcuna differenza dovuta a qualsivoglia difforme consuetudine parrocchiale, e ciò in virtù di un'altra validità, quella della chiesa collegiale e quella perpetua della convenzione iniziata .?.

(b)

Capitoli di convenzione da osservarsi in occasione dei funerali d'ogni confratello della veneranda Congregazione dei Musici eretta nella Casa Professa di San Fedele, stabiliti con la saggia mediazione di monsignore Cristoforo Bazzetta dai delegati infrascritti, e confermati dall'eminentissimo e reverendissimo signore cardinale Giuseppe Pozzobonelli arcivescovo di Milano

1. Il funerale sarà accompagnato da dodici Sacerdoti, compreso il reverendo rispettivo parroco, ed il cadavere sarà tumulato in cassa nella propria parrocchiale.
2. Per il detto funerale si pagheranno dalla cassa funeraria della Congregazione prontamente, e senza replica in buoni contanti lire settantaquattro, se il defonto sarà secolare; e se sarà sacerdote, o in sacris si pagheranno al rispettivo reverendo parroco, o a chi fa le sue veci, lire settantasette e soldi cinque.
3. Da questo denaro ricaverà il reverendo parroco la sua doppia parrocchiale; pagherà ai reverendi sacerdoti la solita ricognizione, come pure ai chierici necessari, a chi porta la croce, suona la campana, e serve in ogni altro ministero. Pagherà pure l'anziano, portantini, sepoltori, sepolcro in cassa, e sanità.
4. Provvederà la cera nuova in peso e numero, come siegue. Torchia una per la gestatoria parrocchiale di libbre due, torchie dodici d'oncie dieci otto per li reverendi sacerdoti, ed anziano; altre quattro torchie di libbre due per la tomba in casa, ed in chiesa; e dove lo spoglio della cera al feretro di casa e di chiesa spetti a diversi, le dette torchie quattro di libbre due si cambieranno in torchie otto di libbre una. Candele tre d'oncie sei per cadauna per li cantari, e colombetta. Candele quattro d'oncie quattro per l'altare maggiore.
5. Le torchie intorno al feretro in casa si accenderanno all'incominciarsi dai Confratelli l'uffizio da morto, e verso il fine dell'uffizio sarà carico dei delegati della Congregazione rendere avvisato il reverendo parroco, acciò possa farsi immediatamente il funerale.
6. Per ogni funerale dei confratelli della veneranda Congregazione si userà lo strato proprio, della detta congregazione senza che debbasi pagare veruna altra ricognizione alla parrocchiale.
7. Si permetterà sempre da ogni rispettivo parroco per la processione del funerale un discreto conveniente giro.
8. La detta somma di danaro, come sopra, che pagherà la veneranda Congregazione dovrà servire per ogni, e qualunque funerale dei confratelli da farsi non tanto nelle parrocchiali semplici, quanto in quelle, dove sono due, tre, e quattro parrochi porzionari; come pure in ogni e qualunque collegiata, quale abbia cura d'anime, restando con la presente convenzione tolta ogni difformità di spese, che possa nascere da' diversi privilegi, e consuetudini delle Chiese.

Canonico teologo Giuseppe Biffignandi delegato
 Padre Antonio Maria Cermenati curato di san Carpoiforo sindaco delegato
 Gio. Batta. Gallo delegato
 Matteo Frediani delegato

(c)

S. Fidelis / pro approbatione Capitolorum
/ 1756 . 25. Augusti

Joseph miseratione Divina tituli S. Mariae
in Via Sanctae Romanae Ecclesiae Presby-
ter Cardinalis Puteobonellus S. Mediola-
nensis Ecclesiae Archiepiscopus

Cum nuper nomine Cofratrum Confra-
ternitatis Annunciationis Beatae Mariae
Virginis, canonice, ut asseritur, erectae in
Ecclesia S. Fidelis reverendi Patrum Soci-
etatis Jesu huius Mediolanensis Civitatis,

expositum nobis fuerit, quatinus [?] non-
nulla Capitula ad eorum funus peculia-
riter spectantia approbare dignemur;
cumque super his votum domini Cancel-
larij nostri Archiepiscopalis auditis prius
venalibus Parochis huius civitatis pro eo-
rum respectivo interesse requisiverimus,
quo habito et perpenso ad praenar[r]atam
approbationem devenire decreverimus,
ut patet et ipsis precibus, voto, et decreto,
quae sunt tenoris sequentis, ut ...

Ponantur preces cum voto, et decreto
signato etc.

Ponantur Capitula Signata etc.

Ideo vigore ponatis [?] Decreti praeinser-
ta Capitula auctoritate ordinaria, et alias
omni meliori modo approbamus, et con-
firmamus, eisdemque perpetuae firmitatis
robur adscimus; mandantes omnibus, ad
quas spectat, seu spectabit, ut illa obser-
vent, et exequantur, aut exequi, et observa-
ri faciant; Nobis, ac successoribus nostris,
ac ministris reservantes ius ea permutan-
di, augendi, minuendi, atque interpretan-
di, pro ut in Domino videbitur expedire.

Mediolani ex Palatio nostro Archiepiscopali
die xxv. Augusti MDCCLIII

San Fedele / per l'approvazione dei
Capitoli / 1756 . 25 agosto

Sacerdote Giuseppe, Cardinale, per mi-
sercordia divina del titolo di Santa Maria
nella via di Santa Romana Chiesa, Poz-
zobonelli, Arcivescovo della Santa Chiesa
Milanese.

Dal momento che poco fa, nel nome
dei confratelli della Confraternita
dell'Annunciazione della Beata Vergine
Maria, istituita nella chiesa di San Fedele
dei reverendissimi padri della Società di
Gesù di questa città di Milano,

ci è stato esposta la questione [sott.], come
si usa dire, dal punto di vista canonico,
abbiamo voluto finora approvare alcuni
capitoli che riguardano specialmente il
loro rito funebre; e, dal momento che, a
riguardo di questo, abbiamo richiesto il
voto del nostro cancelliere arcivescovile,
sentiti prima i prezzi delle parrocchie di
questa città circa il loro rispettivo interesse,
e avutolo e pagatolo, abbiamo deciso di
giungere alla suddetta approvazione,
come è evidente dalle preghiere stesse, dal
voto, dal decreto che sono del conseguente
tenore, cioè che...

Si dispongano le preghiere con il voto, e il
decreto in questione etc.

si dispongano i capitoli in questione etc.

Perciò, per vigore del decreto che dispo-
nete approviamo per autorità ordinaria i
capitoli inseriti prima, e per altro modo,
con ogni migliore misura, li confermiamo
e li dotiamo della stessa validità perpetua;
affidandoli a tutte le Parrocchie alle quali
spetta, o spetterà, tale decreto perché le os-
servino e le eseguano, o facciano in modo
che siano eseguite e osservate; sembrerà
opportuno a Noi e ai nostri successori, e ai
Ministri che ne conservano il diritto, cam-
biarle, accrescerle, diminuirle e interpre-
tarle secondo la volontà del Signore.

Milano, dal nostro palazzo Arcivescovile,
il 25 agosto MDCCLIII

[*Nell'anno 1774 i deputati della Fabbrica del Duomo inviano agli organi preposti l'istanza sottostante, nella quale viene richiesto il denaro lasciato da Matteo Frediani per la celebrazione di messe in suffragio, sottratto alla Congregazione dei Musici in occasione delle soppressioni gesuitiche (1773)*]

Eccellenza

L'ora fu Matteo Frediani nel di lui ultimo testamento dell'anno 1747 dispose dalla sua sostanza in questo modo

“Voglio, ordino e comando che subito dopo mia morte dagli infrascritti miei signori esecutori testamentari si facci un esatto inventario di tutta la mia sostanza di casa, compresi li vetri, ed antiporti con il camino a marmi, mediante l'assistenza di voi notaro infrascritto in tutto quello possa occorrere, e che il tutto si venda all'incanto, e del denaro se ne ricaverà voglio si debba impiegare nel Banco S. Ambrogio, o dove meglio stimeranno gli infrascritti miei signori esecutori testamentari per capitale, che possa rendere frutto sufficiente per la celebrazione di una messa da celebrarsi in perpetuo nella Congregazione de Signori Virtuosi eretta in S. Fedele di questa città, ove anch'io testatore sono ascritto, e tal messa dovrà celebrarsi ne giorni tutti che si farà la congregazione, e ciò in suffragio dell'anima mia e de' miei defonti. E dato il caso che la detta congregazione non avesse a continuare in S. Fedele, e come sopra, allora, ed in tal caso, voglio che la celebrazione di dette messe abbi a farsi nella chiesa della Santissima Annonziata di Campo Santo di Milano, e sopravanzando del denaro, dopo fatto l'impiego come sopra, quello si abbia a distribuire a poveri della mia parrocchia dagli infrascritto sigor curato Guenzati, altro dagli infrascritti miei signori esecutori testamentari; e come si ha dallo stesso testamento del giorno 18 dicembre di detto anno 1747 rogato dal dottore Paolo Quintilio Merino notaro di Milano, che all' eccellenza vostra si rassegna”.

Dal suaccennato paroco Carlo Guenzati, da Gio. Battista Galli, e Francesco Bonagucci esecutori testamentari nominati dal detto Frediani, fu eseguita la detta pia disposizione, mediante la vendita di detta sostanza e successivo impiego del ricavo nell'acquisto di una cartella del Banco S. Ambrogio, quale fu consegnata ai padri della soppressa Compagnia di Gesù del collegio di S. Fedele, ove trovavasi eretta la Congregazione soddetta de Virtuosi, in cui dovevano celebrarsi le messe coi frutti detta cartella.

Dopo la soppressione della succennata Compagnia di Gesù cessò anche la detta Congregazione de' Virtuosi, e per conseguenza credono il rettore e deputati della Veneranda Fabbrica del Duomo di questa città, umilissimi servitori dell'eccellenza vostra, essere venuto il caso contemplato dal detto testatore, in cui volle, che la celebrazione di dette messe abbi a farsi nella chiesa della Santissima Annonziata di Campo Santo, di cui pure essi rettore e deputati sono gli amministratori.

Persuadendosi perciò essi che la detta cartella unitamente all'altra sostanza della succennata soppressa società possa essere passata nelle mani di chi fu dall'eccellenza vostra destinato depositario, affinché non rimanga ulteriormente ineseguita in questa parte la sovrariferita ultima disposizione testamentaria han-

no li medesimi stimato di riverentemente ricorrere all'eccellenza vostra umilmente supplicandola volersi degnare di dare quelle disposizioni che crederà opportune, e necessarie, perché dal detto depositario venga rassegnata la detta cartella al rettore, e deputati suddetti, affinché coi frutti della medesima possano dare pieno compimento alla succennata testamentaria disposizione, mediante la celebrazione delle ordinate messe nella chiesa di Campo Santo, ed in tutto, e per tutto, secondo la mente, e pia volontà di esso testatore etc.

[Gli organi preposti ricevono l'istanza. Il Regio Fisco chiede alle parti di intervenire davanti al Regio Economato Generale, per poi presentare la situazione in Giunta e ricevere una risposta definitiva]

Fabbrica del Duomo

1774. 10. agosto

L'Avvocato fiscale Fogliuzzi dica le sue occorrenze e parere sopra la qui annessa istanza de' deputati alla Fabbrica del Duomo, che, stante la seguita soppressione della Congregazione de' Virtuosi in S. Fedele, chiedono la sostanza lasciata da Matteo Frediani per la celebrazione di una messa in detta congregazione, ed in mancanza di questa nella chiesa di Campo Santo

Salvadori

Il Regio Fisco è di parere che siano da citarsi le rispettive parti secondo il solito in contraddittorio avanti il Regio Economo Generale; ed in concorso dello stesso Fisco, il quale pure dedurrà le sue occorrenze

Rimet. etc.

Fogliuzzi

1774. 8. Novembre

Il Regio Economo Generale, citate e sentite nelle consuete forme le parti in concorso del Regio Fisco, proponga l'affare in Giunta, comunicate prima le scritture agli altri ministri della medesima

Salvadori

[Nel febbraio 1775 l'istanza dei deputati della Fabbrica del Duomo viene respinta, come si apprende dalla sottostante notifica]

[1r]

Fabbrica del Duomo

D'ordine della Regia Giunta Economale ad istanza del Regio Fisco si notifica, e si denuncia alli qui sotto nominati, come la prefata Reale Giunta Economale nella sessione de 13 prossimo passato febraro ha fatto il seguente decreto.

1775.13.febraro Sopra l'istanza del rettore, e deputati di questa Veneranda Fabbrica del Duomo per una parte, ed il Regio Fisco per l'altra, sentite le parti in contraddittorio, ed in separate informazioni, e vedute le scritture nel termine della citazione perentoriale, e come dagli atti, è stato dalla Giunta Economale nella sessione del giorno d'oggi colla presenza del Regio Fisco detto

Non essere luogo all'istanza promossa dalli detti Rettore, e deputati.

Sign. Salvadori

E la suddetta notificazione, e denuncia si fa ad ogni buon effetto di ragione, e perché di detto decreto non possano detti citandi in qualunque futuro tempo allegarne ignoranza.

Dell'intimazione del presente si darà piena fede alla relazione di qualunque pubblico .?.

Milano dall' ufficio del Regio Economato Generale li 7 aprile 1775.

Li nomi e cognomi de sudetti citandi sono li seguenti

Li nobili signori rettore, e deputati della Veneranda Fabrica del Duomo

Firmato Pecci Daverio.

1775 alli [?] 20 aprile atesto io sottoscritto di aver intimato una copia simile alla .?. de signor dottore C. C. Lonatti per la Veneranda Fabrica del Duomo, Porta Romana, parrocchia S. Satiro.

6

I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504

[Inventario del posseduto della Congregazione dei Musici, 24 settembre 1773]

[1r] 1773. 24. Settembre

Inventario degl'argenti, suppellettili pagine, ed altro spettante alla Congregazione de signori Musici eretta sotto il titolo della Beata Vergine Annunciata nella casa di S. Fedele, riconosciuti dagl'ufficiali del Regio Economato alla presenza degl'infra-scritti confratelli della medesima.

- N. 6 Candelieri di legno con veste di bambagina gialla
- N. 6 Candelieri di tavola di legno inargentati con veste gialla
- N. 6 Fiorami⁷¹ con piede di legno inargentati
- N. 1 Tronino per la benedizione indorato con fondo di drappo a oro.
- N. 1 Orzoli⁷² di vetro di Boemia
- N. 1 Crocifisso d'avorio con suo piede guarnito d'argento
- N. 1 Tazza di vetro di Boemia per l'acqua
- N. 1 Acquasantino di rame.
- N. 1 Crocifissino per il tronino
- N. 2 Camici di cambraglia⁷³
- N. 1 Cotta di cambraglia con pizzo riccia
- N. 1 Cotta a canone [?]
- N. 1 Cordone di filosello⁷⁴

71. Disegno di fiori dipinto, stampato, tessuto, o più raramente scolpito, per ornamento: stoffa, seta, tappezzeria, tende a f.; carta a f.; una cornice intagliata a fiorami.

72. «Piccole ampolle per il vino e l'acqua per la messa» (Giancarlo Forte, *Quattromila parole messe in chiaro: glossario per gli atti dell'Archivio storico diocesano di Milano*, Milano, Ned, 2000: p. 156).

73. «Tessuto per confezionare paramenti liturgici» (*ivi*, p. 36).

74. «Filo di seta» (*ivi*, p. 90).

- N. 1 Cordone di reffe⁷⁵
 N. 1 Fazzoletto ridiato [?]
 N. 1 Amitto⁷⁶ con bindella di seta verde con pizzo
 N. 1 Amitto soglio⁷⁷
 N.1 Altro con pizzo
 N. 1 Tovaglie ad opera per l'altare
 N. 1 Altra lasciata dal signor Lucchesino
 N. 1 Altra di cambraglia con pizzo
 N. 4 Altre di renso⁷⁸ con pizzo picciolo per le bradelle⁷⁹

- [1v] N. 2 Altre con pizzo per li due tavolini
 N. 1 Altra che è la metà della suddetta del signor Lucchesino
 N. 6 Salviette a opera
 N. 6 Fazzoletti, uno con pizzo
 N. 2 Bacili⁸⁰ di rame inargentati
 N. 1 Altro di peltro⁸¹
 N. 1 Panno nero di bajetta⁸²
 N. 2 Cuscini di filosello con suo panno fatti a fiamma
 N. 1 Missale ambrosiano
 N. 1 Lettorino di legno inargentato
 N. 2 Berette da prete
 N. 3 Cordoni di resto bianco
 N. 1 Veste nera da Prete
 N. 1 Pisside d'argento con sua conserva [?] e coperta di drappo
 N. 1 Calice con patena d'argento e conserva [?]
 N. 1 Ostensorio con reliquie della Beata Vergine di rame inargentato
 N. 2 Bracetti doppi d'ottone indorato
 N. 1 Campanile d'ottone
 N. 1 Tavoletta di Rame inargentato con S. Evangelio
 N. 1 Coperta di Bagiana⁸³
 N. 1 Mottetto con sue parti del signor Grancini per la rinovazione degl'ufficiali
 N. 2 Mazetti di fiori secchi
 N. 1 Vachetta⁸⁴ delle mese
 N. 1 Scatola per li ostie

75. «Refe, filo ritorto di lino o canapa» (*ivi*, p. 187).

76. Veste liturgica usata dai ministri per coprire il collo.

77. «Liscio, semplice, non lavorato» (*ivi*, p. 212)

78. «Tipo di tela bianca di lino, usata per la confezione di camici» (*ivi*, p. 188).

79. «Predella dell'altare, in legno. Panca con inginocchiatoio, per le donne. Inginocchiatoio, per il celebrante, di solito posto in sacristia» (*ivi*, p. 28).

80. «Vassoio, vassoi etto, bacile, per gli orcioli o ampolline per la messa» (*ivi*, p. 16).

81. «Lega di stagno e piombo, utilizzata per la produzione di articoli domestici (piatti, pentole, recipienti, ecc.)» (*ivi*, p. 166).

82. «Stoffa leggera di lana» (*ivi*, p. 16).

83. «Pelle di agnello» (*ivi*, p. 16).

84. *Vacchetta*, «effemeride, riportante le messe celebrate nella chiesa, detta anche *liber missarum*» (*ivi*, p. 242).

- N. 1 Scatola per li purificatori⁸⁵
 N. 12 Purificatori
 N. 1 Sidelino⁸⁶ di rame per l'acqua
- [2r in 1] N. 1 Pallio di drappo a più colori
 N. 1 Calamaio di peltro con suo sabbino⁸⁷
 N. 1 Casetta di noce per la cera rotta
 N. 1 Corporale grande con sua animetta⁸⁸ con pizzo
 N. 1 Corporale, ed animetta con pizetta
 N. 1 Animetta per il tronino
 N. 2 Busolotti⁸⁹ di peltro
 N. 11 di legno
 N. 6 d'ottone
 N. 1 Pianeta di drappo fondo bianco con borsa, e velo a ricamo di seta, e franzetta d'oro fino.
 N. 1 Pianeta di droghetto⁹⁰ bianco, borsa e velo di ricamo a seta, e oro fino
 N. 1 Pianeta fondo rosso con fiori morelli,⁹¹ con oro falso, e velo a fiamme di seta solio⁹²
 N. 1 Borsa di seta fondo bianco a ricamo con galloncino⁹³ di oro fino
 N. 1 Pianeta da morti, e velo morello guarnita di argento falso
 N. 1 Continenza⁹⁴ di seta colori vari
 N. 4 Panni verdi per Bandie [?]
 N. 1 Casetta di legno con entro il libro del prefetto ed uffici 31 e campanile d'ottone
 N. 111 Uffici da morti tra buoni, e logori
 N. 1 Mazzo di strumenti del fondo di Funerale
 N. 1 Missalino da morti coperto di carta
 N. 1 Cassetta di noce per li poveri della congregazione
 N. 1 Missale romano coperto di bambagina
 N. 1 Quadro con cornice oro rappresentante la Santissima Annunziata

85. «il purificatorio, piccolo telo per asciugare e pulire il calice, dopo la sua purificazione con vino e acqua» (*ivi*, p. 181).

86. «Secchiellino per l'acqua santa» (*ivi*, p. 209)

87. *Sabijno*, «polverino; vaso per la sabbia da versare sull'inchiostro» (*ivi*, p. 195).

88. «Piccola copertura quadrangolare di tela inamidata per il calice, palla» (*ivi*, p. 8).

89. *Bussoletto de tola*, «dispositivo metallico per lo spegnimento delle candele; spegnicandele» (*ivi*, p. 33). Oppure *Bussola*: «cassetta per la raccolta delle offerte» (*ivi*, p. 32).

90. «Tessuto di lana e filo» (*ivi*, p. 80).

91. *Morello*: «di colore violaceo, tendente al nero, tipico del rito ambrosiano per l'avvento e la quaresima» (*ivi*, p. 144).

92. Cfr. n. 7.

93. Da *galone* (?): «nastro ornamentale per vesti e paramenti, a volte intessuto d'oro o simili» (*ivi*, p. 99).

94. «Velo omerale usato dal sacerdote per la benedizione e la processione eucaristica» (*ivi*, p. 64).

- [2v in 1]N. 1 Quadro con cornice a oro rappresentante S. Cecilia
 N. 1 tavoletta ove si notano li ufficiali
 N. 6 Piedestali di legno coperti di carta d'argento
 N. 6 Candelieri grandi di rame inargentato con coperta di bombasina .?.
 N. 6 Altri mezzani come sopra senza veste
 N. 6 Fiorami con piede di rame inargentato
 N. 6 Piedi di Fiorame di legno inargentati senza fiori
 N. 1 Turibolo, con navicella di rame inargentato
 N. 1 Casetta con entro libri delle regole
 N. 1 Sacca di bambagina con la musica
 N. 8 Amolini di vetro inargentati per li fiori verdi .?.
 N. 1 Indulgenza da morti con cornice
 N. 1 Asse con contorno indorato a guisa di Tronino
 N. 1 Strato di velluto nero con ricamo a oro, argentato ed altro rappresentante
 instrumenti d'arco, e da fiato con musica
 N. 4 Focchi d'oro e seta per li quattro angoli del suddetto strato
 N. 1 Borlone per il strato foderato di bambagina
 N. 1 Bara per li morti della congregazione
 N. 1 Reliquia della S. Croce con sua autentica con conserva [?] di rame inargentato
 N. 1 Cartellone rappresentante l'Annonciatione
 N. 6 Fiorami piccioli

Carlo Ambroggio Grandati Prefetto

Pietro Talpano Prefetto della sacrestia

P. Angelo Maria Rosnati assistente alla sacristia

7

I-Mas, Culto parte antica, cart. 1504

[Istanza della Congregazione dei Musici per la resituzione dei beni confiscati
 e richiesta di trasferimento nella chiesa di San Satiro, novembre (?) 1773]

Eccelsa Real Giunta Economale

In occasione dell'oppressione d'ordine del Regio Economato seguita di tutto quanto ritrovavasi nella Casa Professa di S. Fedele di ragione dell'abolita Compagnia di Gesù, sono anche stati appresi tutti i mobili ed apparati propri della Congregazione de Musici di questa città, tra quali lo strato, che serve per i funerali d'essi musici, ed inoltre il danaro della loro cassa funeraria esistente presso il tesoriere d'essa congregazione Gio. Grossi, e due cartelle di banco una di £ 1200, il di cui frutto serve alle dette spese funerarie, ed altra di £ 1800, il di cui ricavo è destinato per l'elemosina delle messe, cera, ed altre spese occorrenti ne giorni nei quali si fa congregazione, la qual cartella trovavasi depositata presso l'altro tesoriere Ottavio Albuzio.

Dall'instromento 11. Maggio 1707. rogato dal fu dottore Pietro Alioli notaro di Milano comprenderà questa Eccelsa Real Giunta in qual modo siasi fondata la detta cassa per i funerali, e che la di lei proprietà era ed è affatto privativa da suddetti professori di musica; riconoscerà altresì che la suddetta Congregazione

rissedeva bensì nella Casa Professa de suddetti reverendi padri della Compagnia di Gesù, ma conservava non pertanto e riteneva sotto la propria custodia qualunque sua sostanza segregata da quelle della prefata Compagnia, ed anzo ritroverà convenuto espressamente sotto il capitolo decimo quarto che le fosse lecito in qualunque tempo di trasportarsi altrove - hanno determinato, che quando veneranda Congregazione fosse d'incomodo ai detti reverendi padri, o che i medesimi non potessero assistere, o che per qualunque altra causa stimassero espediente absentarsi dalla detta casa professa in tal caso essi descritti, ed accettati debbano immediatamente eleggere altra chiesa, oratorio, o luogo pio, che più le parerà affinché continuamente, ed in perpetuo la detta veneranda congregazione ed opera pia si mantengano.

Seguita ora l'abolizione della predetta Compagnia di Gesù penserebbero il prefetto, e consultori della detta congregazione umilissimi servitori di questa eccelsa real giunta di trasportarla nella chiesa parrocchiale di S. Satiro, affinché non abbiano a ritardarsi le funzioni funebri, che giornalmente possono occorrere, ed a sospendersi un'opera pia troppo necessaria in un ceto di persone, che negli ultimi periodi di vita si trovano tallora sprovvedute per fino del fondo necessario alla loro sepoltura, e perciò porgono a questa eccelsa real giunta le loro ossequiose suppliche.

Umilmente implorando, che si diano gli ordini opportuni ad effetto, che vengano riconsegnate a rispettivi tesoriери d'essa congregazione non solo le predette cartelle e denaro, ma anche il detto strato, ed altri mobili, ed utensili propri della congregazione medesima, che della Grazia etc.

*Carlo Ambrogio Grandati Prefetto
 Ambrogio Lucca Viganò Primo Assistente
 Francesco Ronzi Secondo Assistente
 Carlo Monza Capo di Consulta
 P. Gio. Batta Farina Segretario.*

TAVOLE

I

Elenco dei sottoscrittori della cassa funebre (cfr. ISTRUMENTO)

NOME	ELENCO 1707	ELENCO 1734	NOTIZIE BIOGRAFICHE
Angeleri Pietro Maria	x	x	Basso della cappella musicale del Duomo sotto la direzione di Giovanni Maria Appiani (quest'ultimo maestro di cappella dal 1963 al 1714), e sotto la conduzione del Baliani. ⁹⁵
Appiani Carlo	x secondo assistente	x	
Bagliani (Baliano) Carlo	x assistente	x	Maestro di cappella del Duomo dal 1714 al 1747, anno della sua morte. Ricoprì il medesimo incarico presso la chiesa di S. Maria della Passione. Ebbe parte anche nella vita musicale "profana" cittadina, componendo il secondo atto dell' <i>Ambleto</i> (andato in scena al Teatro Ducale nel 1719, scritto in collaborazione con Giuseppe Vignati e Giacomo Cozzi) e partecipando all'oratorio centone <i>La calunnia delusa</i> (1724). ⁹⁶
Besozzi Alessandro	x vice prefetto		Basso del Duomo (compare negli elenchi del 1716 e del 1728), morto intorno al 1740. Fu interprete nel <i>Dialogo pastorale a gloria del nato redentore</i> , eseguito nel 1720 nella Congregazione dell'Immacolata Concezione in S. Fedele, e nell'oratorio <i>L'adorazione delli tre Re Magi al Bambino Gesù nella capanna di Betlemme</i> , eseguito nel 1722 nella stessa. ⁹⁷
Bianchi Carlo Ambrogio		x	

95. Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame* cit., p. 422; in De Florentiis-Vessia, *Sei secoli di musica* cit., p. 280.

96. Marco Brusa e Attilio Rossi (a cura di), *Sammartini e il suo tempo*, «Fonti musicali italiane» 1/supplemento (1996), p. 17.

97. Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame* cit., p. 422; De Florentiis-Vessia, *Sei secoli di musica* cit., p. 280; Vaccarini Gallarani, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio* cit., p. 128.

Bianchi Giovanni	x promotore		Violinista. Appare tra i musicisti chiamati a Novara il 14 giugno 1711 per la traslazione delle reliquie di S. Gaudenzio. Nel carnevale del 1720 è presente tra gli strumentisti del Teatro Ducale. Fu anche membro della cappella musicale reale (presso la chiesa di S. Gottardo al Palazzo). ⁹⁸
Bramante Ambrogio Domenico	x		Maestro di cappella presso la cappella musicale della Basilica di S. Ambrogio sino al 1726, quando venne sostituito dal Sammartini. Morì nel 1728. ⁹⁹
Brambilla (Carlo) Francesco	x regolatori del catalogo	x	
Bremo Giovanni	x		
Brivio Carlo Francesco	x capo di consulta	x	Musico basso, presente negli elenchi del Duomo (1717-1748) e nel 1737 è citato tra i musicisti della cappella di corte. ¹⁰⁰
Brivio Giuseppe	x		Trombettista, chiamato Brivio «della tromba». Partecipò alla traslazione delle reliquie di S. Gaudenzio a Novara nel 1711. Nel 1720 appare tra gli orchestrali del Teatro Ducale. ¹⁰¹
Cardarola Giovanni Battista (Rev.)		x	Dal 1730 è basso della cappella musicale del Duomo, almeno sino al 1778 (come si evince dagli elenchi del <i>Milano Sacro</i>). Nel 1749 entra a far parte anche della cappella di corte, sostituendo il defunto Carlo Francesco Brivio. L'almanacco <i>Milano Sacro</i> lo registra come basso di S. Maria della Scala negli anni 1761-1768. ¹⁰²

98. Anna Cattoretta, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia della vita. Testimonianze e giudizi dei suoi contemporanei*, in Anna Cattoretta (a cura di) *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 549-655: 560, 563; Barblan, *La musica strumentale cit.*, p. 624, n. 2.

99. Filippo Emanuele Ravizza, *Giovanni Battista Sammartini. La produzione per strumento a tastiera*, in Anna Cattoretta (a cura di) *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 285-329: 285.

100. Davide Daolmi, *Brivio Giuseppe Ferdinando*, in MGG, III (2000), coll. 935-938.

101. Cattoretta, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 560, 563.

102. Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame cit.*, pp. 419-420; De Florentiis-Vessia, *Sei secoli di musica cit.*, p. 280. In I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079 è conservato il mandato con il quale gli venne affidato l'incarico di basso della cappella di corte.

Carminati Tommaso	x prefetto della santissima comunione		
Casati Cesare	x delegato dei funerali		
Castel San Pietro Giovanni	x vice prefetto		Cantore della cappella ducale sino al 1728, quando venne condannato in contumacia per un omicidio commesso nel 1727. ¹⁰³
Castelli Francesco	x		
Castelli Giuseppe	x		
Castoldi Bernardino	x	x	
Cattaneo Giovanni Battista (Rev.)	x	x	
Cerverio Agostino (Rev.)	x vice segretario		
Colli Giacomo (Rev.)	x		
Compostano Antonio	x		
Corbella Giulio	x sacrista	x	
Cozzi Giacomo	x prefetto	x	Nel 1706 compare tra i partecipanti al concorso per il posto di organista del Duomo. Nel 1710 compose la musica per due oratori, <i>La fede trionfante nel cieco nato</i> e <i>Il mondo redento da Cristo</i> , dai quali si apprende che era maestro di cappella in S. Maria della Scala, S. Pietro in Gessate e presso il Collegio dei Nobili dei gesuiti. Compose la musica per alcune opere andate in scena al Teatro Ducale (<i>Amleto</i> , 1719; <i>Aquilio di Siracusa</i> , 1720). Partecipò all'oratorio centone <i>La calunnia delusa</i> (1714). ¹⁰⁴

103. Si vedano i documenti conservati in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

104. Brusa-Rossi, *Sammartini e il suo tempo* cit., p. 38.

Dell'Acqua Giuseppe	x	Musico del palazzo ducale già nel 1701; un <i>dall'Acqua</i> , senza nome, violinista, è presente nella lista dei musicisti intervenuti nel 1750 nella chiesa di San Giuseppe in Porta Nuova per le celebrazioni in onore del santo. ¹⁰⁵
Fajno Francesco (Rev.)	x	
Federici Baldassar	x	Compare come oboista tra gli orchestrali del Teatro Ducale negli anni 1747-49. Era parente di Sammartini. ¹⁰⁶
Federici Francesco	x	Oboista attivo a Milano nella metà del Settecento insieme al padre Baldassarre. Attivo presso il Teatro Ducale, prese parte alle uscite dei sinfonisti milanesi a Cremona e Pavia nel 1765, per i concerti in onore di Leopoldo d'Asburgo. ¹⁰⁷
Ferrario Giacomo Maria	x consultori novi	Cantore basso della cappella musicale del duomo dal 1668 al 1716; dal 1676 al 1718 ricoprì il medesimo ruolo presso la cappella di S. Gottardo. ¹⁰⁸
Ferrario Giuseppe	x vice prefetto della sagrestia	
Fiamenghino Antonio	x	È presente nel 1711 tra i violinisti chiamati a Novara per la cerimonia della traslazione del corpo di S. Gaudenzio. Nel 1720 è violista del Teatro Ducale, dove ricoprì l'incarico di violinista nella stagione 1747-1748. ¹⁰⁹

105. Vaccarini Gallarani, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio* cit., p. 129 e Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 585.

106. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., pp. 581-582.

107. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 554; Maria Grazia Sità, *I Filarmonici in trasferta. Le uscite dei sinfonisti milanesi nel 1760 e nel 1765*, in Anna Cattoretti (a cura di) *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 363-416: 393.

108. Barblan, *La musica strumentale* cit., p. 614.

109. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 560, 563, 581.

Fiamenghino Giovanni Battista	x	x	Violinista. Presente fra gli orchestrali del Teatro Ducale nella stagione 1747-1748. Nel 1750 è tra i musicisti chiamati a celebrare la festa di S. Giuseppe, nell'omonima chiesa milanese. Nel 1760 suonò a Casalmaggiore e Mantova, nei concerti in onore dell'Infanta di Parma, destinata sposa dell'arciduca Giuseppe d'Austria. Fu presente anche a Pavia e Cremona nel 1765. ¹¹⁰
Fioretti Giulio		x	Presente nella stagione 1747-1748 tra gli orchestrali del Teatro Ducale, Fioretti Giulio ricopre il ruolo di «violona» e contrabbasso nella compagine raccolta attorno a Sammartini a Pavia e Cremona nel 1765. Fu anche musicista della cappella di corte, dove ricoprì probabilmente anche il ruolo di cantore. ¹¹¹
Fioretti Pietro Antonio	x		
Fiorino Francesco		x	Nel 1724 partecipò alla composizione dell'oratorio centone <i>La calunnia delusa</i> ; da qui si apprende il suo impiego, maestro di cappella del Reale Castello. Compare tra i compositori delle cantate quaresimali per la Congregazione dell'Entierro. ¹¹²
Frediani Matteo	x		Contralto del Duomo e della cappella ducale. ¹¹³
Gallo Giovanni Battista (Rev.)		x	Musico tenore della Cappella Ducale. ¹¹⁴

110. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 581; Sità, *I Filarmonici in trasferta cit.*, p. 375, 388.

111. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 581; Sità, *I Filarmonici in trasferta cit.*, p. 391-393; Barblan, *La musica strumentale cit.*, p. 627 (n. 4), 652 (n. 7).

112. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 564; Marina Vaccarini Gallarani, *Giovanni Battista Sammartini. Le cantate quaresimali del 1751*, in Anna Cattoretti (a cura di) *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 475-508: 478.

113. Si vedano i documenti conservati in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079 sulla sua presenza nella cappella ducale. Il nome di Frediani tra i contralti del Duomo appare a partire dal 1716 (maestro di cappella: Carlo Baliani); ricopre il medesimo incarico sotto la direzione del Fioroni (dal 1747). Cfr. De Florentiis-Vessia, *Sei secoli di musica cit.*, p. 280.

114. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

Gaudenzio			
Gaetano		x	
Gher(r)ero	x		
Giovanni Battista	pacificatore	x	
Gilardino	x		
Domenico	visitatore degli infermi		
Giussani Francesco		x	Musico contralto; il suo nome appare nei documenti relativi alla cappella di corte. ¹¹⁵
Giussani Giuseppe		x	Nel 1741 è tra i concorrenti per il posto di contralto in Duomo, incarico che, stando all'alamanacco <i>Milano Sacro</i> , ricoprì dal 1761 al 1768 in S. Maria dei Miracoli presso San Celso. ¹¹⁶
Giussani Giuseppe (Rev.)	x segretario e delegato dei funerali	x	
Grancino Giovanni Battista	x		
Grassi Antonio	x promotore		
Grassi Carlo	x		
Grossi Giovanni Battista		x	
Guarnieri Vincenzo	x		
Landriani Carlo	x delegato dei funerali	x	
Landriani Carlo Francesco		x	Cantante. Nel 1732 fu interprete nel dramma <i>Gianguir</i> . Fu eletto basso soprannumerario del Duomo nel 1740. <i>Milano Sacro</i> lo registra come vice maestro di cappella del Duomo negli anni 1761-1777. ¹¹⁷

¹¹⁵. *Ibidem*.

¹¹⁶. Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame* cit., p. 430.

¹¹⁷. Giampiero Tintori e Maria Maddalena Schito (a cura di), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1998: p. 34; Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame* cit., p. 419, 423.

Leoni Gaetano	x		Cantore del Duomo e della Cappella Ducale. Fu interprete negli oratori eseguiti presso la congregazione dell'Immacolata Concezione di S. Fedele nel 1720 (<i>Dialogo pastorale a gloria del nato redentore</i>) e nel 1722 (<i>L'adorazione delli tre Re Magi al Bambino Gesù nella capanna di Betlemme</i>). ¹¹⁸
Leonzino Giuseppe	x lettore		
Lozano Giovanni	x		
Lucino Gaetano	x visitatore degli infermi		
Maestri Paolo	x regolatore del catalogo		
Maggi Giacomo Filippo	x		
Magni Paolo	x	x	Secondo organista del duomo dal 1686 al 1688. Poi primo organista del duomo fino al 1716 e maestro di cappella della corte ducale fino al 1718. Compositore abituale per il Regio Ducal Teatro. Morì nel 1737. ¹¹⁹
Marchesini Gerolamo	x		Un <i>Marchesini</i> senza nome, soprano, compare negli appunti del viaggio a Milano (1770) di Leopold e Wolfgang Mozart. Il Burney, nella sua visita alla cittadina lombarda, ascoltò presso la chiesa del Carmine una messa del Sammartini, affermando che «Marchesini, che mi piaceva poco, cantava nella parte di primo soprano». ¹²⁰

118. Vaccarini Gallarani, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio* cit., pp. 127-129.

119. Davide Daolmi, *Magni Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXVII (2006), pp. 489-492.

120. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 614; Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EdT, 1979: p. 89.

Marchi Giovanni Maria	x		Fu organista del duomo di Milano, incarico che, probabilmente, avrebbe mantenuto anche presso la cappella ducale, in veste di sostituto dell'organista Giuseppe Scaccabarozzi. Contribuì alla composizione dell'oratorio centone <i>La calunnia delusa</i> (1724). Il suo contributo alla vita musicale milanese è ravvisabile nella messa in scena al Teatro Ducale, il 26 dicembre 1733, del suo dramma in tre atti <i>Il Catone in Utica</i> . Morì nel 1740 ¹²¹
Martinez Giovanni	x	vice prefetto	
Monticelli Angelo Maria	x		Cantante che prestò la sua voce, in particolare, al Teatro Ducale (anni 1729-1748). Prese parte anche all'esecuzione dell'opera di Sammartini <i>L'ambizione superata dalla Virtù</i> , come si apprende dalla partitura. ¹²²
Monza Alberto	x	prefetto del coro	
Monza Antonio	x		
Monza Giovanni Ambrogio	x	segretario	L'almanacco <i>Milano Sacro</i> registra un "Ambrogio Monza", basso in S. Maria del Carmine tra il 1761 e il 1768.
Monza Pietro Paolo	x	prefetto	Musico tenore della cappella ducale. Morto intorno al 1758. ¹²³
Negri Antonio	x	x	Fu maestro di cappella nella chiesa di S. Antonio dei RR. PP. Teatini almeno dal 1718. Fu violoncellista del Teatro Ducale nella stagione 1748-49. Con il diminutivo di <i>Negrinetto</i> appare tra i musicisti chiamati a suonare nel 1750 per la festa di S. Giuseppe, nell'omonima chiesa milanese. ¹²⁴

121. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 564; Tintori-Schito, *Il Regio Ducal Teatro di Milano cit.*, p. 35. Per quanto riguarda il suo legame con la cappella ducale si vedano i documenti in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

122. Tintori-Schito, *Il Regio Ducal Teatro di Milano cit.* per la sua collaborazione al Teatro Ducale. Per quanto riguarda l'opera di Sammartini e il contributo del cantante, si veda Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 570.

123. Si vedano gli incartamenti in I-Mas, *Culto parte antica*, cart 1079.

124. Vaccarini Gallarani, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio cit.*, p. 125; Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia cit.*, p. 582, 585.

Negri Giovanni	x	Nel 1773 è tra i musicisti della cappella ducale, sotto la direzione del Sammartini. ¹²⁵
Negri Giovanni Battista		x
Odazio Giuseppe	x vice tesoriere e delegato dei funerali	
Paladino Giovanni		x
Paladino Giuseppe		x Maestro di cappella in diverse chiese milanesi (in S. Simpliciano, dal 1724 sino al 1747; in S. Fedele, S. Maria Fulcorina e S. Maria della Passione negli anni 1729-1747). Insegnò dal 1730 al 1740 al Collegio dei Nobili Longone. Fu compositore prolifico per la chiesa e il teatro. Partecipò all'oratorio centone <i>La calunnia delusa</i> e scrisse numerosi oratori per le dispute in S. Dalmazio. Cessò l'attività probabilmente nel 1754. ¹²⁶
Palazzi Antonio (Rev.)	x tesoriere	
Palladino Antonio	x maestro dei novi	
Palladino Giovanni	x prefetto della lezione spirituale	
Pallotta Antonio	x	
Parenti Giovanni	x	
Perez Giuseppe (Rev.)		x
Pestone Cesare	x	
Raynone Paolo Romolo		x Musicista contralto della cappella ducale (incarico assunto il 18 settembre 1730 e protratto almeno sino al 1773). ¹²⁷

125. Si vedano i documenti in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

126. Brusa-Rossi, *Sammartini e il suo tempo* cit., p. 96; Toffetti, *Sammartini in commissione d'esame* cit., p. 420; Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., pp. 564-568.

127. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

Righino Agostino		x	
Rivolta Carlo Giuseppe	x		
Ronzoni Gaetano		x	Basso della cappella ducale; incarico che ricoprì sino alla morte, avvenuta il 26 giugno 1760. ¹²⁸
Rugiero Francesco		x	Violoncellista e contrabbasista. È tra gli orchestrali chiamati a Novara nel 1711. Collabora con il Teatro Ducale (i documenti lo attestano nel 1720 e durante la stagione operistica del 1747-48). ¹²⁹
Salimbene Carlo Giuseppe	x lettore		
Savioli Federico	x pacificatore		
Scaccia Carlo Federico	x		Conosciuto con il nome di Scaccino, è violinista dell'orchestra Ducale (1720) e della cappella di corte (sino al 1750, anno di decesso). ¹³⁰
Scotti Carlo	x vice prefetto		Un Carlo Francesco Scotti compare come musicista tenore della cappella ducale. ¹³¹
Simoni Giovanni Domenico (Rev.)		x	
Todeschino/i Giovanni Federico	x	x	Todeschino, come si evince dai documenti inerenti la cappella ducale, era il diminutivo di Giovanni Federico Schreivogel. Subentrò al violinista della cappella Giuseppe Perroni (trasferitosi presso la corte viennese) nel 1721 (verrà poi sostituito da Luca Felice Roscio). Lo troviamo nel 1711 tra gli orchestrali milanesi chiamati a Novara e, in diverse occasioni, al Teatro Ducale. ¹³²
Ventura Giovanni		x	

128. *Ibidem*.

129. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 560, 563, 581.

130. Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 563; Barblan, *La musica strumentale* cit., p. 623.

131. I-Mas, *Culto parte antica*, cart 1079.

132. *Ibidem*; Barblan, *La musica strumentale* cit., p. 623; Cattoretti, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia* cit., p. 560, 563, 581.

Ventura Giuseppe	x prefetto della porta	x	
Vianova Sebastiano (Rev.)	x consultori vecchi	x	
Vignati Giuseppe	x	x	Musicista attivo in campo operistico – sue diverse opere andate in scena al Teatro Ducale: <i>L'Amleto</i> (1719), <i>Porsena</i> e <i>Aquilio in Siracusa</i> (1720); <i>Nerone</i> (1725); <i>Girita</i> (1727) – e sacro. Sostituì Paolo Magni nel 1718 alla guida della cappella di corte in S. Gottardo (con futura) e ne prese le redini nel 1737, sino al 1768. L'almanacco <i>Milano Sacro</i> lo segnala, tra il 1762 e il 1768, maestro di cappella anche in S. Maria alla Porta e S. Maria Pedone. ¹³³
Visconti Giulio	x lettore	x	
Visconti Giuseppe Maria	x vice maestro		

133. Mariateresa Dellaborra, *Giovanni Battista Sammartini operista*, in Anna Cattoretti (a cura di) *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 63-98: 75, 81; Tintori-Schito, *Il Regio Ducal Teatro di Milano* cit., p. 23, 27, 29; Barblan, *La musica strumentale* cit., p. 622, 645.

2

Nominativo dei congregati rinvenuti nei documenti relativi la soppressione della Compagnia di Gesù (cfr. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504)

NOME	INCARICO	NOTIZIE BIOGRAFICHE
Grandati Carlo Ambrogio	prefetto	Secondo le notizie dell'almanacco <i>Milano Sacro</i> , dal 1773 al 1813 fu contralto della cappella del Duomo. A partire dal 1790 assunse il medesimo incarico presso la cappella ducale. ¹³⁴
Albuzio Ottavio	tesoriere	<i>Milano Sacro</i> segnala l'Albuzio tra i tenori di S. Fedele (1761-1768) e del Duomo (1761-1795). Quest'ultimo incarico venne assunto precedentemente, come si evince dalla nomina a tenore della cappella ducale, datata 22 settembre 1758, nella quale si dice essere «musicò tenore della Metropolitana di questa città». ¹³⁵
Bianchi Francesco	funeralista	Basso della cappella ducale. <i>Milano Sacro</i> , invece, segnala un Bianchi Francesco tra i tenori della Metropolitana (1769-1793); dal 1778 al 1793 ricopre l'incarico di vice maestro di cappella. ¹³⁶
Carione Giuseppe	funeralista	
Cattaneo Enrico	incaricato cassa funerali	<i>Milano Sacro</i> lo segnala tra i soprani di S. Ambrogio (1761-1768).
Farina Gio. Battista	segretario	Dal 1761 al 1768 ricopre l'incarico di cantore basso presso i templi di S. Simpliciano e di S. Fedele (come si evince da <i>Milano Sacro</i>).
Federici Giuseppe	funeralista	
Gallo Giovanni Battista*	delegato	
Grossi Giovanni	tesoriere	
Lucca Viganò Ambrogio	primo assistente	

134. Si veda il documento datato 18 giugno 1790 in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

135. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

136. *Ibidem*.

Monza Carlo	capo di consulta	Famoso operista e maestro di cappella in numerose chiese milanesi. Nel 1768 succedette al Sammartini come organista della cappella musicale della corte ducale, diventandone maestro nel 1775 (anno di morte del Sammartini). Nel 1787 divenne maestro di cappella del Duomo di Milano. ¹³⁷
Raynone Paolo Romolo	funeralista	Cantore della cappella di corte negli anni di reggenza del Vignati. ¹³⁸
Ronzi Francesco	secondo assistente	Violinista. Prese parte all'uscita dei sinfonisti a Cremona e Pavia nel 1765. ¹³⁹
Rosnati Angelo Maria	assistente alla sacrestia	

137. Si veda la voce *Monza Carlo* del GROVE. L'almanacco *Milano Sacro* registra il Monza attivo in numerose chiese cittadine (S. Maria del Carmine, S. Babila, S. Calimero, S. Maria delle Grazie, S. Maria Segreta, S. Nazaro...).

138. I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1079.

139. Sità, *I Filarmonici in trasferta* cit.

BIBLIOGRAFIA

SIGLE BIBLIOTECHE

I-Ma	Milano, Biblioteca Ambrosiana
I-Mas	Milano, Archivio di Stato
I-Mfd	Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo
I-Mca	Milano, Archivio Storico Diocesano
I-Masa	Milano, Archivio Parrocchiale di S. Alessandro in Zebedia

DIZIONARI E REPERTORI

GROVE	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 20 voll. a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980.
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , 27 voll., a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1994-2007.
STATUTO MUSICI	<i>Statuti e regole della congregazione de SS. Musici, eretta nella casa professa di S. Fedele in Milano, sotto il titolo della Santissima Vergine Annunciata</i> , Milano, Ramellati, s.a.

TESTI CITATI

1620	Morigia, Paolo, <i>Calendario volgare</i> , Milano, presso Gio. Battista Bidelli, 1620.
1700	Maggi, Carlo Maria, <i>Rime varie di Calo Maria Maggi, sacre, morali, eroiche, raccolte da Ludovico Antonio Muratori ... Tomo II</i> , Milano, Giuseppe Malatesta, 1700.
1738	Latuada, Serviliano, <i>Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli</i> , vol. v, Milano, nella Regio Ducal Corte, a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, 1738.
1921	Saint-Foix, Georges, <i>Histoire musicale: Une découverte</i> , «Rivista italiana musicale» xxviii/2 (giugno 1921), pp. 317-318.
1958	Barblan, Guglielmo, <i>Sanmartini e la scuola sinfonica milanese</i> , in <i>Musicisti lombardi ed emiliani</i> , a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Siena, Ticci, 1958, pp. 21-40.
1962	Barblan, Guglielmo, <i>La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700</i> , in <i>Storia di Milano</i> , 17 voll., Milano, Fondazione Treccani, 1953-1966; xvi (1962), pp. 619-660.
1975	Pagano, Roberto, <i>Le origini ed il primo statuto dell'unione dei Musicisti intitolata a Sanata Cecilia in Palermo</i> , «Rivista italiana di musicologia» x (1975), pp. 545-563.

- 1976 Calessi, Giovanni Pierluigi, *Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara*, Bologna, A.M.I.S., 1976
- 1979 Burney, Charles, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979.
- 1982 Bottoni, Riccardo, *Le confraternite milanesi nell'età di Maria Teresa: aspetti e problemi*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, 3 voll., a cura di Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli e Gennaro Barbarisi, Bologna, Il Mulino, 1982; III, pp. 595-607
- Genero, Bartolomeo, *La soppressione di case e collegi della Compagnia di Gesù in Lombardia in età teresiana*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, 3 voll., a cura di Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli e Gennaro Barbarisi, Bologna, Il Mulino, 1982; III, pp. 501-508.
- Zardin, Danilo, *San Carlo Borromeo ed il rinnovamento della vita religiosa dei laici*, Legnano, Centro Stampa Oliati, 1982.
- 1983 Fabris, Dinko, *Strumenti di corde musicisti e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento*, «Note d'archivio per la storia musicale» I (1983), pp. 63-110.
- Ferri Piccaluga, Gabriella, Signorotto, Gianvittorio, *L'immagine del suffragio*, «Storia dell'arte» XLIX (settembre-dicembre 1983), pp. 235-248.
- Signorotto, Gianvittorio, *Un eccesso di devozione. Preghiere pubbliche ai morti nella Milano del XVIII secolo*, «Società e storia» XX (1983), pp. 305-336.
- 1985 Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1985, p. 97.
- 1986 [De Florentiis-Vessia] *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis, Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986.
- 1988 Zardin, Danilo, *Confraternite e «congregazioni» gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche*, in *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, a cura di Antonio Acerbi e Massimo Marcocchi, Milano, Vita e Pensiero, 1988, pp. 180-252.
- 1989 Zardin, Danilo, *Carità e mutua assistenza nelle confraternite milanesi agli inizi dell'età moderna*, in *La carità a Milano nei secoli XII-XV*, atti del convegno di studi (Milano, 6-7.x.1987), a cura di Maria Pia Alberzoni, Onorato Grassi, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 281-300.
- 1990 Mele, Donato, *L'Accademia dello Spirito Santo: un'istituzione musicale ferrarese del XVII secolo*, Ferrara, Liberty house, 1990.
- 1993 Vaccarini Gallarani, Marina, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l'oratorio nella vita religiosa e musicale de PP. Gesuiti a Milano (1563-1773)*, tesi di diploma del corso superiore di Musicologia, Conservatorio di Musica 'G. Verdi' di Milano, 1992-1993.
- 1994 Vio, Gastone, *Giovanni Legrenzi ed il «Sovvegno di Santa Cecilia»*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26.v.1990; Clusone, 14-16.IX.1990), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 115-132.
- Vismara, Paola, *Secolo empio o devoto? La religione a Milano*, in Paola Vismara, *Settecento religioso in Lombardia*, Milano, NED, 1994, pp. 17-38.

- 1995 Bernardi, Claudio, *Il tempo sacro: «Entierro». Riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 585-620.
- 1996 [Brusa-Rossi] *Sammartini e il suo tempo*, a cura di Marco Brusa e Attilio Rossi, «Fonti musicali italiane», supplemento al n. 1 (1996).
- Costantini, Danilo, Magaouda, Ausilia, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. xvii-xviii). Spoglio delle notizie per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane», 1 (1996), pp. 41-74.
- 1997 Vaccarini Gallarani, Marina, *Le cantate sacre per i cinque venerdì di Quaresima eseguite nella congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano*, «Rivista internazionale di musica sacra» xviii/1-2 (1997), pp. 65-91.
- Vismara, Paola, *Il volto religioso di Milano nel primo Settecento*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a cura di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan, Paola Vismara, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 129-156.
- Zardin, Danilo, *La «perfezione» nel proprio «stato»: strategie per la riforma generale dei costumi nel modello borromaico di governo*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma». Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di Franco Buzzi, Danilo Zardin, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1997, pp. 115-128.
- 1998 Columbro, Marta, Intini, Eloisa, *Congregazioni e corporazioni di musicisti a Napoli tra sei e settecento*, «Rivista italiana di musicologia» xxxiii/1 (1998), pp. 41-76.
- [Tintori-Schito] *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, a cura di Giampiero Tintori e Maria Maddalena Schito, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1998.
- Zardin, Danilo, *Le confraternite e la morte nell'Italia adella prima età moderna. Note sul caso lombardo*, «Studia Borromaica» xii (1998), pp. 239-252.
- 2000 Daolmi, Davide, *Brivio Giuseppe Ferdinando*, in *Mgg*, vol. 3 Personenteil: Bj-Cal (2000), coll. 935-938.
- Forte, Giancarlo, *Quattromila parole messe in chiaro: glossario per gli atti dell'Archivio storico diocesano di Milano*, Milano, NED, 2000.
- 2002 Kendrick, Robert L., *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- 2004 Cattoretti, Anna, *Giovanni Battista Sammartini. Cronologia della vita. Testimonianze e giudizi dei suoi contemporanei*, in *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 549-655.
- Dellaborra, Mariateresa, *Giovan Battista Sammartini operista*, in *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 63-98.
- Garrioch, David, *Lay-Religious Associations, Urban Identities, and Urban Space in Eighteenth-Century Milan*, «The Journal of Religious History» xxviii/1 (February 2004), pp. 35-49.
- Ravizza, Filippo Emanuele, *Giovanni Battista Sammartini. La produzione per strumento a tastiera*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 285-329.

- Sità, Maria Grazia, *I Filarmonici in trasferta. Le uscite dei sinfonisti milanesi nel 1760 e nel 1765*, in *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 363-416.
- Toffetti, Marina, *Sammartini in commisione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-1773)*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, a cura di Anna Cattoretti, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-451.
- Vaccarini Gallarani, Marina, *Giovanni Battista Sammartini. Le cantate quaresimali del 1751*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 475-508.
- Zardin, Danilo, *La «pia institutio» dei Gesuiti. Congregazioni, libri di regole, manuali*, in *I Gesuiti e la Ratio studio rum*, a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 97-137.
- 2006 Daolmi, Davide, *Magni Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXVII (2006), pp. 489-492.
- 2007 Riva, Francesco, *Duecento anni di musica in Santa Maria della Rosa (1588-1798)*, Tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano, relatore prof. Cesare Fertonani, a.a. 2006/2007.
- 2008 Saverino, Sonia, *Una fonte per il teatro e la teatralità a Milano: il «Diario Milanese» di Giambattista Borroni*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di Annamaria Cascetta, Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 125-159.
- Vismara, Paola, *Confraternite e devozioni nella Milano del Settecento*, in *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne*, Etudes réunies par B. Dompnier, P. Vismara, Rome, Ecole française de Rome, 2008, pp. 260-284.
- Vismara, Paola, *Forme di devozione e vita religiosa tra continuità e rinnovamento*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di Annamaria Cascetta, Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 55-69.
- 2010 Riva, Francesco, *Il periodico «Milano Sacro». Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia*, in *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, atti del convegno internazionale (Alessandria, 20-21.VIII.2008), a cura di Davide Daolmi, Cesare Fertonani, Milano, LED, 2010, pp. 151-168.
- 2011 Zardin, Danilo, *Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici*, a cura di S. Nanni, in corso di stampa.

«*Avvenimenti accaduti
in tempo de' nostri vecchi*»
*Una fonte settecentesca per la cappella
musicale del Duomo di Milano*

di DAVIDE STEFANI

Tra la messe di documenti custoditi negli archivi e nelle biblioteche milanesi è conservato un manoscritto, denominato *Gerletto*, contenente una serie di notizie, resoconti e avvenimenti relativi alla cappella musicale del Duomo di Milano tra la seconda metà del Seicento e la prima metà dell'Ottocento, annotati da alcuni cantori dell'epoca. Pur segnalato nei principali repertori musicologici ed essendo noto da tempo a diversi studiosi del Settecento sacro milanese,¹ esso non è mai stato oggetto di indagini approfondite. Singolare è anche il fatto che sia conservato in tre copie: due presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (I-Mfd, LIBRONI MUSICALI 38 e 39, d'ora in poi LM38 e LM39), la terza nella Biblioteca Ambrosiana (I-Ma, A 11 SUSS., a cui mi riferirò con A11).²

Le pagine che seguono descrivono gli esemplari e il loro contenuto, fornendo inoltre una breve biografia dei compilatori, e si offrono come introduzione allo spoglio, predisposto nel *database* presso il sito <<http://users.unimi.it/musica/gerletto>>. L'insieme dei dati raccolti non solo offre uno spaccato dei regolamenti interni dell'epoca, peraltro già oggetto di numerosi contributi da parte di alcuni studiosi presenti in questo stesso volume, ma consente di ottenere una nitida fotografia dell'organizzazione quotidiana e delle pratiche musicali di una delle più importanti cappelle del XVIII secolo.

Un Gerletto, tre manoscritti

Come riportato nel frontespizio, il *Gerletto* «serviva di regolamento per li signori musici della Cappella» (così in tutti e tre i mss.) e la sua conservazione era affidata al corista «pontatore anziano», ossia colui che deteneva il compito di appuntare – da cui l'appellativo – le assenze e le presenze dei cantori alle

1. Claudio Sartori, *La cappella musicale del Duomo di Milano: catalogo delle musiche dell'Archivio*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1957; Federico Mompellio, *La cappella del duomo dal 1573 ai primi decenni del '900*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano, Fondazione Treccani, 1953-1966, xvi (1962), pp. 506-588, *passim*.

2. Oltre a ringraziare Roberto Fighetti, archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo, per aver facilitato l'accesso ai documenti e per gli innumerevoli consigli che hanno accompagnato la stesura di queste pagine, devo a Davide Verga la segnalazione della copia alla Biblioteca Ambrosiana.

funzioni religiose. Non solo: terminato il mandato doveva «immediatamente consegnare il [...] Gerletto al nuovo eletto pontatore anziano, acciò sempre esista, e si trovi pronto ad ogni caso e richiesta dei signori musici, per usarne e farne quelle risoluzioni che necessarie saranno».³ Il nome *Gerletto* gli deriva probabilmente da *gerla*, per la sua funzione di raccolta/contenitore di regole e indicazioni.

Non è dato sapere quando e come il suo utilizzo sia diventato consuetudine nella cappella musicale metropolitana. È certo, però, che i tre esemplari giunti fino a noi risalgono agli anni di servizio di due cantori vissuti tra la prima metà e la fine del XVIII secolo, Francesco Bianchi (1731-1793) e Stefano Valcamonica (c.1723-1789), come da frontespizio:

Essendo stato dal tempo quasi tutto logorato il picciolo libro denominato *Gerletto* – quale serviva di regolamento per li signori musici della Cappella – fu dalla diligenza delli signori Stefano Valcamonica e Francesco Bianchi, pontatori, col consenso di tutti li musici della Cappella, riveduto e corretto in parte, che però risolsero di passare alla presente sincera copia *ad literam* [sic], il che fu eseguito e scritto di propria mano del tenore Francesco Bianchi come segue.

A confermare il lavoro di copiatura di Bianchi è anche un documento del 1782, secondo il quale «da molti anni [...] volontariamente con molto impegno [Bianchi] conserva, copia e regola i componimenti dell'Archivio musicale»⁴ (impegno testimoniato almeno fino all'estate del 1791).⁵ Il buono stato di conservazione dei tre codici induce a pensare che il «picciolo libro logorato» fosse una versione antecedente, oggi apparentemente dispersa. Inoltre l'esigenza di Bianchi e Valcamonica di ricopiare il *Gerletto* in una redazione più corretta potrebbe spiegare anche come mai ce ne siano giunte tre copie. Se all'apparenza esse sembrano uguali, analizzando la grafia, l'accuratezza della scrittura, la disposizione delle informazioni e la qualità della carta si può constatare facilmente che LM39 e A11 sono una sorta di copia 'in bella' di LM38, indubbiamente l'esemplare più antico e il più disordinato, con un numero notevole di cancellature e riscritture ma dotato di una maggiore ricchezza di dettagli. L'ipotesi di derivazione si può schematizzare come nella figura a fronte.

Struttura del Gerletto

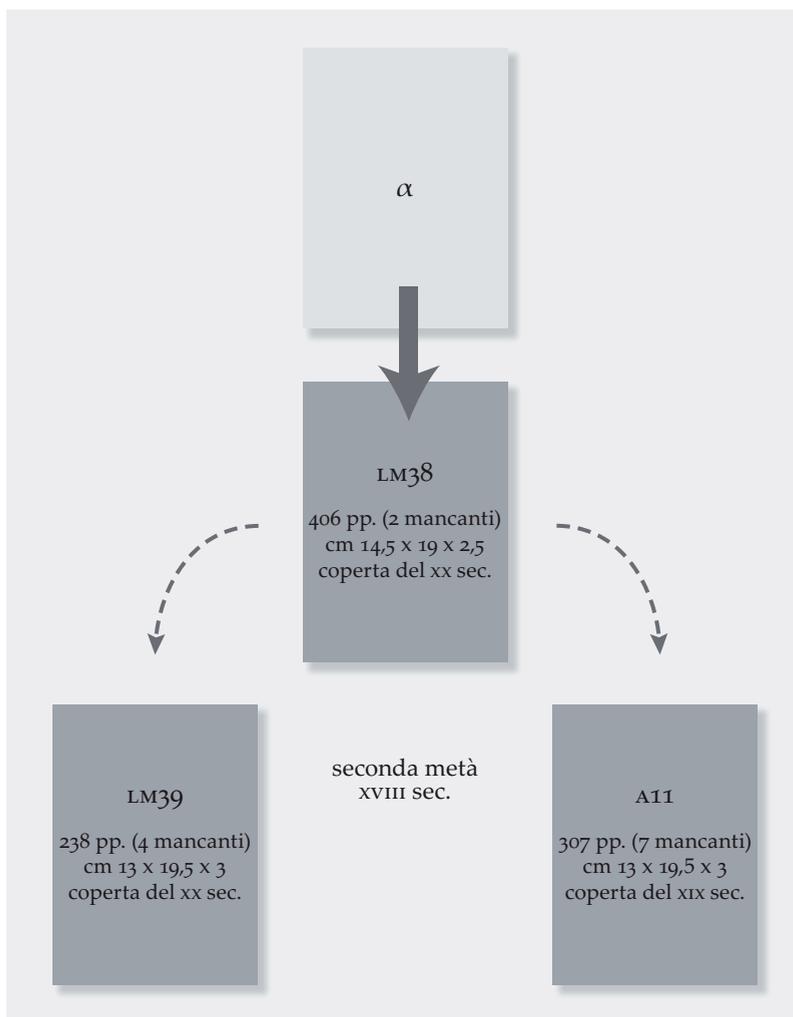
È possibile identificare e suddividere il *Gerletto* in tre sezioni.

La prima è costituita dal calendario liturgico: ogni pagina corrisponde a una festività, ognuna delle quali, ordinata da gennaio a dicembre, elenca i momenti musicali della celebrazione con i relativi guadagni da suddividere tra i coristi presenti. L'unico a riportare annotazioni su dove recuperare le parti e i testi in archivio è LM38 (le annotazioni derivano evidentemente dal lavoro di riordino di Bianchi), che include qua e là alcuni *incipit* musicali.

3. L'imperativo è riportato solo in LM39 a p. 208.

4. I-Mfd, C.407 F.72 n.12 (21 agosto 1782).

5. I-Mfd, C.407 F.72 n.18 (22 agosto 1791).



La seconda sezione è costituita dalle *Regole*, divise in tre tipologie facilmente identificabili dai loro titoli:

- «*Regole per pontare*»: indicazioni date ai 'pontatori' per segnare le presenze durante le celebrazioni (in Duomo, fuori dal Duomo, durante i pontificali all'organo, in cappella), i cui esiti influivano sulla divisione delle paghe;

- «*Leggi da' nostri anziani approvate*»: descrivono alcune eccezioni alle regole dei 'pontatori', a cui i coristi potevano appellarsi per evitare di perdere il proprio compenso;

- «*Regole per suonare li segni*»: disciplinavano il suono delle campane del Duomo per ogni festività dell'anno.

L'ultima sezione è quella costituita dai resoconti di oltre un centinaio di avvenimenti, datati tra il 1662 e il 1867, cui partecipò la cappella musicale (tutta o tramite alcuni esponenti), inframmezzati da elenchi di coristi e organisti di determinati anni. Gli estremi cronologici si raggiungono in realtà mettendo insieme i tre codici, come da grafico:



L'ordine in cui sono scritte le notizie è sostanzialmente cronologico, specialmente in LM39 e A11; in LM38, invece, si registrano evidenti aggiunte successive negli spazi lasciati liberi dalla precedente stesura. Gli eventi datati oltre il 1792, e presenti come s'è visto solo in LM39, sono ventiquattro e appartengono chiaramente ad altre mani non ancora identificate. Dalla ricostruzione evidenziata dal grafico è infine possibile supporre che A11 sia una prima copia abbandonata, mentre LM39 sia quella usata per gli aggiornamenti.

Il lavoro di trascrizione per il *database*, che ha interessato l'intero arco cronologico, si è basato su LM38, ricorrendo a LM39 e A11 nei pochi casi di grafia illeggibile o dubbia ma principalmente per integrare quei dati che sono presenti solo in questi ultimi.

Breve nota biografica sui compilatori

Le vicende biografiche relative a Stefano Valcamonica e Francesco Bianchi si sono potute ricostruire grazie a poche, frastagliate e spesso imprecise testimonianze. Valcamonica non compare in nessuno dei repertori biografici di riferimento, mentre Bianchi è spesso confuso con l'omonimo compositore, peraltro 'incrociato' in Duomo a Milano almeno in una circostanza. Di seguito alcuni dati estrapolati da documenti di prima mano, in larga parte conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica, che permettono di chiarire alcune informazioni incerte, ripetutamente riprese dalla letteratura musicologica.

Valcamonica entra come soprano alunno della cappella del Duomo nel 1733.⁶ Nella richiesta di partecipare al concorso per la sostituzione del defunto Giovanni Battista Cattaneo, senza data, si apprende che Valcamonica

6. I-Mfd, C.420 F.457 nn.1-2 (16 dicembre 1733).

ha sedici anni:⁷ il concorso, che vede vincitore Francesco Bonaguzzi, si svolge nel 1739, quindi la nascita del soprano deve collocarsi intorno al 1723.⁸ Fino al 1743 è attestato come soprano anche nel santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, carica abbandonata all'elezione ufficiale a soprano del Duomo.⁹ Diviene contralto nel 1750, prendendo il posto del defunto Sebastiano Vianova.¹⁰ Nel marzo del 1765 viene eletto 'pontatore',¹¹ e in quegli anni è annoverato anche tra i componenti della cappella di corte.¹² Nel 1778 viene ingaggiato, insieme a Bianchi, per cantare all'inaugurazione del Teatro alla Scala nell'*Europa riconosciuta* di Salieri,¹³ ricoprendo, sia in quest'occasione sia per l'anno successivo, anche il ruolo di «direttore de' cori». ¹⁴ Avendo ricevuto l'ultimo pagamento come corista del Duomo nel 1789,¹⁵ si ritiene che Valcamonica sia morto in quell'anno o poco dopo.

Francesco Bianchi nasce nel 1731; la data è desunta da un documento del 1742, anno in cui si attesta la sua elezione a soprano alunno della cappella del Duomo.¹⁶ I mandati di pagamento lo annoverano tra gli allievi fino alla prima metà del 1745: un documento di quell'anno, infatti, ci informa che, a causa della muta della voce, Bianchi viene sostituito da Santo Martinenghi.¹⁷ Nei circa vent'anni successivi, tra il 1746 e il 1764, viene reclutato come cantante in diverse opere tra il nord Italia, l'Austria, il Belgio e l'Inghilterra.¹⁸ Lui stesso ci informa che il 17 settembre 1759 rientra tra le file dei musicisti della cappella metropolitana come tenore e intorno al 1774 viene eletto vice maestro di cappella.¹⁹ Nel saggio di Francesco Riva contenuto in questo volume si cita un documento in cui Bianchi è indicato tra i 'funeralisti' nella «Congregazione de' Musicisti» che si riuniva in San Fedele, in particolare tra i firmatari della

7. I-Mfd, C.420 F.457 n.3 (s.d.).

8. I-Mfd, C.407 F.70 n.7 (14 marzo 1739).

9. I-Mfd, C.420 F.457 nn.5-6 (23 dicembre 1743).

10. I-Mfd, C.420 F.457 n.20 (20 aprile 1750).

11. I-Mfd, C.420 F.457 n.24 (14 marzo 1765).

12. Guglielmo Barblan, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*, in *Storia di Milano* cit., xvi (1962), pp. 619-660: 657-658.

13. I-Mfd, C.421 F.55 n.1 (convocazione firmata dal ragionier Ferrante Basolino, 16 giugno 1778).

14. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Milano, Ricordi, 1964, p. 319; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 8 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1995: III, n. 9431; V, n. 24071.

15. I-Mfd, *Mandati*, 1789.

16. I-Mfd, C.407 F.72 n.1 (11 dicembre 1742). Qui si legge: «[...] si proponeva Francesco Bianchi figlio, d'età d'anni undici».

17. I-Mfd, C.416 F.300 n.1 (9 luglio 1745).

18. Sartori, *I libretti italiani* cit.: I, nn. 1007, 1293, 1652, 4182; II, n. 5958; III, nn. 8688, 10669; IV, nn. 14634, 15455, 17342, 18279, 19323; V, nn. 21980, 24275, 24861.

19. I-Mfd, C.407 F.72 n.16 (12 ottobre 1789). Qui si legge: «Francesco Bianchi, umilissimo servitore di questo Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo, che già da anni trenta scorsi ha l'onore di servire alla Cappella del Duomo, dei quali anni quindici in qualità di Vice Maestro [...]».

supplica, datata 17 gennaio 1775, per la richiesta di un ornamento funebre a Sammartini.²⁰ Nel 1778, come già detto, è chiamato con Valcamonica a cantare per l'inaugurazione della Scala. Nel 1779 chiede al capitolo della Veneranda Fabbrica di poter partecipare al concorso per la sostituzione di Giovanni Andrea Fioroni quale maestro di cappella.²¹ Sebbene i repertori di riferimento lo annoverino tra i candidati, in realtà il Francesco Bianchi che vi partecipa dev'essere l'omonimo compositore cremonese, di quasi trent'anni, e non il cantante ormai cinquantenne, se si considera il giudizio delle prove riportato dallo stesso cantante nel *Gerletto*: «Sig.r Francesco Bianchi, quale ha riportato molto onore per esser un *giovine* molto studioso e di buon gusto» (il corsivo è mio).²² Tra il 1782 e il 1789 ricopre più volte il ruolo di direttore dei cori per diverse opere andate in scena alla Scala.²³ Come già anticipato, nello stesso periodo, fino all'estate del 1791, Bianchi si offre volontario per sistemare il materiale musicale sparso tra l'archivio e la sacrestia del Duomo.²⁴ Nel 1791 chiede e ottiene di essere dispensato dal partecipare alle funzioni della cappella per motivi di salute, mantenendo però l'incarico di archivista e impegnandosi allo stesso tempo a sostituire il maestro di cappella durante le sue assenze.²⁵ Appena due anni dopo, nel 1793, muore all'età di sessantadue anni.²⁶

20. Ringrazio Francesco Riva, in particolare per la segnalazione del documento cui mi riferisco, conservato in I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1504. Per approfondimenti cfr. Francesco Riva, *La «Congregazione de' Musici» di Milano. Tra devozione e mutua assistenza*, in questo stesso volume.

21. I-Mfd, C.405 F.27 n.7 (s.d. [ma 1779]).

22. I-Mfd, LM38, pp. 269-270.

23. Sartori, *I libretti italiani* cit.: I, n. 315; III, n. 9550; IV, n. 16449.

24. Vedi *supra*, note 5 e 6.

25. I-Mfd, C.407 F.72 n.16 (22 febbraio 1791), n.18 (22 agosto 1791).

26. I-Md, *Chiesa Metropolitana*, registro dei morti (1780-1797), c. 227: «Il signor Francesco Bianchi, figlio del fu Michele e marito di Marianna Consoni, ricevuti i Santissimi Sacramenti della Penitenza, Eucarestia ed Estrema Unzione, premessi gli Atti di Fede e la Benedizione Papale, la Raccomandazione dell' Anima, è morto in età d'anni 62. Trasporto ed esequie di seconda classe».

Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici

di CLAUDIO BACCIAGALUPPI

Al di fuori dell'Italia, le più importanti collezioni di musica sacra milanese si trovano oggi nella Repubblica Ceca e in Svizzera. Il veicolo principale della trasmissione nella Repubblica Ceca fu l'aristocrazia boema, che forniva all'amministrazione imperiale alti funzionari per il governo della Lombardia.¹ Il veicolo principale della trasmissione in Svizzera furono invece, secondo ogni evidenza, i religiosi della Svizzera interna, in stretti rapporti con Milano, tramite ad esempio gli agenti d'affari e gli studenti di teologia presso il Collegio Elvetico a Milano e attraverso i monaci benedettini dislocati nella residenza di Bellinzona.² Nel loro monastero di origine, ad Einsiedeln, si conserva com'è noto una collezione di musica sacra milanese di ampiezza straordinaria. Questo repertorio, come vedremo tra breve, è stato coltivato dai benedettini fino alla metà dell'Ottocento. Ferma restando la ricchezza eccezionale e la singolarità, in tutti i sensi, della collezione del monastero benedettino, il presente studio cercherà di gettare uno sguardo sulla trasmissione e ricezione della musica sacra milanese nel resto della Svizzera germanofona, esaminando il repertorio documentato in cataloghi storici di collezioni musicali della seconda metà del XVIII e della prima metà del XIX secolo provenienti da conventi benedettini e cistercensi, collegi di gesuiti, chiese parrocchiali e accademie musicali.³ Concluderemo poi prendendo in esame alcune composizioni, pervenuteci grazie a manoscritti di particolare interesse dal punto di vista della loro trasmissione.

1. Sul ruolo dell'aristocrazia boema nella trasmissione di questi repertori musicali si veda Václav Kapsa – Jana Perutková – Jana Spáčilová, *Some Remarks on the Relationship of Bohemian Aristocracy to Italian Music at the Time of Pergolesi*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 8 (2012), pp. 313-342.

2. Sul Collegio Elvetico si veda Hans Wicki, *Staat, Kirche, Religiosität*, Luzern, Rex-Verlag, 1990, pp. 164-166; sulla trasmissione avvenuta per la via di Bellinzona si veda il contributo di Luigi Collarile nel presente volume.

3. Questo studio presenta alcuni risultati di due progetti di ricerca, promossi dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Friburgo in collaborazione con l'ufficio svizzero del RISM, diretti da Luca Zoppelli e finanziati dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (progetti n. 124415 e 131767).

Ricezione e diffusione a partire da Einsiedeln

Nel convento benedettino di Einsiedeln si conserva una fonte di natura peculiare che permette uno studio approfondito della vita musicale locale all'inizio dell'Ottocento. Il cosiddetto *Kapellmeisterbuch*, o *Kirchenmusikalische Aufzeichnungen* (CH-E, 925,3), è un volume miscellaneo in folio di più di 300 pagine nel quale veniva annotato ogni brano musicale eseguito nella chiesa abbaziale durante i giorni festivi. Le annotazioni più antiche (tramandate da una copia posteriore) risalgono al 1805, le più recenti al 1884; gli anni 1813-1852 sono coperti pressoché integralmente. La fonte registra l'attività di dieci maestri di cappella.⁴ È significativa la presenza, nel repertorio eseguito nell'abbazia tra il 1805 e il 1853, di composizioni di circa una dozzina di autori milanesi della metà del Settecento (TABELLA 1). Bisogna avvertire che non vi è modo di stabilire a quale musicista attivo a Milano, tra i vari membri delle famiglie Chiesa e Piazza, si riferiscano le singole voci del *Kapellmeisterbuch*. Si sono inclusi anche il bergamasco Giovanni Cantù, il comasco Francesco Pasquale Ricci e il monzese Giovanni Maria Zucchinetti, in quanto la via di trasmissione è con ogni probabilità la medesima. Al contrario non si è incluso Giuseppe Sarti, per la difficoltà di stabilire se le esecuzioni attestate ad Einsiedeln si riferiscano a musica sacra composta a Milano. Il dato che qui ci preme sottolineare è la longevità del repertorio. Molti di questi autori milanesi vengono eseguiti regolarmente per quasi cinquant'anni. L'ultima esecuzione testimoniata di Johann Christian Bach è un *Dixit Dominus* nel maggio 1853; di Giovanni Andrea Fioroni è un *Magnificat* nel novembre del 1852. Nell'Ottocento, in un'epoca in cui i legami con la produzione milanese coeva vengono mantenuti (lo attesta l'ingresso di autori recenti come Bonifacio Asioli), i 'classici' conservati nell'archivio musicale del convento continuano a essere frequentati.

Il repertorio in uso presso il convento aveva un'area d'influenza che andava al di là della stessa Einsiedeln, in quanto la biblioteca musicale possedeva una – sia pur limitata – dimensione pubblica. Una testimonianza in questo senso è sopravvissuta per un caso fortuito all'interno del *Kapellmeisterbuch*. Il maestro di cappella padre Placidus Gmeinder usa una pagina rimasta bianca, probabilmente tra il 1834 e il 1836, per registrare le partiture da lui date in prestito. Nella trascrizione che segue, tra parentesi doppie sono indicate delle aggiunte posteriori. Le cancellature indicano i titoli restituiti (non tutti, a quanto pare). Possiamo supporre che un numero paragonabile di partiture gli siano state prestate. Il prestito di partiture veniva concesso non soltanto a conventi del medesimo ordine benedettino

4. Cfr. Lukas Helg, *Die Einsiedler Kapellmeister seit 1800: Materialien zur Geschichte der jüngeren Einsiedler Kirchenmusik*, in *Congaudent angelorum chori: P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag*, a cura di Therese Bruggisser-Lanker e Bernhard Hangartner, Luzern, Raeber, 1999 (Schriftenreihe der Musikhochschule Luzern, 1), pp. 131-155. La fonte digitalizzata è stata trascritta e corredata di indici per autore, data e festività liturgica all'interno del primo tra i progetti citati alla nota 3; cfr. <<http://d-lib.rism-ch.org/kapellmeisterbuch/>>.

AUTORI	ESECUZIONI ATTESTATE
J.C. Bach	1805-1853
Bonesi	1805-1851
Cantù	1813-1836
Chiesa	1813-1832
Fascetti	1812-1834
Fioroni	1805-1852
Galimberti	1805-1848
Piazza	1805-1848
Pugliani	1805-1845
Ricci	1805-1849
Sammartini (Martini)	1812-1844
Valle	1805-1850
Zucchinetti	1805-1843

TABELLA 1

Compositori settecenteschi di area milanese in repertorio ad Einsiedeln
nella prima metà dell'Ottocento

o ad altre istituzioni religiose, come si può facilmente immaginare, ma anche a privati cittadini. I più numerosi rimangono tuttavia i prestiti ad altri monasteri: Mariastein e Rheinau (benedettini), Tänikon («Dänikon» nella fonte, un monastero cistercense femminile), Wettingen (cistercense maschile). Seguono poi prestiti a due parroci (di Entlebuch – «Entlibuch» – e di Wollerau) e a tre laici (i signori Zehnder, Reding e Kumi). Un altro maestro di cappella, padre Gall Morel, registra infine un prestito a «padre Grisostomo», probabilmente identificabile con un confratello dello stesso monastero, Chrysostomus Diethelm.⁵ Proprio a padre Chrysostomus viene prestata l'unica partitura di immediato interesse in questa sede, una messa di Fioroni. Per il resto non mancano autori milanesi, ma di epoca più recente, come Carlo Bigatti e Paolo Bonfichi.

5. Sulla musica da lui acquisita durante il suo soggiorno a Bellinzona si veda Luigi Collarile, *Milano-Einsiedeln via Bellinzona (1675-1852): circolazione e ricezione di musica italiana nei monasteri benedettini della Svizzera interna*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft» 30 (2010), pp. 117-161.

Prestiti di partiture dalla biblioteca musicale di Einsiedeln
(CH-E, 925,3, p. 192)

[mano di Placidus Gmeinder:] Ausgeliehene Musik. ((In den Kloster Dänikon, 14ten September 1836

4 Stationes de Sanctissimo von Emmerig, mit Weges Begleitung von 3 Magnificat von Holzmann.))

Maria Stein. Missa del Signor Curzio

dito [del Signor] Nicolini col Credo

dito [del Signor] Joseph Haydn N.º 3 in Es. Organo e Corno Inglese obbligato. 2 Sinfonie di Romberg.

Wettingen. Missa di Orlandi (u. Credo N.º 2. di Mortellari)

dita [di] Joseph Haydn. N.º 3.

Ave Martis stella di Seyfried.

Veni Sancte Spiritus di Vogler.

((Bigatti Panis angelicum Canto Solo.

Tarchi Duett bone Pastor

Aria o quam suavis

Trento «Domine» Basso Solo))

Entlibuch, dem dortigen Herrn Pfarrer 2 Messen von Schiedermayer und Nägeli. item 1 Te Deum von Angeber.

Rheinau. Missa del Signor Maggi.

Altorf. [sic] Canton Uri. Herrn Professor Zehnder. Vesperae di Jaumann.

Wollerau, dem Herrn Pfarrer Kümi. Missa di Jaumann N.º 1

item Justus ut palma a Canto Solo e Violino obbligato.

item Te Deum, e Antiphona de Beata. von Ohnewald.

Schwyz Herrn Landschreiber Reding Missa del Bonficchi sub titulo Patris Roberti.

Sursee. Herrn Professor Kumi. Missa von Rink.

[...]

Messe

[mano di Gall Morel:] ~~Patre Grisostomo Partituren der Messen von Belolio, Nicolini, Costa, Fioroni, Rosetti Curcio, Righini, Nauman, Bonfichi, Laetamus u. Laudate, u. Tantum ergo und Laetatus.~~

Lo scambio di partiture tra istituzioni religiose è una tradizione diffusa e di lunga data.⁶ Un esempio *e contrario* si trova negli atti capitolari di Einsiedeln per l'anno 1700. Carlo Donato Cossoni, maestro di cappella in Duomo a Milano dal 1685 al 1692, aveva lasciato per testamento il proprio archivio di musica sacra manoscritta all'abbazia elvetica. Tra le condizioni per il lascito, aveva esplicitamente ingiunto ai monaci di non concedere in prestito ad al-

6. Esempi di scambi analoghi nel Sei e Settecento si trovano tra la corrispondenza del convento cistercense di Sankt Urban, conservata all'Archivio di Stato a Lucerna, sulla quale è previsto uno studio a cura di Luigi Collarile e di chi scrive all'interno del secondo tra i progetti citati alla nota 3.

tri le proprie opere: «[in margine: *Vetatur distractio eius operum*] Addidit D. Decanus, D. Legatarium eam expressè legato suo addidisse *conditionem*, nè ad ullas alias manus extraderentur haec opera, *scilicet* unice pro *Monasterij Einsidlensis Officio Divino reservarentur: quare Illustrissimum Principem nostrum* strictè mandare huius *conditionis observantiam*».⁷

Alcuni inventari storici svizzeri

Complessivamente oggi si trovano in biblioteche svizzere – secondo RISM A/II – circa 330 fonti manoscritte di musica sacra degli autori elencati nella tabella 1, che considereremo rappresentativi del repertorio milanese settecentesco arrivato a nord delle Alpi. Un manoscritto si trova nella biblioteca cantonale di Aarau (Johann Christian Bach, *Gloria*, CH-A, Ms Mus F 1(1), proveniente dal convento benedettino di Muri); uno nella collegiata di Beromünster (Melchiorre Chiesa, *Qua plagata fera ad mortem*, CH-BM, Mus. Ms.41); uno nella biblioteca cantonale di Soletta (Gaetano Piazza, *Gloria* e *Sanctus*, CH-SO, SJ 5, proveniente dal collegio gesuitico della stessa città); cinque nel monastero benedettino femminile di Sarnen (CH-SAf); una dozzina nella collezione dell'Allgemeine Musikgesellschaft di Zurigo (conservata in CH-Zz); una trentina nel monastero benedettino di Engelberg (CH-EN). Ad Einsiedeln invece già un conteggio approssimativo arriva a 280 fonti. Le fonti al di fuori di Einsiedeln sono legate anch'esse alla trasmissione dei benedettini, ossia, sono in maggioranza copiate dai manoscritti di Einsiedeln? e la situazione odierna rispecchia, nelle proporzioni, la situazione storica?

Per tentare di rispondere a queste domande è utile consultare gli inventari storici delle collezioni musicali (TABELLA 2). In essi si trovano preziose notizie su fonti scomparse (tra le altre, molte di quelle appartenute al monastero di Muri), o informazioni supplementari sulla trasmissione di fonti conservate (è il caso dello stesso convento di Einsiedeln). Naturalmente, l'esame degli inventari storici ha anche dei limiti che vanno rammentati. In primo luogo, gli inventari sottostanno all'universale legge storica del *Quelenschwund*: non sapendo quanti inventari siano irrimediabilmente perduti, non possiamo ritenere rappresentativi quelli conservati. Importanti monasteri benedettini quali Pfäfers o Rheinau hanno perduto quasi del tutto le loro collezioni musicali, e non ne hanno neppure lasciato (per quanto ne sappiamo) degli inventari. In secondo luogo, il paragone tra diversi inventari è sempre imperfetto, in quanto si tratta di inventari di istituzioni di varia natura e compilati, inoltre, in epoche diverse. Tra gli inventari elencati nella tabella 2 prenderemo in esame brevemente quelli di Winterthur, Basilea, Zurigo e Muri.

7. CH-E, A.CC.6, *Acta Venerabilis Capituli Monasterij B. V. Einsidlensis, 1683-1700*, p. 605, 16.7.1700; cfr. Claudio Bacciagaluppi – Luigi Collarile, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700): catalogo tematico*, Bern, Peter Lang, 2009 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, serie II, n. 51), p. 37.

DATA	ISTITUZIONE	COLLOCAZIONE	MUSICA MILANESE	CONSERVAZIONE
1722-1770c	Winterthur, Collegium musicum	CH-W, Dep MK 303	(sì)	in parte
1744p	Solothurn, collegio dei Gesuiti	CH-SO, DA I 92/4	no	in parte
1760a-1802a	Basel, collezione Sarasin	CH-Bu, HKun d III 9	(no)	in parte
1760	St. Gallen, Collegium Musicum	St. Gallen, Stadtarchiv, PA,X,33,22	no	no
1761	Bern, Collegium Musicum	CH-BEa, OG Bern-Muenster 208	no	no
1794	Lucerna, chiesa dei Gesuiti	CH-La, KK 305	no	no
1814-1828	Zürich, Allgemeine Musikgesellschaft	CH-Zz, AMG Archiv IV B 34	sì	sì
1815c	Bern, Musikgesellschaft	CH-BEa, Archiv BMG, A 8	no	no
1833	Solothurn, ex collegio dei Gesuiti	CH-SO, senza segnatura	no	in parte
1835-1870c	Einsiedeln, monastero benedettino	CH-E, ML 23 + ML 11	sì	sì
1847	Muri, monastero benedettino	Aarau, Staatsarchiv, Zwa 1981_0002_0525	sì	in parte (CH-A)
1847	Wettingen, monastero cistercense	Aarau, Staatsarchiv, Zwa 1981_0002_0525	no	in parte (CH-A)
1848	St. Urban, monastero cistercense	CH-La, AKT 39/59 A.4	no	in parte (CH-Lz)
1857	Solothurn, cattedrale	CH-SO, S I 831 A	no	in parte

TABELLA 2

Alcuni inventari storici svizzeri, le voci di musica sacra milanese, l'attuale stato di conservazione delle collezioni documentate

Il cosiddetto *Wappenbuch* (libro degli stemmi) del Musikkollegium Winterthur, in deposito presso la Studienbibliothek Winterthur (Dep MK 303, *olim* 114), raccoglie diversi documenti rilevanti per la storia di questa longeva istituzione, fondata nel 1629 e tuttora in attività.⁸ La sua compilazione, ad ope-

8. Si vedano Karl Nef, *Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts*, St. Gallen, Fehr, 1897, pp. 136-138; Max Fehr, *Das Musikkollegium Winterthur 1629-1837*, Winterthur, Musikkollegium, 1929 (Musikkollegium Winterthur: Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629-1929, vol. 1), pp. 27-64; Nicole Kurmann, *Dem Provinziellen widerstehen: das Musikkollegium Winterthur 1629-2004 im Musikleben der Stadt*, Winterthur, Stadtbibliothek, 2004, pp. 17-25.

ra del socio Hans Ulrich Bidermann (†1687), inizia in seguito a una seduta dell'associazione nel 1660, nella quale sono anche rinnovati gli statuti. Il libro s'apre con un'ampia introduzione, seguita dai nuovi statuti e dalla lista degli associati dal 1629 fino all'anno 1800 circa (fol. 4r-18r). Lo spazio più ampio è occupato dagli stemmi dei soci, dalla fondazione fino agli anni Quaranta dell'Ottocento (fol. 88r-214r). Nella parte iniziale si trovano due diversi inventari della biblioteca musicale del Collegium musicum, che portano entrambi il titolo «Verzeichnus aller deren Music Buecheren So einem Loblichen Collegio der Music zugehörend». Il primo viene iniziato da Bidermann contestualmente al resto del codice, nel 1660 (fol. 23r-46v). Nel 1721 Salomon Hegner, probabilmente un successore di Bidermann nel ruolo di archivista dell'associazione, consegna a sua volta la collezione musicale a un nuovo archivista, Johann Sulzer zur Sonnenuhr (fol. 60v), il quale redige il secondo inventario, che rimpiazza quello più antico (fol. 48r-50v). Proseguito a partire dal 1726 da Elias Sulzer (secondo la nota a fol. 60v), questo viene aggiornato fino al 1764. Il *terminus ante quem* deriva dal libro di conti per gli anni 1753-1809: la spesa per la rilegatura dell'ultima voce dell'inventario, sinfonie di Abel e Agrell sotto il numero 69, è riportata nel settembre 1764 (CH-W, Dep MK 90, p. 89).

Nell'inventario del 1722 troviamo alcuni titoli di musica sacra milanese. Non si tratta però di composizioni settecentesche, bensì di titoli a stampa del Seicento già presenti nell'inventario più antico. Sono infatti stampati a Milano i lavori di Francesco Bagatti, Isabella Leonarda, Bartolomeo Trabattone e Baldassarre Vialardi (TABELLA 3). Va notata, tra l'altro, la presenza di due titoli di cui oggi non è noto alcun esemplare: l'opera quarta di Trabattone e i salmi di Vialardi. L'assenza di musica sacra milanese settecentesca, per contro, non deve stupire. Nel Settecento la musica sacra italiana si trasmetteva essenzialmente in forma manoscritta. L'associazione dei borghesi dilettanti di Winterthur poteva avere casuali contatti con musicisti italiani: tra marzo e settembre 1781, ad esempio, è registrato un pagamento a un cantante di nome Tosoni (CH-W, Dep MK 90, p. 152). A quest'altezza cronologica, però, nuove partiture venivano acquisite in genere sul mercato del libro stampato, attraverso sottoscrizioni (per le *Geistliche Oden und Lieder* di Christian Fürchtegott Gellert stampate da Steiner a Winterthur nel 1777, *ivi*, p. 143), abbonamenti (le novità sinfoniche dal libraio ed editore Hans Georg Nägeli a Zurigo, a partire dal 1795, p. 211), e singoli ordini anche all'estero (sono registrate spese postali da Strasburgo per sinfonie di Pleyel e corde di contrabbasso nel 1790, p. 189, e per sinfonie di Gyrowetz nel 1791, p. 191). Le ricordate sinfonie di Abel e Agrell arrivano nel 1764 da Norimberga tramite il socio Reinhard zum Gryffen (CH-W, Dep MK 303, fol. 50v); non è forse un caso che, tre mesi prima, all'annuale concerto per la festa di Sant'Albano abbia partecipato un musicista di quella città, tale Herwigh (CH-W, Dep MK 90, pp. 89, 91). Le ricorrenti spese di copiatura si riferiscono alla preparazione di parti staccate da partiture a stampa. Un esempio è la copiatura di parti per l'oratorio *Der Tod Jesu* di Graun nel 1786 (*ivi*, p. 173), la cui partitura a stampa (conservata sotto la segnatura MN-2842, *olim* Dep MK 300) è regalata da Anton Sulzer zu Grünenberg – probabil-

NOME	TITOLO	RISM A/I	ANNO
Francesco Bagatti	«opera mit 8 Stimmen»	B 634	1672
Isabella Leonarda	«Motteti à quarto [!] Voci»	I 97	1684
Bartolomeo Trabattone	«Teatro Musicale [...] opera i ^{ma} »	T 1065	1682
Bartolomeo Trabattone	«opera 3 ^{za} »	T 1066	1683
Bartolomeo Trabattone	«opera 4 ^{ta} »	perduta	–
Baldassarre Vialardi	«Missa cum Psalmis Vespertinis à 8 Vocibus»	perduta	–

TABELLA 3

Stampe di musica sacra milanese nell'inventario del 1722 del Musikkollegium Winterthur (CHW, Dep MK 303, *olim* 114)

mente uno dei *Kollegianten* – a Heinrich Sulzer von Adler nel 1790, e donata da [Jakob?] Ziegler-Sulzer al Musikkollegium nel 1872.

Un caso affatto diverso è rappresentato dalla collezione privata – di grande importanza per la conoscenza della musica strumentale milanese del Settecento – di Lucas Sarasin (1730-1802), ricco commerciante di seta e membro del Collegium musicum di Basilea.⁹ Al contrario della raccolta dei borghesi di Winterthur, la collezione Sarasin consiste quasi esclusivamente di musica manoscritta. Il catalogo tematico della collezione, iniziato dal proprietario attorno al 1760 e proseguito fino alla sua morte nel 1802, comprende 1241 titoli (CH-Bu, HKun d III 9), di cui attualmente sono 473 quelli superstiti (secondo le indicazioni di Karl Nef). La musica sacra è decisamente in minoranza rispetto alla musica strumentale e alle arie d'opera. A fronte dei molti titoli strumentali di Lampugnani, Sammartini e altri, stupisce di non incontrare nomi di autori milanesi tra le composizioni vocali sacre. Tuttavia due voci anonime meritano un commento. Si tratta di due mottetti, *De torrente maris unda* e *Coelestis sponse amate*, con i numeri 956 e 957, classificati sotto la rubrica delle «arie» ed entrambi a voce sola, tre violini e basso. Nonostante presentino lo stesso organico e abbiano numeri d'inventario contigui, non si può dare per scontato che le due composizioni abbiano la medesima provenienza. Se si osserva la loro collocazione nel contesto dell'inventario, infatti, si nota che sotto il numero 955 è registrata un'aria di Graun («Son sventurato, ma pure o stelle») e sotto il numero 958 una di Davide Perez («Se vile mi brama quell'alma»). Sarasin, tradendo la sua predilezione per la musica strumentale, trascrive l'*incipit* del violino anche nella musica vocale, il che rende più difficoltosa l'identificazione dei brani.

9. Sulla collezione Sarasin si veda Karl Nef, *Eine Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, «Zeitschrift der Internationalen Musikforschenden Gesellschaft» 4 (1902-1903), pp. 385-389: 386.



Incipit delle arie n. 956 e 957 nell'inventario della collezione Sarasin (CH-Bu, HKun d III 9)

Tuttavia il titolo della prima aria, *De torrente maris unda*, rivela che si tratta di un mottetto 'in tempesta'.¹⁰ I testi 'composti' dei mottetti latini potevano avere nel Settecento una vita propria, e non di rado venivano intonati da più compositori.¹¹ Nel database di RISM A/II si trovano due mottetti con lo stesso *incipit* testuale e differente intonazione musicale. Le uniche fonti, per entrambi i mottetti, si trovano nella biblioteca del convento di Einsiedeln: il primo è di Melchiorre Chiesa (CH-E, 432,5; di questo vi è anche una partitura ottocentesca di padre Sigismund Keller in DMbs, Mus.ms. 4126, vol. 2, pp. 111-120), il secondo di un non meglio identificato compositore di nome Franchi (CH-E, 467,12b).¹² Il mottetto di Franchi, vergato su carta prodotta a nord delle Alpi (filigrana: stemma di Strasburgo), è il secondo di tre mottetti dello stesso autore. Questi sono attribuiti, nell'inventario sistematico di Einsiedeln del 1836 circa (su cui avremo modo di tornare), alla penna di Johann Evangelist Brandl (1760-1837): «Franchi (J. Brandl) Gustate C.S. con sinf. [*incipit*] / 2 De Torrente maris con p[iccola] O[rchestra] 2 Cell. obl. [*incipit*] / 3. In supremae (Fl. statt Ob) / 4. dito». Tutti sono segnalati come «Autogr. / 1796 [la data che compare nel manoscritto di *In supremae*, CH-E, 467,9]» (CH-E, ML 11, p. 104). Il manoscritto di Chiesa fa parte, nello stesso inventario, di un gruppo di «sette vecchi mottetti per soprano solo di difficile esecuzione» (CH-E, ML 11, p. 103: «Chiesa (Melchior) Sieben alte Motetten C.S. con gr. Orch. – Alle mit mehreren Abschnitten, unbiblischem Text u. schwer zu singen»). *De torrente* è di mano dell'abate musicista padre Marianus Müller (1724-1780), che a partire dal 1749 era stato attivo per circa quattordici anni a Bellinzona e nel 1751 era stato allievo di Giuseppe Paladino a Milano.¹³ La carta, ancorché non sia riuscito a rilevarne la filigrana, pare italiana per colore e qualità. È plausibile

10. Si veda il contributo di Davide Verga nel presente volume.

11. Un esempio preso a caso: *Longe mala umbrae terrores*, un testo di mottetto (ARA Alleluia) messo in musica da G[iuseppe Matteo?] Alberti (IAf, Mss. N. 107; attribuito a [Giuseppe Maria?] Padovani in IAf, Mss. N. 315/3) e, com'è noto, da Vivaldi (RV 629).

12. Nel catalogo a schede della biblioteca del convento, Franchi è identificato, forse incautamente, con il Carlo Franchi di origini genovesi ma attivo a Roma menzionato da Eitner (*EitnerQ*, vol. 10, p. 419).

13. Rudolf Henggeler, *Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum Tausendjährigen Bestand des Klosters*, Einsiedeln, Stift, [1937] (Monasticon Benedictinum Helvetiae, 3). Cfr. <http://klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch_liste.php>, *sub voce*.

ritenere, su queste scarse basi, che anche l'anonimo mottetto con lo stesso *incipit* testuale acquisito da Sarasin a Basilea fosse di provenienza milanese? Non ritengo che allo stato attuale delle conoscenze vi siano sufficienti elementi per rispondere alla domanda.

Nel 1812 le due società musicali presenti nella città di Zurigo, «Der mehreren Stadt» e «Auf dem Musiksaal», decidono di fondersi per formare l'«Allgemeine Musikgesellschaft», tuttora in attività. Il bibliotecario della nuova associazione, Leonhard Ziegler, è incaricato di compilare un catalogo della collezione musicale nel 1813. Una prima bozza contiene circa 800 voci (CH-Zz, AMG Archiv IV B 33). Ne è sopravvissuta una bella copia redatta nel 1814 (CH-Zz, AMG Archiv IV B 35). Infine ce ne è pervenuta una copia di lavoro, che viene mantenuta aggiornata fino a dopo il 1828 con l'aggiunta di circa 350 titoli («Verzeichniss aller im Archive der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich befindlichen Musikalien. verfertigt im Jahr 1814. von Leonhard Ziegler, Bibliothekar der Gesellschaft», CH-Zz, AMG Archiv IV B 34). Il *terminus ante quem* è dato dalla voce per l'ouverture del *Vampyr* di Lindpaintner sotto il numero 1153. L'inventario è diviso in due parti: la musica più antica è premessa in un elenco non tematico; seguono poi i titoli di recente acquisizione corredate dall'*incipit*. La presenza di musica sacra milanese, sebbene non sia quantitativamente rilevante, è significativa rispetto all'assenza quasi totale dagli inventari finora esaminati (TABELLA 4). È possibile che nei protocolli settecenteschi delle riunioni delle società musicali si trovi qualche menzione di acquisti. Nelle riunioni si deliberavano anche i programmi dei concerti più importanti dell'anno, tra i quali si può sperare di trovare qualcuno dei titoli riportati nell'inventario del 1814.¹⁴

In cinque casi, la composizione trasmessa a Zurigo ha delle fonti parallele in altre biblioteche svizzere. La possibilità di confrontare più copie della stessa composizione permette una riflessione sui canali di diffusione. Il *Gloria* di Gianandrea Fioroni (CH-Zz, AMG XIV 714), il *Te Deum* di Francesco Pugliani (AMG XIII 7088 & a-m) e il *Magnificat* di Pietro Valle (AMG XIV 758) sono, fra quelli conservati a Zurigo, i tre soli manoscritti milanesi. La mano del copista è in due casi la stessa, ciò che suggerisce che le fonti siano state acquisite insieme (FIGURA 1). Con ogni probabilità non è un caso che questi siano anche gli unici testimoni delle relative composizioni in Svizzera. In quattro dei cinque casi di trasmissione multipla, infatti, uno dei manoscritti è milanese ed è conservato in un monastero benedettino. Questo conferma da un lato l'accesso privilegiato che i benedettini avevano al repertorio milanese, e dall'altro è indicativo della dinamica di prestito e moltiplicazione a partire dalle biblioteche monastiche cui accennavamo più sopra. Il dato ci suggerisce insomma la seguente ipotesi: sia la trasmissione attraverso le Alpi sia la diffusione capillare in Svizzera avvengono, nel Settecento, attraverso i canali dei benedettini; quando invece

14. «Gesellschaft zur deutschen Schule», 1707-1760 (CH-Zz, AMG Archiv IV.A.4), 1760-1772 (AMG Archiv IV.A.5); «Gesellschaft auf der Chorherren-Stube», 1743-1772 (AMG Archiv IV.A.7); «Musikgesellschaft der mehrern Stadt», 1772-1812 (AMG Archiv IV.A.8); «Gesellschaft auf dem Musiksaal», 1718-1812 (con copia di protocolli più antichi; AMG Archiv IV.A.1).

VOCE NELL'INVENTARIO	FONTI
«N.° 393 [Bach] Chor eines Gloria aus E.dur [sic]» 69	CH-Zz, AMG XIII 762 & a-bs <i>Concordanze:</i> CH-A, Ms Mus F 1(l) *CH-E, 389,4 (parti) *CH-E, 388,6 (partitura)
«N. 55. Fisroni [sic] (-) Gloria. Partitur. Mscpt.»	*CH-Zz, AMG XIV 714
«N. 69 [Piazza. (Cajet.)] Gloria Solemne in D dur. Mscpt»	CH-Zz, AMG XIII 1069 & a-k
«N. 68. Piazza. (Cajet.) Kyrie in F. Mscp in 11 Heften»	CH-Zz, AMG XIII 7086 & a-k <i>Concordanze:</i> CH-EN, Ms A 555 *CH-EN, Ms A 556
«N. 130. Pugliani (Francesco) Motetti [«Chori angelici»]. Mscpt.»	CH-Zz, AMG XIII 7069 & a-i
«N. 72. Pagliani [sic] (Franco) The [sic] Deum Laudamus.»	*CH-Zz, AMG XIII 7088 & a-m
«N. 66. Martini (G.B. San) Credo in A dur. Mscpt in 11 Heften»	CH-Zz, AMG XIII 7070 & a-k <i>Concordanze:</i> *CH-EN, Ms A 627 CH-EN, Ms A 555 <i>olim Muri?</i>
«N. 33. Valle (Pietro) Missae [sic, recte: Dixit] fol.o in 13 Heften. Mscpt.»	CH-Zz, AMG XIII 1064 & a-m (Ms.796) <i>Concordanze:</i> *CH-E, 205,6
«N. 76. Valle (Pietro) Magnificat in G dur. Partitur»	*CH-Zz, AMG XIV 758
«N. 75. Valle (Pietro) Gloria. Mscpt in 10 Heften.»	CH-Zz, AMG XIII 7089 & a-o <i>Concordanze:</i> *CH-EN, Ms A 700 CH-EN, Ms A 555 *CH-E, 632,10 («Qui sedes» e «Quoniam»)

TABELLA 4

Musica sacra milanese nell'inventario del 1814-1828 dell'Allgemeine Musikgesellschaft di Zurigo, CH-Zz, AMG Archiv IV B 34 (con un asterisco sono segnalati i manoscritti milanesi)

la trasmissione dall'Italia alla Svizzera segue diverse modalità, i meccanismi consueti della copiatura locale delle fonti non vengono attivati.

L'abbazia benedettina di Muri viene abolita dal cantone di Argovia nel 1847. I monaci sono accolti nel convento di Gries, vicino a Bolzano, che da allora assume il doppio nome di Muri-Gries. Contemporaneamente viene chiusa l'abbazia cistercense di Wettingen, i cui monaci sono poi ospitati a Mehrerau, nell'austriaco Vorarlberg. Le biblioteche dei due conventi sono assorbite in gran parte dalla biblioteca cantonale di Aarau, dove tuttora si

trovano. I due archivi confluiscono in gran parte nell'Archivio di Stato ad Aarau. Una parte dell'archivio di Muri – compresi alcuni dei manoscritti più preziosi – è stata restituita in tempi recenti e si trova suddivisa tra Muri/Gries e il collegio benedettino di Sarnen.¹⁵ La collezione musicale ha un destino più travagliato.¹⁶ Già nel febbraio 1841 un organista, tale Schernberg, sottopone al Piccolo Consiglio del cantone la richiesta di utilizzare la musica sacra proveniente dai conventi soppressi per il culto cattolico in Aarau. L'11 marzo il consiglio delibera che preventivamente venga steso un inventario e che il materiale venga stimato da un certo «Hr Hohl unter der Meiß in Zürich». Il 1° ottobre 1843 il Piccolo Consiglio decide infine di distribuire la musica tra le chiese cattoliche del cantone.¹⁷ Ma soltanto il 12 febbraio 1846 un tale dottor Elster viene incaricato di stendere l'inventario definitivo e di stimare tutti i materiali. Nell'incarto dell'archivio di Aarau si conservano perciò varie liste di materiale musicale: un inventario dei manoscritti di Muri, uno dei manoscritti di Wettingen, un rapporto di Elster, e infine un inventario cumulativo con la provenienza e la destinazione di ciascun oggetto. In totale sono stati distribuiti circa 1400 titoli musicali e 57 strumenti (TABELLA 5). Di tutto ciò, per quanto siamo a conoscenza, si sono conservati solo i 42 titoli affidati alla biblioteca cantonale (CH-A).¹⁸

Fonti musicali:

- A. Kantonsbibliothek (biblioteca cantonale) Aarau, n. 1-42
- B. Seminar (scuola magistrale) Wettingen, n. 43-378 + 379b-383b
- C. Bezirksschule (scuola distrettuale) Muri, n. 379-383 + 1 n.n.
- D. Pfarrkirche (chiesa parrocchiale) Aarau, n. 384-456 + 712 + 719 (11 entrate con una doppia numerazione)
- E. Pfarrkirche Baden, n. 457-545
- F. Pfarrkirche Wettingen, n. 546-711
- G. Pfarrkirche Wohlenschwil, n. 713-717 + 389
- H. Pfarrkirche Birmenstorf, n. 718, 720-723
- I. Pfarrkirche Mellingen, n. 724-795

15. Si veda su Wettingen *Helvetia Sacra*, vol. III.3, Bern, Francke, 1982, pp. 425-501; su Muri *Helvetia Sacra*, vol. III.1, Bern, Francke, 1986, pp. 896-952.

16. La prima segnalazione di questi preziosi documenti si deve allo storico Dieter Ruckstuhl, *Von Cantoren, Capellmeistern und frömbden Musicanten: Musik im Kloster St. Urban, 1740-1848*, «Heimatkunde des Wiggertals» 51 (1993), pp. 9-57: 35n. Gli atti relativi al destino delle due collezioni musicali si conservano ad Aarau, Staatsarchiv Aarau, ZwA 1981.0002/0525, Akten Finanzrat, Klöster und Stifte 1805-1880.

17. Il Piccolo Consiglio dispone, «die in den Räumlichkeiten der aufgehobenen Klöster Wettingen und Muri noch vorfindlichen Kirchenmistrumente und Kirchenmusikalien sowohl der hiesigen als den übrigen katholischen Kirchen des Kantons zum Gottesdienstlichen Gebrauche zuzuthelen und eine daherige Liquidation anzuordnen»; *ivi*.

18. La possibilità che si sia conservato qualche altro manoscritto è purtroppo scarsa.

- H. Pfarrkirche Eggenwil, n. 796-813 + 2 n.n.
- L. Pfarrkirche Villmergen, n. 814-832
- M. Pfarrkirche Sarmenstorf, n. 833-854
- N. Pfarrkirche Laufenburg, n. 855-906
- O. Pfarrkirche Frick, n. 907-936
- P. Pfarrkirche u. Bezirksschule Muri, n. 937-1085°
- Q. Pfarrkirche Auw, n. 1086-1115 + 2 n.n.
- R. Pfarrkirche Sins, n. 1116-1157 + 1 n.n.
- S. Pfarrkirche Rheinfelden, n. 1158-1239
- T. Pfarrkirche Zurzach, n. 1240-1287
- U. Pfarrkirche Kaiserstuhl, n. 1288-1361 + 3 n.n.
- V. Pfarrkirche Leuggern, n. 1362-1392 + 2 n.n.
- W. Pfarrkirche Beinwil, n. 1362a-1363a

Strumenti:

- W. [sic] Seminar Wettingen, n. 1-27
- X. Pfarrkirche u. Bezirksschule Muri 28-57

TABELLA 5

La distribuzione dei materiali musicali provenienti dai conventi soppressi di Muri e Wettingen (Staatsarchiv Aarau, ZWA 1981.0002/0525, Akten Finanzrat, Klöster und Stifte 1805-1880)

Il repertorio che qui ci interessa è rappresentato da dodici titoli, meno di un punto percentuale sul totale (TABELLA 6; un asterisco segnala i manoscritti milanesi, un punto interrogativo le identificazioni incerte). Nelle singole voci, la prima cifra indica la numerazione progressiva all'interno dell'inventario; la seconda riporta la segnatura (che ancora oggi si osserva sui testimoni superstiti); seguono il convento di provenienza, l'autore e il titolo dell'opera. Concordanze certe si possono stabilire soltanto per il *Gloria* di Johann Christian Bach, che è l'unica fonte conservata nella biblioteca cantonale di Aarau (CH-A, Ms Mus F 1(l)). In particolare, per le quattro messe di «Martini» o «Martino» non è affatto certo che si tratti di opere di Giovanni Battista Sammartini. Se la quantità di repertorio milanese può sembrare minima, possiamo tentare un paragone con una collezione appena al di fuori dei confini della Confederazione. Il nostro esempio riguarda la chiesa parrocchiale (Dompfarrkirche) di San Nicola a Feldkirch, nel Vorarlberg, che dal punto di vista ecclesiastico dipendeva all'epoca dalla diocesi di Coira.¹⁹ In un inventario del 1803 conservato nell'Archivio di Stato di quella città, che registra circa 130 titoli, non si trova alcuna composizione di autori milanesi (A-FKsta, FII Sch 92 Akt 14). È però evidente che istituzioni religiose così diverse costruiranno il proprio repertorio sacro – che deve ricoprire precise funzioni – con differenze equivalenti a quelle tra il cerimoniale di

19. Cfr. Manfred A. Getzner, *Die Kirchenmusikpflege in Feldkirch im 18. und 19. Jahrhundert*, in *Die Musikdrucke des historischen Archivs des Domchores zu St. Nikolaus in Feldkirch: Katalog*, a cura di Annemarie Bösch-Niederer, Walter Pass e Herbert Seifert, Regensburg, Roderer, 2005 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Vorarlbergs, vol. 1), p. 11-18: 13.

un'abbazia benedettina e quello di una chiesa parrocchiale. Se proviamo a spingerci più lontano, mantenendo però la tipologia dell'istituzione, possiamo osservare che anche nell'inventario dell'abbazia benedettina di Sankt Peter a Salisburgo, steso nel 1822 da Martin Bischofreiter (1762-1845) col titolo di *Catalogus Rerum Musicarum pro choro figurato Ecclesiae S. Petrensis* (A-Ssp, Vm.15), il risultato è del tutto negativo.

VOCE NELL'INVENTARIO	FONTI
[Kantonsbibliothek:] 2. 21. Muri Bach. Missa à 4 v. kl. Orchester	CH-A, Ms Mus F 1(l) <i>Concordanze:</i> *CH-E, 389,4 (parti) *CH-E, 388,6 (partitura) CH-Zz, AMG XIII 762 & a-bs
[Pfarrkirche Zurzach:] 1241. 355. Muri. Boneli [Bonesi?] Offert. 4. v. kl. Orch.	– <i>Concordanze:</i> ?CH-E, 406,14 (salmo Ecce nunc)
[Pfarrkirche Baden:] 479. 133. Muri. Fasceti. Missa. 4. v. 4 tto kl. Orch.	– <i>Concordanze:</i> ?CH-E, 456,11 Kyrie ?CH-E, 457,1 Gloria ?CH-E, 457,2 Gloria
[Pfarrkirche & Bezirksschule Muri:] 973. 51. Muri. Galimbert. Missa a 4. v. 4.tto Org.	– <i>Concordanze:</i> ?CH-EN, Ms A 314
[Pfarrkirche & Bezirksschule Muri:] 974. 53. Muri. Galimbert. Missa a 4. v. 4. tto Corni & Org.	– <i>Concordanze:</i> ?CH-EN, Ms A 314
[Pfarrkirche Baden:] 503. 71. Muri. Martini. M. a 4. v. 4. tto kl. Orch.	– <i>Concordanze:</i> ?CH-E, 543,10 Credo ?CH-E, 544,4 Credo ?CH-Zz, AMG XIII 7070 & a-k ?CH-EN, Ms A 627
[Pfarrkirche & Bezirksschule Muri:] 1006. 36. Muri. Martini. M. a 4. v. 4 tto Corni etc.	– <i>Concordanze:</i> ?CH-E, 543,10 Credo ?CH-E, 544,4 Credo ?CH-Zz, AMG XIII 7070 & a-k ?CH-EN, Ms A 627
[Pfarrkirche Sins:] [cassato:] 1134. 37. Muri. Martini. M. a 4. v. 4 tto großes Orch. [in matita:] fehlt	?

[Pfarrkirche Frick:] 930. 139. Muri Martino Missa a 4. v. u. kl. Orch.	– Concordanze: ?CH-E, 543,10 Credo ?CH-E, 544,4 Credo ?CH-Zz, AMG XIII 7070 & a-k ?CH-EN, Ms A 627
[Pfarrkirche & Bezirksschule Muri:] 959. 63. Muri. Cantù. Missa a 4. voc. 4.tto Corni & Organo	– Concordanze: ?CH-E, 554,1 ?CH-E, 428,8 ?CH-SAf, MusSAf.Ms.559
[Pfarrkirche & Bezirksschule Muri:] 960. 49. Muri. Cantù. Missa a 4. voc. 4.tto Corni & Organo.	– Concordanze: ?CH-E, 554,1 ?CH-E, 428,8 ?CH-SAf, MusSAf.Ms.559
[Pfarrkirche & Bezirksschule Muri:] 962. 54. Muri. Chiesa. Missa a 4. voc. 4.tto Corni & Organo	– Concordanze: ?CH-E, 432,2 Credo ?CH-E, 432,19 Domine Deus ?CH-E, 432,18 Domine Deus ?CH-EN, Ms A 252 (inopl.) ?CH-E, 432,7 Gloria (con 2 tr)

TABELLA 6

Musica sacra milanese dagli inventari di Muri e Wettingen
(Staatsarchiv Aarau, ZWA 1981.0002/0525, Akten Finanzrat, Klöster und Stifte 1805-1880)

Alcuni esempi di trasmissione

Per concludere esamineremo in maggiore dettaglio tre casi che a noi paiono particolarmente interessanti per la diffusione del repertorio milanese: un *Gloria* di Giovanni Cantù, un altro *Gloria* di Giovanni Lorenzo Fascetti e una messa composita conservata a Engelberg, che comprende composizioni di Pietro Valle, Giovanni Battista Sammartini e Gaetano Piazza. Nei primi due casi assisteremo alla collaborazione tra un maestro di cappella svizzero tedesco e copisti lombardi; nel terzo caso osserveremo un esempio relativamente complesso di dispersione e ricontestualizzazione di composizioni milanesi.

Abbiamo visto che nel convento di Muri erano conservate due messe di Giovanni Cantù (TABELLA 6). Oggi, tra il monastero benedettino di Einsiedeln e quello femminile di Sarnen, si conservano tre *Gloria* per quattro voci e orchestra di questo compositore (CH-E, 554,1 in mi bemolle maggiore, CH-E, 428,8 in sol maggiore e CH-SAf, MusSAf.Ms.559 in fa maggiore). È quindi possibile che una di queste voci riguardasse una copia del *Gloria* in mi bemolle conservato ad Einsiedeln. Questa fonte presenta un interesse particolare per la documentazione del viaggio verso nord della musica milanese. Il manoscritto, come si evince dal frontespizio della parte dell'organo, è esemplato su un antografo datato 1765 («Organo / Gloria à

4 Concertata Con Sinfonia / del Sig^lr Giovanni Cantu / 1765 / 15 aprile»). La filigrana suggerisce una provenienza lombarda della carta (nella parte dell'organo: tre cerchi iscritti in un cerchio, sopra un trifoglio). Il copista principale è chiaramente di tipo italiano; vi sono però numerose aggiunte di mano di padre Bonaventura Beutler (1751-1813), vicemaestro e poi maestro di cappella ad Einsiedeln dal 1780 al 1791 (FIGURA 2a). In particolare, Beutler aggiunge in fondo a tutte le parti la musica di un «Qui tollis» per soprano solo, che viene inserito prima di un «Qui tollis» a quattro voci che lui stesso attribuisce a Pietro Guglielmi (FIGURA 2b).²⁰

Un caso analogo è rappresentato dal *Gloria* di Giovanni Lorenzo Fascetti (CH-E, 457,2), una delle tre composizioni cui potrebbe riferirsi l'entrata riguardante una messa di Fascetti nell'inventario di Muri (TABELLA 6). La parte del violoncello è datata 1790, e la filigrana dimostra che si tratta di carte (diverse) di provenienza lombarda (cartina del tenore: MC in cerchio, sormontato da un trifoglio; contrabbasso: CV in cerchio, sormontato da un trifoglio). Le due mani principali sono italiane; una di esse anzi è la stessa riscontrata nel *Gloria* di Cantù (FIGURA 3). Anche in questo caso Beutler interviene in varie occasioni, tra l'altro sostituendo il «Gratias» e aggiungendo un secondo «Cum Sancto Spiritu». Come si può spiegare la collaborazione tra un copista di tipo italiano e il musicista di Einsiedeln (la carta, naturalmente, viaggia con relativa facilità)? È possibile che Beutler abbia soggiornato a Bellinzona (o a Milano), sebbene la breve voce biografica pubblicata da Rudolf Henggeler nel 1937 non ne faccia menzione?²¹ Una seconda ipotesi è che la mano italiana appartenga a un novizio o a un ex scolaro di Bellinzona, dotato di capacità musicali e attivo ad Einsiedeln come collaboratore del maestro di cappella. È possibile che questo giovane non abbia preso i voti: ciò spiegherebbe come il suo nome non figuri nel libro di Henggeler. Del resto sappiamo, dal caso di Bernhard Foresti (al secolo Cesare, 1774-1851), che un simile *iter* – da Milano ad Einsiedeln – non era un caso isolato.

Il nostro ultimo esempio riguarda un manoscritto composito conservato a Engelberg (CH-EN, Ms A 555), attribuito a Gaetano Piazza, ma che in realtà di Piazza contiene soltanto il *Kyrie*, seguito da un *Gloria* di Pietro Valle e da un *Credo* di Giovanni Battista Sammartini. Di tutte e tre le composizioni si trova infatti nella stessa biblioteca una partitura vergata da un'unica mano milanese: del *Kyrie* alla segnatura Ms. A 556, del *Gloria* alla segnatura Ms. A 700 e del *Credo* alla segnatura Ms. A 627 (oltre a una copia di ciascuna

20. Intuitivamente, parrebbe più logico attribuire l'inserito per soprano solo a un altro compositore, e il «Qui tollis» a quattro a Cantù. Non avendo potuto istituire un confronto con altri testimoni, la questione rimane aperta. Il nome «Misliweck» (Josef Mysliveček) scritto a matita su alcune parti non è, come potrebbe apparire, un'ulteriore attribuzione, ma si riferisce a un *Laudate pueri* (CH-E, 896,1) che in origine era conservato nello stesso incarto del *Gloria* di Cantù.

21. Henggeler, *Professbuch* cit., *sub voce*. Ringraziamo padre Lukas Helg OSB per l'aiuto nell'identificazione dei copisti, elargito con la consueta schiettezza e generosità.

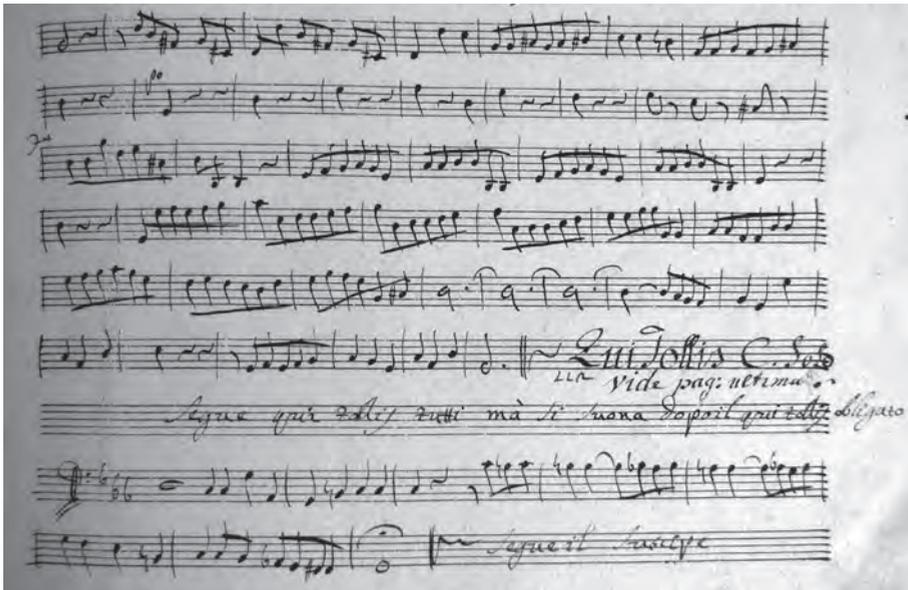


FIGURA 2

Bonaventura Beutler si serve di un copista di tipo italiano per adattare un Gloria di Giovanni Cantù (CH-E, 554,1)

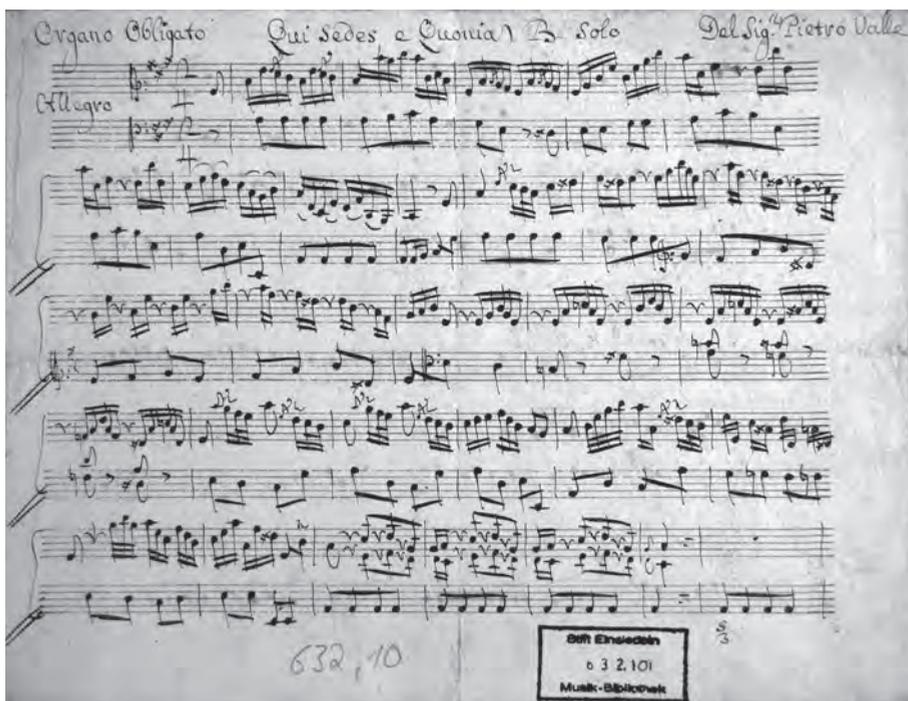


FIGURA 4

La cartina dell'organo obbligato per un'aria del *Gloria* di Pietro Valle (CH-E, 632,10)

nell'archivio dell'Allgemeine Musikgesellschaft di Zurigo, cfr. TABELLA 4).²² In origine, le fonti del *Gloria* di Valle arrivate a nord delle Alpi comprendevano anche le parti staccate. Di queste però si sono conservate solo le 'cartine' del basso solo e dell'organo obbligato del «Qui sedes» e del «Quoniam», nella biblioteca di Einsiedeln (CH-E, 632,10; FIGURA 4), scritte anch'esse dal medesimo copista. È possibile quindi ipotizzare che Einsiedeln possedesse in origine sia le partiture sia le parti, confermando ancora una volta il suo ruolo di passaggio obbligato per la trasmissione della musica milanese. Una nota di possesso sul frontespizio del *Kyrie* di Engelberg indica un certo Peter Ludi (o forse Lüdi) come il precedente proprietario della partitura. Non è stato possibile accertare se si tratti del tramite fra l'Italia e la Svizzera, o fra Einsiedeln ed Engelberg; è certo però che non si tratta di un monaco dei due monasteri.²³

22. È quasi superfluo sottolineare che la situazione delle fonti suggerisce di rivedere il giudizio di dubbia attribuzione del *Credo* (J/C, D-92).

23. Hengeler, *Professbuch cit.*, e *Album Engelbergense, seu, Catalogus religiosorum O.S.B. exempti monasterii B.V.M. in Monte Angelorum vulgo Engelberg in Helvetia*, Lucerna, Raeber, 1882.

Conclusioni

Dalle osservazioni sparse che abbiamo potuto presentare emergono alcuni punti degni di nota. Un'indagine in negativo attraverso gli inventari conferma l'eccezionalità della trasmissione benedettina: neanche all'epoca, nel tardo Settecento e nel primo Ottocento, vi era in altri centri una ricezione di musica milanese paragonabile a quella di Einsiedeln. Si conferma in questo caso la *vox populi* trasmessa da Beat Fidel Zurlauben nel 1783, secondo il quale l'interesse – a suo giudizio eccessivo – dei monaci svizzeri per la musica si era diffuso attraverso la residenza di Bellinzona.²⁴ Le poche fonti milanesi non legate alla trasmissione benedettina non entrano nei canali di diffusione del *network* conventuale, e hanno a quanto pare una ricezione limitata (si veda la TABELLA 4). Utilizzare invece in positivo le informazioni degli inventari è operazione più delicata, come abbiamo avvertito, sia a causa della distanza cronologica dei diversi inventari, sia a causa delle differenze nelle esigenze funzionali delle istituzioni che raccolgono le collezioni inventariate. L'indagine sugli inventari permette invece di recuperare in modo puntuale informazioni preziose sull'origine di singole fonti e sulla diffusione di singole composizioni.

24. «Diese überwiegende Neigung zur Musik hat sich erst seit etwa fünfzig Jahren in die schweizerischen Abteyen eingeschlichen; und man glaubt mit gutem Grunde, daß sie dieselbe aus dem Kollegium zu Bellenz geholt haben, wo sich einige Mönche von Einsiedeln aufhalten. Die dortigen Professoren brachten bey ihrer Heimkehr den Enthusiasmus für die Italiänische Musik mit sich; aus ihrem Kloster verbreitete er sich in die von Einsiedeln abhängenden Nonnenklöster, und von diesen allmählig in alle übrigen Abteyen»; [Beat Fidel Zurlauben], *Sitten der katholischen Geistlichkeit in der Schweiz*, «Schweizerisches Museum» 1 (1783), vol. 2, pp. 385-400: 395.

«Sei parti de' più virtuosi di Milano»: i salmi concertati in Vimercate

di MARIATERESA DELLABORRA

Invitare strumentisti esterni e solisti di fama per condecorare le funzioni più solenni, tra XVII e XIX secolo era diventata una piacevole e ricorrente consuetudine a Vimercate, sede della chiesa plebana. Era Milano, in particolare, a costituire il serbatoio più ricco di virtuosi, ma anche Monza, Arcore, Agrate e i paesi limitrofi spesso riservavano interessanti proposte.

Ripercorrere rapidamente l'attività e la tipologia delle solennità in cui la musica aveva ruolo fondamentale; individuare in quel contesto figure e repertori e quindi concentrarsi sulla forma del salmo quale palestra tra le più idonee per lo sviluppo della scrittura vocale concertata con strumenti, sarà il percorso di questo intervento.

Per lo meno a partire dalla metà del XVI secolo in Vimercate era attiva una *Schola* che amministrava l'attività nei due centri principali di culto: il Santuario della Beata Vergine e la Chiesa di Santo Stefano.¹ Ma fu all'inizio del XVII secolo che, per volere del cardinale Federico Borromeo si formò la *Congregazione dei deputati della veneranda Scola della Beata Vergine del Rosario*², unendo le preesistenti Compagnie del Santissimo Rosario, Concezione e *Corpus Domini*, e mettendovi a capo sei deputati, tre ecclesiastici e tre laici eletti dall'arcivescovo, con lo scopo, tra gli altri, di provvedere «che si cantino e si celebrino le messe, ed altri uffici, e che si soddisfino i legati lasciati o che si lasceranno alla scuola o alla chiesa [...] sia nella collegiata di S. Stefano come nella chiesa

1. La vita musicale nelle chiese di Vimercate è ripercorsa in vari testi, cui si rimanda per approfondimenti. Cfr. almeno: Mariateresa Dellaborra – Mario Giacoboni, *La cappella musicale in Luogo di meraviglie. Il Santuario della Beata Vergine del Rosario di Vimercate*, a cura di Maria Corbetta e Paola Venturelli, Vimercate, Il gabbiano, 1995, pp. 319-346; Mariateresa Dellaborra, *Storia delle cappelle musicali in Vimercate tra XVI e XIX secolo* «Rivista internazionale di musica sacra» 19/2 (1998), pp. 67-94; Dellaborra, *Il fondo musicale dell'archivio plebano di Vimercate*, Roma, Torre d'Orfeo, 2000, pp. 9-32.

2. Archivio Plebano di Vimercate (d'ora in avanti APV), 1968, Cart. XI, fasc. 3. La *Schola* della Concezione della beata Vergine e quella del Santo Rosario vennero unificate nel 1574 per volere del cardinale Carlo Borromeo con lo scopo di incentivare il concorso dei fedeli e accrescere l'aiuto reciproco. Federico Borromeo il 22 agosto 1619 (il testo è datato 22 agosto 1620) fonda la Congregazione dei deputati della veneranda Scola della Beata Vergine del Rosario e il 14 settembre 1621 ne perfeziona le regole per la gestione e l'organizzazione. Cfr. Archivio Storico Diocesano di Milano vol. 10, q. 4.

principale». Le due istituzioni erano dunque inscindibilmente unite e i riti che si svolgevano nell'una dovevano essere replicati nell'altra, fatte salve le celebrazioni precipue a ciascuna.³

In Santo Stefano ad esempio l'organista doveva intervenire: «tutte le domeniche, le feste di tutti li Santi di precetto tutti li giorni di sabato di ciascuna settimana cioè la mattina e sere, le vigilie della Madona santiss.^{ma} e tutte l'ottave e solennità».⁴ Queste ultime, note da un «Index festorum solemnitarumque» di fine Seicento,⁵ furono accresciute nel corso degli anni con le due ricorrenze in onore di Santo Stefano patrono (3 agosto e 26 dicembre), la festa del *Corpus Domini*, che si celebrava il giovedì seguente la domenica della Santissima Trinità, Sant'Anna, il Santissimo Crocifisso (3 agosto), Ognissanti, la deposizione del Santissimo Sacramento e «l'orazione delle 40 hore»⁶ durante la settimana santa, oltre alle funzioni relative a Sant'Eurosia e alla Madonna che avevano apparati speciali in Santuario. La musica rivestiva un ruolo importante e preciso non solo all'interno dei riti del giorno, ma anche nei vesperi e nelle orazioni delle vigilie.⁷ Per Pasqua i festeggiamenti si protraevano per tre giorni (domenica, lunedì e martedì) con pomposi accompagnamenti musicali in ogni celebrazione, mentre l'anniversario della consacrazione della chiesa era celebrato facendo ricorso alla sola cappella locale. A tutti questi appuntamenti previsti dal calendario liturgico, nel corso dei decenni vennero aggiunti quelli straordinari: visite pastorali, inaugurazioni, benedizioni speciali, indulgenze e ancora celebrazioni legate sia a nuovi santi riconosciuti sia

3. APV, 1968, Cart. II fasc. 3. Con questo atto vengono perfezionate invece le regole di organizzazione generale. In relazione a quanto espresso, si considerano in particolare «[le elemosine] da spendere in quegli usi, che si giudicheranno più opp.ni e più prossimi all'intenzione delli offerenti, ed in servizio di qta chiesa di S. Maria e di qsta di S. Steff^o, come unite insieme». Santo Stefano è la Collegiata parrocchiale e principale secondo quanto ribadito dal cardinale Federico Borromeo il 14 settembre 1621 in «Regole et ordini» e confermato dal cardinale Cesare Monti il 7 aprile 1643.

4. APV, 1985, *Libro mastro 1625-1650*, l'assunzione, cui si fa qui riferimento, è quella del frate francescano minore conventuale Dionigio Manzone, ma sia i luoghi che il servizio sono identici a quelli elencati in altri contratti. Cfr. dal primo contratto stipulato tra i Fabbricieri e padre Girolamo Ferrari da Mondondone APV, 1985, *M. 1621*, 15 novembre sino ai contratti ottocenteschi sottoscritti da Luigi Brugora. APV, 1985, *Liber ordinationum*, 4 aprile 1810. Cfr. Dellaborra-Giacoboni, *La cappella musicale* cit., pp. 319-346.

5. «Festum solemne Dom. Feria III in albis quod est principale quod celebratur in Vicomercati Ecclesia; Die 2 Aprilis fit festum ex devotione populi in memoria primi miraculi facti per intercessionem B.V.M.; Festum SS.Rosarii quod celebratur prima dominica Octobris; Festum primae dominicae Mai non solum praeceptum sed etiam votum communitatis Vicomercati ad cessandam pestem qua die; Festa Salvatoris quod celebratur in die Dominica II Iulii e pensis B.V.M; omnia perpetua missarum et annualium quae sunt in Ecclesiis et oratoriis Vicomercatis eiusque plebis.» APV, 1968, Cart. XIV, fasc.1.

6. APV, 1985, *Mandati 1635*, c. 24. L'adorazione delle Quarantore di solito si teneva nella chiesa della Beata Vergine, ma nel 1635 si realizzò con accompagnamento musicale in Santo Stefano.

7. APV, 1968, *Raccolta di varie memorie per la prepositura di Vimercate 1813-1815 a cura del prevosto don Carlo Pagani (Raccolta)*, ms, pp. 45, 54.

a officiare “esclusive”, spesso richieste da famiglie altolocate e danarose, che prescelsero proprio alcuni altari delle due chiese per espletarle. Anche taluni santi avevano anniversario fisso e il nome di Maria era solennizzato con cura particolare soprattutto dopo la disposizione del canonico Giuseppe Mortarotti, che nel testamento del 4 febbraio 1735 aveva nominato sua erede universale la chiesa della Beata Vergine del Rosario. Nei tre giorni precedenti la solennità, le campane suonavano a festa e durante le benedizioni si cantavano Litanie e *Tantum ergo*.

La devozione e il fervore religiosi accresciuti dalla musica necessitarono così di regole ben precise predisposte negli anni all’interno di un cerimoniale piuttosto rigoroso e puntuale di cui è rimasta precisa traccia.⁸

Nel Santuario della Beata Vergine, sorto sui resti dell’antica chiesa dedicata a Santa Maria,⁹ si svolgevano peculiari riti devozionali davanti alla statua della dedicataria, collocata, a seguito delle disposizioni del 1581, sull’altare maggiore. Dal 1612 si era affermato un vero e proprio culto in quanto si riteneva che la statua fosse miracolosa. Tale convinzione si accentuò ulteriormente dal 1630 quando la peste, che aveva colpito la Lombardia l’anno precedente, risparmiò Vimercate: la comunità tutta il 3 maggio sottoscrisse lo strumento notarile riguardante un voto alla Beata Vergine del Rosario con cui si impegnava ad offrirle ogni anno £. 100 imperiali e allestire un apparato maestoso per la terza festa di Pasqua. Oltre a specifici giorni solenni, (Natività 8 settembre; Immacolata concezione 8 dicembre; Assunzione 15 agosto; Nome di Maria 12 settembre; Addolorata 15 settembre) si celebrava la solennità del Signore il martedì in albis, il SS. Rosario (1 domenica di ottobre), la 1 domenica di maggio, la festa del S. Salvatore.

Conferma di tale ardore devozionale si evince anche dalla tipologia di contratto stipulato con gli organisti/maestri di cappella in cui si palesa il cospicuo numero di appuntamenti lavorativi, aumentati abbondantemente rispetto ai contratti del secolo precedente:

esercire il carico di organista nella chiesa suddetta di S. Stefano del borgo conforme il consueto, cioè suonar l’organo tutte le feste di precetto, tutte le ottave e quelle feste anche feriali che nelle suddette si celebrano et accompagnare la musica tutte le volte che occorre, si come ancora in tutte le

8. Per una rapida esemplificazione: il primo vespro della trasfigurazione della Madonna si cantava in Santo Stefano e così pure, ma questa volta nello scurolo, messa e vespro del giorno della presentazione. Se le ricorrenze dei santi arcivescovi o altri santi fossero coincise con il sabato, in Santo Stefano si sarebbe cantato solo il vespro, mentre la messa in Santuario. Regola fondamentale era inoltre che in tutti i giorni in cui «si canta si suonerà doppio». APV, 1968, Cart. IX, fasc. 3 *Regole del capitolo, 1765*, pp. 1, 2, 4, 22.

9. Ne sarebbe ulteriore conferma la nota manoscritta contenuta nel Corale tardo ducentesco o prototrecentesco in cui si riporta la notizia che il 6 settembre 1272 il vescovo di Accia (Corsica) Imerio Mariani, consacra l’altare maggiore di Santo Stefano e il giorno seguente compie la stessa cerimonia per l’altare del beato Giovanni e per l’altare maggiore nella chiesa di Santa Maria. APV 1968, *Libri Corali*, Corale D, Pars aestiva, c. 226r. cfr. Dellaborra, *Il fondo musicale cit.*, p. 282.

esposizioni del Signore che si faranno in dette chiese, novene et altro che occorra farsi per conto della Ven. scuola, sì come ancora in tutti li sabati che si canta in dette chiese, sì come ancora alla sera dei sabati nella detta chiesa della Verg. SS.¹⁰

Bisognerà tuttavia attendere i primi anni del XVIII secolo perché la cantoria sia costituita in pianta stabile dai quattro registri vocali usuali (soprano, contralto, tenore e basso) accompagnati dall'organo e dal violoncello.¹¹ Per gli appuntamenti più rilevanti si procede sempre chiamando 'rinforzi' dall'esterno che probabilmente erano impiegati non soltanto per il canto a voce sola, ma servivano per 'rimpolpare' le forze corali locali composte, oltre che dagli stipendiati regolari, da frati francescani, canonici e ecclesiastici in genere. Nel 1756, ad esempio in occasione della visita pastorale del Cardinale Giuseppe Pozzobonelli, viene chiamato il «celebre signor Trivolzino, musico soprano milanese», che, accompagnato da due oboi, due corni ed un fagotto canta «un lungo motetto et prima et dopo quelle cerimonie che soglionsi farsi nel principio». Ed è proprio in questa occasione che l'alto prelado consacra solennemente la chiesa fissando la data della sua dedizione alla terza di Pasqua.¹² Nel 1769 sono scritturati «il Piazzino, maestro di cappella e sonator di contrabbasso, il Fianmeggino, il Marchino ed il Cistovino».¹³ L'attrattiva esercitata dagli uffici divini con apparati magnificenti fanno ben presto presa non solo sulla massa dei fedeli, ma anche sui nobili, che dalla fine del Seicento iniziano a sottoscrivere lasciti riguardanti la musica. Il primo è firmato alla fine del 1600 dal «nobile signor capitano» Erasmo Ghisolfi che lascia ai suoi eredi il compito perpetuo di chiamare tre parti di musicisti nel giorno della festa principale della Beata Vergine facendoli giungere in Vimercate il giorno pre-

10. Il testo è relativo alla nomina di Giovanni Paolo Balbi che dal 1 novembre 1699 resterà in carica sino al 1741 (APV, 1968, Cart. XII, fasc. 1), ma su tale modello si imposteranno tutti gli incarichi sino al XIX secolo.

11. Il nome del virtuoso di questo strumento è Andrea Crippa che compare per la prima volta nel 1711 e rimane attivo sino al 1753 (APV, 1985, *Mandati ad annos*). Tale presenza va sottolineata per confermare non solo la prassi diffusissima di utilizzare il violoncello in raddoppio all'organo, ma di renderlo autonomo e concertante. Molte partiture conservate nel fondo vimeratese convalidano questa tesi. Solo per fare qualche esempio: Giovanni Andrea Fioroni, *Gloria a quattro voci con violoncello ed organo obbligati*, Sol, 1768; *Gloria a otto voci concertata a due organi e due violoncelli obbligati*, Sol; *Laudamus con flutte e violoncello obbligati*, Sol.

12. Il «Trivolzino» potrebbe essere riconosciuto nel milanese Francesco Trivolzi, musico della cappella reale.

13. Nel «Piazzino» potrebbe riconoscersi il compositore Gaetano Piazza, allievo di Sammartini e attivo a Milano in Santa Maria Aracoeli, San Francesco fuori porta e San Damiano; il «Fianmeggino» potrebbe identificarsi con Giovan Battista Fiamenghino, figlio di Antonio, violista nella cappella reale o con il violista Gaspare Gorè, membro della stessa famiglia, ed il «Marchino» con Marco Eugenio Villani, violinista nell'orchestra ducale e nella cappella di San Gottardo. Per notizie più precise su questi musicisti cfr. Guglielmo Barblan, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700 in Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, XVI, 1962, pp. 620-660.

cedente la funzione ed anche di provvedere per la festa di Maria Maddalena «quattro parti di musicisti dei migliori, cioè soprano, contralto, tenore e basso e tre trombette», perché servano dai primi vesperi sino a tutta la giornata della terza festa di Pasqua. A questo legato ne seguono nel Settecento altri due significativi: il primo, in ordine di tempo, è del signor conte Antonio Vimercato che il 20 giugno 1726 lo stabilisce

à favore della Veneranda Scuola della BVM del borgo di Vimercato circa la spesa della condotta, mercede et cibaria per le sei parti della sinfonia solita intervenire annualmente nella detta chiesa nella seconda e terza festa di Pasqua di Resurrezione.

Il secondo risale al 18 marzo 1760 ed è sottoscritto dal signor conte di Vimercate don Giovanbattista Seccoborella che prevede

sei parti de più virtuosi di Milano, cioè due oboè, due violini, un violoncello et un violone basso, i quali detti dovranno assistere alla solennità che si celebra nella chiesa B.V.M. di Vimercato incominciando dalli primi vesperi del secondo giorno di Pasqua di resurrezione e per tutto il giorno seguente.¹⁴

Dal 1771 viene regolarmente contattato Giuseppe Antonio Borone, musicista milanese, per avere i migliori musicisti sulla piazza in occasione delle tre feste di Pasqua e da quel momento l'orchestra assemblata dal violinista e «cornetta», attivo nella cappella milanese e nella cappella ducale, sarà presente regolarmente in Vimercate sino al 1798. In quest'anno abbiamo notizia della presenza di virtuosi milanesi quali «Giuglio Visconti professore di violino», il maestro di cappella Piantanida, il musicista Moschini, i violinisti Re, Ressi e Licerti, il violista Lentino, il violoncellista Montino e corni da caccia non meglio specificati.

Alcune delle musiche eseguite durante le varie occasioni liturgiche qui descritte sono ora conservate nel fondo musicale dell'archivio plebano, nato dal nucleo ceduto nel 1810 da Francesco Beluschi all'atto di dimissioni dalla sua carica di organista.¹⁵ Di particolare interesse, e dunque oggetto precipuo di indagine, è la produzione salmodica, una delle più influenti e significative nell'ambito della musica sacra se è vero che i salmi, distribuiti nelle varie ore dell'ufficio, «determinano la scansione della preghiera liturgica».¹⁶

Innanzitutto il quadro generale dei salmi concertati suddivisi per numero di voci.¹⁷

14. Agli intervenuti era assicurato vitto, alloggio e trasporto. Tale situazione perdura anche nei secoli successivi quando sarà sempre a disposizione una «vitura» oltre che un lautissimo pasto preparato da un rinomato cuoco.

15. «cede in perpetuo tutta la musica istromentale, e vocale, che possiede del fu celebre maestro Fioroni e di altri degni maestri ad uso di chiesa, all'archivio della chiesa parrocchiale e comparrocchiale di Vimercate, e questa musica sarà consegnata ai fabbricieri all'atto che entrerà in servizio il nuovo organista»

16. Luigi Garbini, *Breve storia della musica sacra*, Milano, Saggiatore, 2005, p. 47.

17. Da Dellaborra, *Il fondo musicale cit.*, sono stati estrapolati solo i salmi d'autore, non gli adespoti. Per comodità, i titoli riportati sono solo quelli convenzionali e gli organici

Salmi suddivisi per numero di voci

Voce sola	2/3 voci	4/5 voci
Johann Christian Bach, <i>Laudate pueri</i> , S, orch, Mi	Giovanni Andrea Fioroni, <i>Ecce nunc</i> , S, A, orch, Fa <i>Laudate pueri</i> , 3V (S, A, T), orch, Fa	Bach, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Re
Giovanni Battista Beluschi, <i>Ecce nunc</i> , S, orch, Fa	Felice Piazza, <i>Laudate pueri</i> , S, A, orch, Sol	G. B. Beluschi, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Re «Disonorato a S. Gaetano di Monza» <i>Dominus regnavit</i> , 4V, orch, Re ¹⁸
[Giovanni Battista] Beluschi, <i>Ecce nunc</i> , S, orch, Si, <i>Ecce nunc</i> , S, orch, Re <i>Laudate pueri</i> , S, orch, La	Giovanni Battista Sammartini, <i>Laudate pueri</i> , S, A orch, Re	[G.B.] Beluschi, <i>Confitebor</i> , 4V, orch, Mi, <i>Nisi dominus</i> , 4V, orch, Sol
Fioroni, <i>Confitebor</i> , S, orch, Fa <i>Dixit. Virgam virtutis</i> , S, orch, Re	Giuseppe Sarti, <i>Miserere</i> , 3V (SSB), orch, Fa	[Giuseppe Antonio] Beluschi, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Do
Carlo Monza, <i>Ecce nunc</i> , S, orch, Sol «che serve per il <i>Laudate pueri</i> »	Pietro Valle, <i>Ecce nunc</i> , S, A, orch, Sol <i>Nisi Dominus</i> , S, A, orch, Sol	Giovanni Battista Borghi, <i>Laudate pueri</i> , 4V, orch, Do
Bonaventura Terreni, <i>Laudate pueri</i> , S, orch, Si,	[Giovanni?] Zucchinetti, <i>Credidi</i> , T, B, orch, Si, <i>Laudate Pueri</i> , S, T, orch, La	Fioroni, <i>Dixit</i> , 5V (2S, A, T, B), orch, La <i>Dixit</i> , 4V, orch, Sol <i>Domine ad adiuvandum</i> , 5V (2S, A, T, B), orch, La <i>Domine ad adiuvandum</i> , 4V, orch, Re <i>Domine ad adiuvandum</i> , 5V (2S, A, T, B), orch, Re <i>Domine ad adiuvandum</i> , 4V, orch, Re <i>Laudate pueri</i> , 4V (2S, A, T), orch, Re <i>Miserere</i> , 4V, orch, sol
Giovanni Zucchinetti, <i>Beatus vir</i> , S, orch, La		Francesco Pogliani, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Sol <i>Dixit</i> , 4V, orch, Si,

indicati mediante le seguenti abbreviazioni: A, contralto; B, basso; orch, orchestra; S, soprano; T, tenore; V, voce/i. L'iniziale maiuscola riferita alla tonalità indica il modo maggiore, la minuscola, il minore. Ogni riquadro contiene i brani riferiti allo stesso autore del quale si dà il nome per esteso solo la prima volta.

18. Partitura con duplice testo: *Exultate Deo*, salmo 81 (80).

[Giovanni?] Zucchinetti, <i>Laudate pueri</i> , S, orch, Si,	Sammartini, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Fa
	Terreni, <i>Exultate deo</i> , 4V, orch, Sol, «per il giorno del Corpus Domini»
	G. Zucchinetti, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Sol <i>Domine ad adiuuandum</i> , 4V, orch, Mi
	[Giovanni?] Zucchinetti, <i>Beatus vir</i> , 4V, orch, Si <i>Nisi dominus</i> , 4V, orch, Si, <i>Dixit</i> , 4V, orch, Mi

Dal prospetto dei 44 brani, tutti in tonalità maggiore, si individua una predilezione per alcuni salmi: *Dixit Dominus*, 11 intonazioni; *Laudate pueri*, 10, e quindi, a degradare: *Ecce nunc* (6); *Domine ad adiuuandum* (5); *Nisi dominus* (3); *Beatus vir*, *Confitebor* e *Miserere* (2); *Dominus regnavit*, *Exultate Deo*, *Credidi* (1). Alcuni atteggiamenti risultano ricorrenti:

- *Dixit* e *Domine ad adiuuandum* prediligono pressoché regolarmente l'impiego di un elevato numero di solisti: 4/5
- *Laudate pueri* privilegia l'intonazione a poche voci (una o due al massimo, fatta eccezione per il Borghi - 4 - e Fioroni - 3 e 4)
- *Ecce nunc* è spesso utilizzato come testo in alternativa a *Laudate pueri* e al pari di questo preferisce l'organico con 1 o 2 solisti.¹⁹

Tra questi il salmo 113 (112) *Laudate Pueri*, «il primo dei sei salmi dell'Hallel»,²⁰ «entrato nella liturgia giudaica della pasqua, della pentecoste e delle capanne, in quella della dedicazione e nelle neomenie, i noviluni che segnavano il calendario lunare»,²¹ «citato liberamente nel *Magnificat*»²² e ampiamente impiegato nella liturgia cattolica dei Vespri, in Vimercate fu soggetto a diverse intonazioni, convalidando il grande successo di cui ha goduto non solo nell'ambito della tradizione giudaica e cristiana, ma anche nella storia della musica:²³

19. Tale affinità potrebbe dipendere dal fatto che i due salmi, rispettivamente 113 (112) e 134 (133), appartengono alla stessa tipologia relativamente ai contenuti, racchiudendo un invito a lodare il Signore ed essendo pertanto definiti salmi di sapienza e insegnamento oltre al fatto che il salmo 134, quindicesimo e ultimo cantico delle ascensioni, era divenuto molto popolare nella preghiera vespertina? Cfr. Gianfranco Ravasi, *I salmi. Introduzione, testo e commento*, Milano, Edizioni San Paolo, 2007, pp. 556-557.

20. Ravasi, *I salmi. Introduzione, testo e commento* cit., p. 478.

21. Ravasi, *Il libro dei salmi*, Bologna, EDB, 2002, p. 335.

22. Ravasi, *I salmi. Introduzione, testo e commento* cit., p. 479.

23. Ringrazio il signor Carlo Mauri per avermi permesso l'accesso all'archivio e la consultazione delle opere elencate. Non posso altresì esimermi dal ricordare con affetto e riconoscenza Maria Corbetta e Monsignor Giuseppe Ponzini, i due principali responsabili di tale lavoro di riordino e di sistemazione iniziato nell'ormai lontano 1995 e culminato nella pubblicazione di alcuni testi che ripercorrono la storia del Santuario, oltre che del catalogo musicale (vedi nota 1), nonché in una serie di concerti e incisioni discografiche.

AUTORE	ORGANICO, ²⁴ TONALITÀ	STRUTTURA
1. Johann Christian Bach	S, Mi [12 agosto 1758] [ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlc, cb, org]	<i>Laudate</i> , Allegro moderato, C, Mi
		<i>A solis ortu</i> , Andante, 3/4, La
		<i>Quis sicut</i> , Largo ma non tanto, C, Sol
		<i>Qui habitare</i> , Allegretto, 2/4, Do
		<i>Gloria patri</i> , Andantino, 3/4, Mi
		<i>Sicut</i> , Allegro, C, Mi
2. Giovanni Battista Beluschi	«C solo con sinf.», La [ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlc, cb, org]	<i>Laudate</i> , Allegro con spirito, C, La
		<i>Excelsus</i> , Allegro, 3/4, Mi
		<i>Suscitans</i> , Allegro, 2/4, Re
		<i>Gloria patri</i> , Andante, C, Sol
		<i>Sicut</i> , Allegro, C, La
3. Giovanni Battista Borghi	a 4 concertato [ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, cb] ²⁵	Allegro, C, Do
		Larghetto, 3/4, Mi)- Allegro, 3/4, Mi)
		Larghetto, 3/4, Sol
		Allegro, C, Do

24. La numerazione degli autori è funzionale all'esame successivo. Per le abbreviazioni si faccia riferimento a quelle già sciolte in nota 17. Inoltre: b, basso; cb, contrabbasso; cor, corno; fl, flauto; ob, oboe; org, organo; tr, tromba; vl, violino; vla, viola; vlc, violoncello; vlne, violone.

25. Sono conservate solo le parti strumentali e non è pertanto possibile individuare quale sia l'incipit poetico delle sezioni.

I SALMI CONCERTATI DI VIMERCATE

4. Giovanni Andrea Fioroni	«con sinf. a tre voci» [S, A, T], Fa. Marzo 1772	<i>Laudate</i> , Allegro con espressione, C, Fa	<i>Laudate S; A solis ortu A; Excelsus T; Quis sicut S, A, T, Suscitans S; Ut collocet A, T; Qui habitare T, ob1-2, cor1- 2, vl1-2, vla, b</i>
	[ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlc, cb, org]	<i>Gloria</i> , Moderato sem- pre piano, C, Fa	S, vl1-2, vla, b
		<i>Sicut erat</i> , Allegro as- sai, C, Fa	S, A, T, ob1-2, cor1-2, vl1-2, vla, b
5. Giovanni Andrea Fioroni	«A due soprani, alto, tenore con sinf», Re	<i>Laudate</i> , Allegro, C, Re	T, ob1-2, cor1-2, vl1-2, vla, b
	[ob1, ob2, tr1, tr2, vl1, vl2, vla, org]	<i>Quis locutus</i> , Larghet- to, 3/4, si	SS, vl1-2, vla, b
		<i>Suscitans</i> , Allegro as- sai, C, Sol	S1, ob1-2, vl1-2, vla, b
		<i>Gloria patri</i> , C, mi	T, ob1-2, vl1-2, vla, b
		<i>Sicut</i> , 6/8, Re	SSAT, ob1-2, cor1-2, vl1-2, vla, b
6. Giovanni Andrea Fioroni	«Ecce nunc S, orch, che serve per il Laudate pueri», Sol	<i>Laudate</i> , 3/4, Sol	cor1-2, vl1-2, b
		<i>Suscitans</i> , 3/4, Do	fl1-2
	[fl1, fl2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlne, cb, org]	<i>Gloria</i> , C, mi	vl1-2, b
		<i>Sicut erat</i> , 2/4, Sol	vl1-2, cor1-2, b
7. Felice Piazza	«a 2 canto e alto», Sol	<i>Laudate</i> , Allegro, C, Sol	a 2, cor1-2, vl1-2, vla, b
	[cor1, cor2, vl1, vl2, vla, cb, org]	<i>Quis sicut</i> , Andante, 3/4, Re	a 2, vl1-2, vla, b
		<i>Suscitans</i> , Allegro, 2/4, Sol	C, cor1-2, vl1-2, vla, b
		<i>Ut collocet</i> , Andante, 3/4, Mi	A, vl1-2, vla, b
		<i>Gloria patri</i> , Adagio, 3/4, Do	C, vl, b
		<i>Sicut erat</i> , 2/4, Sol	a 2, cor1-2, vl1-2, vla, b

8. Giovanni Battista Sammartini	«à 2 C ed A con sinf.a», Re	<i>Laudate</i> , Allegro, C, Re	a 2, cor1-2, vl1-2, vla, b
	[cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlc, org]	<i>Excelsus</i> , Andante, 2/4, Sol	A, vl1-2, vla, b
		<i>Et humilia</i> , 3/8, Sol	A, vl1-2, vla, b
		<i>Suscitans</i> , Andante, 2/4, Sol	A, vl1-2, vla, b
		<i>Ut collocet</i> , Allegro assai, C, Re	C, cor1-2, vl1-2, vla, b
		<i>Gloria patri</i> , 3/8, La	a 2, vl1-2, vla, b
		<i>Sicut</i> , Allegro assai, C, Re	a 2, cor1-2, vl1-2, vla, b
9. Bonaventura Terreni	«Canto solo», Si _b	<i>Laudate</i> , Andante, a, Si _b	Difficile lettura
	[fl1, fl2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, cb, org]	<i>Suscitans</i> , Allegro, 2/4, Mi _b	
		<i>Gloria patri</i> , Adagio, ♩ , Si _b	
		<i>Sicut</i> , Allegro, ♩ , Si _b	
9. [Giovanni? Zucchinetti	«C solo con sinf.a», Si _b	<i>Laudate</i> , Vivace, C, Mi _b	
	[tr1, tr2, vl1, vl2, vla, vlne, cb, org]	<i>Suscitans</i> , Allegro, C, Si _b	
		<i>Ut collocet</i> , Andantino, 2/4, Mi _b	
		<i>Gloria patri</i> , Andante, 3/4, sol	
		<i>Sicut erat</i> , Vivace, C, Si _b	
10. [Giovanni? Zucchinetti	«a 2e C e Ten», La	<i>Laudate</i> , Allegro, C, La	a 2, tr1-2, vl1-2, vla, b
	[tr1, tr2, vl1, vl2, vla, vlc, org]	<i>Et humilia</i> , Adagio, 3/4, la	a 2, tr1-2, vl1-2, vla, b
		<i>Suscitans</i> , Allegro, 6/8, la	T, tr1-2, vl1-2, vla, b
		<i>Gloria patri</i> , Andante, 3/4, Re	C, tr1-2, vl1-2, vla, b, org conc
		<i>Sicut erat</i> , Allegro, C, La	a 2, tr1-2 [da amen], vl1-2, vla, b

Dallo schema si rileva l'attenzione dei compositori a evidenziare o in modo molto meticoloso oppure per sommi capi le varie sezioni di cui si compone il testo. Dopo il «Laudate pueri» iniziale, solo Bach e Fioroni 4, pongono in rilievo con un'intonazione specifica «A solis ortu»; «Excelsus» è invece messo in risalto da Beluschi, Fioroni 4 e Sammartini; «Quis sicut» da Bach, da Piazza e da Fioroni 4; «et humilia» solo da Sammartini, Zucchinetti 11; «Suscitans» è invece un segmento pregnante e valido per tutti, ad eccezione di Bach e di Fioroni 4, che gli affida un'esecuzione differenziata per registro vocale, ma non lo separa dalle altre parti; «ut collocet» è armonizzato solo da Piazza, da Fioroni 4 con la stessa "tecnica" del precedente, da Sammartini e da Zucchinetti 10; «qui habitare» interessa solo Bach e Fioroni 4; «Gloria patri» e «Sicut erat» invece sono unanimemente presi in considerazione.

Il «Laudate» iniziale è generalmente il momento più incisivo e volitivo, la palestra per esercizi contrappuntistici e sperimentazioni. Ad esempio in Zucchinetti 10 ogni frase è nettamente separata da un interludio strumentale ed è caratterizzata anche da un disegno melodico diverso; Fioroni 5, pur non così sistematico e regolare nello scandire i versi, connota in modo puntuale i differenti concetti, avvalendosi anche del ricorso ai diversi registri vocali, talora variamente combinati, e dimostrando di poter contare su solisti molto abili; parimenti Piazza punta all'aspetto virtuosistico, farcisce di melismi e crea una coesione interna reiterando con una certa regolarità gli stessi spunti e figurazioni («Laudate», «sit nomen», «a solis ortu»). Molto particolare l'intonazione di «suscitans» nel salmo di Monza in quanto l'esordio è affidato alla voce senza preludio strumentale e il suo tema non è condiviso dall'orchestra che procede subito dopo con un'ideazione propria.

Il «Gloria» coincide invece con il momento più intimo e raccolto nel quale, anche qui con una sola eccezione (Zucchinetti 10 con flauto obbligato e trombe), si riduce l'organico, si predilige una sonorità sommessa, talora anche un'agogica molto trattenuta (Bach sceglie un *Andantino*, Beluschi un *Andante*, Piazza e Terreni un *Adagio*, Zucchinetti 10 e 11 un *Andante*), si crea insomma una zona di riflessione prima dell'apoteosi finale. Fioroni 5 lo affida al tenore solo, Piazza al soprano solo con violino obbligato e Monza lo concepisce come una breve parentesi di poche battute (15), ma ricca di melismi, a differenza di Fioroni 4 che, oltre alla brevità, predilige una linea melodica essenziale, ma pregnante.

Nel gruppo, il *Laudate pueri* di Sammartini e di Fioroni 4 appaiono i più interessanti: il primo in quanto più minuziosamente elaborato, il secondo per la sua articolazione interna estremamente originale. Entrambe le partiture, inoltre, pur diverse tra loro, pare possano esemplificare i rilievi sintetizzati, dando nel contempo la misura dell'abilità degli strumentisti e dei cantori presenti.

Innanzitutto il *Laudate pueri* di Sammartini, un *unicum* vimercatense,²⁶ in cui

26. I brani non sono presenti in Newell Jenkins - Bathia Churgin, *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini*, Cambridge, Harvard University Press, 1976. Per un approfondimento sui quattro pezzi sammartiani conservati in Vimercate cfr. Delaborra, *Il sacro sconosciuto: inediti sammartiani a Vimercate*, in «Fonti musicali italiane» 6 (2001), pp. 7-19.

L'intonazione è equamente ripartita tra i due solisti.²⁷ La prima sezione presenta al suo interno tre momenti coincidenti con i versetti «Laudate pueri»; «A solis ortu» e «Laudabile nomen». Pur nella loro differenziazione, tutte sono dominate da sincopi e imitazioni con proposte del contralto e risposte del soprano punteggiate dagli interventi dei corni. Il secondo momento - «Excelsus» - è tripartito (*Andante* – *Allegro* – *Andante*) e richiede al contralto, sostenuto solo dagli archi, ampia cantabilità con cadenze sparse *ad libitum*. Vi può essere riconosciuto qualche tratto tipico del capricciosissimo milanese: ritmi e figure molto diverse tra loro posti in successione o contrapposti; modulazioni improvvise, passaggi di agilità che ricordano la brillante aria per soprano «Tecum principium» del *Dixit Dominus* in sol²⁸ o il travolgente «De torrente» per tenore solo contenuta nello stesso *Dixit*. «Ut colloctet» impegna il soprano in notevoli agilità che si ritrovano in parte anche nel momento successivo a due - «Gloria patri» - estremamente interessante e dominato da un affetto patetico che idealmente può ricollegare al passo del «Quis sicut Dominus» per soprano solo del *Laudate pueri* in re²⁹ o a quello del «Gloria patri» per contralto solo del *Magnificat* in si bemolle.³⁰ Il «Sicut erat» conclude in *Allegro assai* con agilità imitate tra le due voci. In generale l'orchestra è impegnata in modo consistente,³¹ non esclusi i corni, che specialmente nel «Laudate pueri» e nel «Ut colloctet» si fanno notare per alcuni squarci ritmicamente autonomi e contrapposti agli archi.

Un esame meno superficiale del «Gloria patri» (trascritto nell'appendice finale con le sole indicazioni - relative, ad esempio, alla dinamica e alla numerica - inserite dall'autore) consente di individuare ulteriori motivi di interesse. In particolare va rilevata la struttura generale del brano che prevede per quattro volte l'intonazione dell'intera frase testuale con significative varianti non tanto attinenti al materiale utilizzato quanto a una sua differente disposizione e uno precipuo impiego. La prima volta è il soprano (bb. 1-10) ad enunciare il testo dossologico; quindi il contralto alla dominante (bb. 14-23). Lo si ribadisce poi con un incipit («gloria patri») omoritmico (bb. 25-30) che prosegue («et spiritui tui sancto») in imitazione (bb. 31-43). La terza volta l'imitazione è più ravvicinata e prevede che il contralto si inframmezzi solo per un attimo (bb. 51-53), completando la frase iniziata dal soprano (bb. 49-50), e proseguita sino alla fine dallo stesso (bb. 54-59). L'ultima ripetizione del testo si avvia con un andamento omoritmico (bb. 60-65) presto soppiantato da imitazioni

27. Il brano è inciso in MC: *Musica nel "luogo di meraviglie". Brani inediti del Settecento del Santuario di Vercate*. Gab1-001-4.

28. Jenkins – Churgin, *Thematic catalogue* cit., n. 106, p. 154.

29. *Ivi*, n. 108, p. 157.

30. *Ivi*, n. 111, pp. 160-161.

31. Non si dimentichi la testimonianza di Charles Burney che durante il soggiorno milanese del 1770 ascolta una Messa del Sammartini nella chiesa del Carmine. In quell'occasione egli dice che il nostro compositore non lascia a lungo oziosi gli esecutori e i violinisti in particolare hanno scarse occasioni per riposarsi. Cfr. Dellaborra, *La musica sacra* cit., p. 74.

che troveranno una prima sosta a bb. 84-92 e finalmente a bb. 102-107, dopo un nuovo spunto imitato (bb. 96-101). Assai notevole in questa quarta porzione di testo l'entrata del soprano sulla conclusione dell'alto (b. 71), nonché la ravvicinata imitazione (bb. 82-83) che dà avvio a un nuovo moto parallelo basato sulla reiterazione di un disegno già sfruttato e quindi conduce alla conclusione in cui si afferma, con lievi modifiche, il materiale già noto. Oltre alla costante presenza della quartina di biscrome in arpeggio affidata ai violini ora in coppia ora in imitazione, che punteggia il discorso, un altro elemento sembra rappresentare la costante di questo segmento di salmo: si tratta del repentino passaggio dal modo maggiore al minore e viceversa. Il punto più sorprendente si incrocia a b. 51, ma già a b. 27, bb. 30-36 e poi ancora a bb. 67-74 si assiste all'inaspettato mutamento che produce un gradevole effetto cangiante, in quest'ultimo caso proseguito e rafforzato dalla progressione modulante di bb. 75-82.

Il *Laudate pueri* a tre voci di Fioroni, che ebbe contatto diretto con Vimercate per certo nel 1776 quando eseguì la perizia sul nuovo concerto di campane,³² è estremamente attraente non soltanto per la struttura unitaria iniziale all'interno della quale le voci si ripartiscono l'intonazione dei primi versetti, e poi individualmente sono chiamate a intonare quelli successivi, ma anche per l'ingegnosa coesione generata dal sagace gioco combinatorio dei temi fondamentali, tutti dichiarati nell'introduzione strumentale.³³ Due sono le idee motiviche portanti che periodicamente ritornano nel corso della composizione o sempre apertamente riconoscibili (come la prima) o variamente manipolate (come la seconda). Il primo tema si compone di due idee importanti, entrambe bipartite (bb. 1-10; 10-16 la prima, A; 16-23; 24-34 la seconda, B) che ritornano periodicamente o autonome, estrapolate dal loro contesto, o complete, date cioè estesamente. Dopo l'enunciazione iniziale, ovviamente integrale, la voce si presta a combinazioni molto varie con gli strumenti: ad

32. Di estremo interesse il documento autografo, conservato in APV 1968, Cart. xvi., fasc. 2, prezioso anche per la testimonianza della frequentazione tra Fioroni e la Schola locale: «Sig. Pron. Col.mo D.Gio Domenico Branca Prep.º meritis.º In adempimento de venerand.mi commandi di Vs.Rev.ma sono stato in questa matt.a a vedere il nuovo concerto di campane destinato al Borgo di Vimercate ed esaminandolo replicatamente, ho il contento di significarle essere riuscito assai bene, ed in modo che sarà, mi lusingo, comunemente approvato, così che ho passato le più ingenue congratulazioni verso l'artefice, che in vero si comprende aver esso usato la maggior perizia ed attenzione. Il Beluschi pure si dispone a condecorare la fonzone con le di lui primizie musicali, ed io pure avrò il contento nelle vicine feste Pasquali di rinnovare in voce ad Vs.Rev.ma la mia debole servitù colla quale passo a ripetermi, quale, inchinandola, riverentemente sono Umilis.º ed Ubb.mo serv.e.». In archivio a Vimercate tuttavia non è rimasta traccia né di mandati e confessi di pagamento per una sua attività a favore del borgo, né di commissioni ed incarichi ufficiali.

33. Il brano è inciso nel cd: J. C. Bach, Fioroni, Chiesa, Beluschi, Piazza, *Musica sacra del settecento lombardo ritrovata a Vimercate*, Patrizia Macrelli, Monica Sesto, Vito Martino, Orchestra da camera Milano Classica direttore Paolo Vaglieri, Vermeer digital, 99TDC005, 2000.

esempio in coincidenza con «ex hoc nunc» del soprano, si ascoltano violini e oboi col secondo tema di A; all'entrata del contralto («laudabile nomen») riecheggia a tutt'orchestra la testa di A; mentre il tenore proferisce «et super omnes gentes» risuona B sulle corde dei violini; su «suscitans» nuovamente emerge l'incipit di A ma solo affidato ai violini, e su «et de stercore» il secondo motivo di B sempre assegnato agli archi; «qui habitare facit» del tenore si svolge sul secondo motivo di A ad opera di oboi e violini; «sicut erat» si avvale nuovamente dell'intero tema completo con un'appendice che rielabora ampiamente B sulla parola «amen». Estremamente efficace e originale, scaturita comunque da una sapiente rielaborazione di B, si rivela la frase «qui in altis habitat et humilia respicit» in cui le tre voci procedono dapprima in imitazione e poi omoritmicamente e lo strumentale, dapprima composto solo dagli archi e poi ravvivato, con pensieri autonomi, dai fiati, riespone, ravvicinandole, le figurazioni dei due motivi secondari dei due temi.

Il «Gloria patri», trascritto integralmente in appendice, si propone invece autonomo e rivela una delicatezza e una finezza di ispirazione estremamente patetica rappresentando una vera, seppure brevissima, oasi espressiva prima del ritorno deciso al contrappunto nel «sicut erat», impostato sui temi già noti della sezione iniziale. La sua esecuzione è richiesta «Moderato sempre piano», affidata ai soli archi – viole divise –, che provvedono a tessere un semplice, ma affascinante e un po' ambiguo reticolo armonico, costantemente acefalo, composto da rivolti, appoggiature e cadenze sospese. Questo *Laudate pueri* pare un'ottima riprova dello stile galante in linea con il gusto moderno adottato appositamente da Fioroni per gli *Scholari vimercalesi*,³⁴ in contrapposizione al severo contrappunto impiegato nel Duomo di Milano.

Le pagine analizzate testimoniano il gusto e lo stile allora imperanti nel Borgo. Non si deve dimenticare che in Vimercate la chiesa rappresentava l'unica istituzione in grado di fare cultura. La musica a cappella, quella concertata, la polifonia, la monodia, lo stile antico e quello moderno si mescolano non solo nelle differenti occasioni liturgiche, ma anche nelle battute stesse delle diverse composizioni. La musica sacra è qui aperta a tutte le influenze e il suo eclettismo è comunque sempre volto a sottolineare la sostanza e la qualità intrinseca del sentimento religioso oltre che a svolgere funzione di richiamo e di sollecitazione alla fede. Talora si ode una convinta solennità, una certa misura creativa, altrove la moda belcantistica e le vaghezze si insinuano felicemente, in altri momenti ancora echeggia il contrappunto severo, segnali che i musicisti stanno cercando uno 'specifico' linguistico ed espressivo per la musica chiesastica e che i deputati mantengono ancora nel Settecento un atteggiamento liberale ed anticonformista nei confronti della musica.

Il Borgo vimercalese, pur risentendo fortemente dell'influsso metropolitano, traccia dunque una linea di condotta autonoma e ben definita piuttosto vicina all'area stilistica veneziana, bergamasca e cremonese sia per quanto ri-

34. Basta scorrere, anche solo soffermandosi sui titoli, il *corpus* di schede dedicate a Fioroni (nn. 122-219) in Dellaborra, *Il fondo musicale* cit., pp. 93-126.

guarda l'individuazione di forme e soluzioni nuove, sia per quanto attiene al repertorio e agli organici; ospita musicisti-maestri di cappella tra i più innovativi del momento, dà vita a funzioni di tutto rilievo che infondono prestigio alla chiesa stessa e che ne dimostrano la forza e la potenza, sollecitando nel contempo un maggior concorso di pubblico ed incitando gli animi alla devozione.

GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI
Laudate pueri. Gloria Patri

I-VIM, Mus. Ms. Cart. XLV f. 4, bb. 1-111

Violini I-II *p*

Viola *p*

SOPRANO
Glo - ri - a pa - tri, glo - ri - a fi - li - o et spi - ri - tu - i

ALTO

Continuo
3 #3

7 *f* *p* *f* *p*

san - cto glo - ri - a.

basso solo
f 5 3 #3

I SALMI CONCERTATI DI VIMERCATE

13

p

Glo - ri - a pa - tri, glo - ri - a fi - li - o et spi -

5 3 3

p

19

f

f

ri - tu - i - san - - - - - cto glo - ri - a.

3 5

f

25

p

p

Glo - - - - ri - a pa - tri, glo - - - - ri - a fi - li - o

Glo - - - - ri - a pa - tri, glo - - - - ri - a fi - li - o

3

31

et spi - ri - tu - i - san - - - - - cto

37

et spi - ri - tu - i - san - - - - - cto glo - ri -
glo - ri - a. san - cto glo - - - - - ri -

6 #3 #7 #3 4 #3

43

a.
a.

p

#6 #3 6 #6

I SALMI CONCERTATI DI VIMERCATE

47

f

Glo - ri-a pa - tri,
glo - - - ri - a

53

et spi - ri - tu - i - san - - - - -
fi - li - o

3 5 3

58

- - - cto - - - glo - ri - a. Glo - - - - - ri - a pa - tri, glo -
Glo - - - - - ri - a pa - tri, glo -

MARIATERESA DELLABORRA

Musical score for measures 64-68. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a piano accompaniment with chords and a vocal line. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Musical score for measures 69-73. The system includes a vocal line with lyrics: "ri - a fi - li - o" and "ri - a fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto". The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Musical score for measures 74-78. The system includes a vocal line with lyrics: "Glo - ri - a pa - tri, glo - ri - a fi - li - o et spi -" and "glo - ri - a". The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Musical score for measures 79-83. The system includes a vocal line with lyrics: "ri - tu - i san - cto glo -". The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

I SALMI CONCERTATI DI VIMERCATE

81

ri - a. et spi - ri - tu - i san - - - - -
 et spi - ri - tu - i san - - - - -

6 3

87

- - - - - cto glo - - - ri -
 - - - - - cto glo - - - ri -

4 3

92

a. et spi -
 a.

p

6 3 6 *p*⁶

97

ri - tu - i - san - - - - -
et spi - ri - tu - i - san - - - - -

102

cto glo - - ri -
cto glo - - ri -

107

a.
a.

GIOVANNI ANDREA FIORONI
Laudate pueri. Gloria Patri

I-VIM, Mus. Ms. Cart. XIX f. 9, bb. 198-211

Violini I-II

Viole

SOPRANO

Continuo

divise

Glo - ri - a Pa - tri Pa - tri et

202

Fi - li-o et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - - -

207

- cto Spi - ri - tu - i San - cto Glo - - - - - ri - a

Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del «Salve Regina» nel repertorio liturgico mariano

di MARCO ROSSI

Gianandrea Fioroni: la vicenda biografica

Martedì, 17 luglio – Dopo aver ascoltato il servizio liturgico, cantato nello stile ambrosiano, caratteristico di questa città, fui presentato al signor Gianandrea Fioroni, [*maestro di cappella*] della cattedrale; mi invitò a entrare nell'orchestra e mi mostrò le musiche liturgiche che si sarebbero cantate quel giorno, stampate con matrici di legno, con le note molto grandi, a quattro parti, *cantus* e *tenor* sulla sinistra, *altus* e *bassus* sulla destra, senza la divisione delle battute [...]. Di là mi recai in casa del signor Fioroni, che ebbe la cortesia di mostrarmi tutte le sue curiosità musicali – già mi aveva gentilmente mostrate tutte quelle che c'erano nella [*Sacristia*]. Poi egli mi suonò e cantò per intero un oratorio da lui composto e mi offrì in dono la copia della partitura di uno dei suoi canti liturgici a otto parti per due cori.¹

La figura e l'opera di Gianandrea Fioroni hanno subito alterne vicende durante gli oltre due secoli trascorsi dalla sua morte.² Brevi citazioni su dizionari, lessici e note d'archivio si riscontrano puntualmente dalla fine del XVIII secolo

1. Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London, T. Becket and Co. in the Strand, 1771; ed. mod. a cura di Percy A. Scholes, London, Oxford University Press, 1959, pp. 64-65; trad. it. di Enrico Fubini, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, EdT, 1979, p. 84.

2. Il nostro ringraziamento va anzitutto a Gian Nicola Vessia, tra i primi ad aver affrontato un esame della figura e delle composizioni di Gianandrea Fioroni attraverso la sua tesi di laurea: Gian Nicola Vessia, *Organistica del Duomo di Milano dal classicismo al romanticismo (1750-1820)*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere moderne, Milano, a.a. 1971-1972, contenente l'analisi di opere vocali e strumentali, nella maggior parte edita dalle Edizioni Carrara di Bergamo. Oltre alla sua valida collaborazione nella gestazione di questo articolo, che si è avvalso delle sue specifiche conoscenze sull'opera musicale di Gianandrea Fioroni, merita una citazione anche il prezioso aiuto fornito da mons. Luciano Migliavacca (1919-2013), già maestro emerito della cappella del Duomo di Milano, attento cultore e studioso delle opere sacre di Fioroni, grazie al quale sono stati fugati molti dubbi su alcuni aspetti prettamente esecutivi e compositivi dei brani del musicista. Un ultimo ringraziamento si deve a Roberto Fighetti, responsabile dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (d'ora in poi AVFD), per la sempre squisita disponibilità e cortesia nel mettere a disposizione i manoscritti musicali e le informazioni documentali riguardanti Gianandrea Fioroni.

fino ai giorni nostri. Alcuni episodici saggi di approfondimento, oltre a rare edizioni in trascrizione moderna di sue opere (vocali e strumentali), non rendono certamente giustizia a questo musicista che diede un grande impulso alla vita musicale milanese del Settecento e alla cappella del Duomo nel trentennio in cui ne ebbe la direzione (1747-1778).³

Molte imprecisioni, inesattezze e informazioni contraddittorie sono rintracciabili in buona parte di questa documentazione, che periodicamente affiora nel *mare magnum* delle ricerche archivistiche e nella specialistica attività di musicologi e ricercatori. Già a partire dalla prima citazione, dovuta a Ernst Ludwig Gerber nel suo *Lexicon*,⁴ alcune informazioni risultano devianti: infatti non è vero che Gianandrea Fioroni fu a Bergamo quale maestro di cappella in Cattedrale dal 1750; François-Joseph Fétis inoltre, nella sua *Biographie universelle* del 1862,⁵ fa sua una nota di Carlo Gervasoni⁶ ricordando i quindici anni di studio di Fioroni sotto la direzione di Leonardo Leo, notizia tanto importante quanto non suffragata da documentazione certa. Fétis lo cita anche come maestro di cappella a Como, rifacendosi a Giuseppe Bertini;⁷ ma questa notizia, che non poggia su alcun riferimento documentario, risulta essere

3. Il periodo di attività presso la cappella musicale della cattedrale di Milano è quello che offre certamente più materiale documentario, facilmente consultabile e in parte attentamente trascritto nei vari saggi di riferimento che si citeranno via via nel corso della trattazione. In particolare per quanto riguarda il concorso per il posto di maestro di cappella in Duomo a Milano, la commissione, le prove e la valutazione dei concorrenti, si rimanda a: Graziella De Florentiis, *Storia della Cappella Musicale del Duomo dalle origini al 1714*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986, pp. 96-104, nota 21. Il volume resta tra i più recenti ed esauritivi per la storia musicale della cappella del Duomo e riporta una grande quantità di materiale documentario, in trascrizione moderna, per una più chiara comprensione della vita di questo centenariano organismo musicale. Sempre sulla partecipazione di Fioroni al concorso per il posto di maestro di cappella in Duomo a Milano si veda, inoltre, il recentissimo contributo di Marina Toffetti, *Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII*, pubblicato in questo volume.

4. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790, I, pp. 414-415. L'autore, al di là della citazione sulla cappella musicale bergamasca che non trova alcun riscontro (cfr. Giuseppe Pedemonti, *La Cappella Musicale di S. Maria Maggiore*, in *La Domus Magna e il Collegio della Misericordia*, Bergamo, Associazione Amici dell'Istituto Musicale G. Donizetti, 1968, pp. 73-80), è il primo a fare riferimento al testo di Burney, *The Present State* cit.

5. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^a ed., Paris, Firmin Didot, 1862, II, p. 258.

6. Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma, Stamperia Blanchon, 1812, pp. 139-140. Questo metodo teorico-pratico riporta un succinto 'catalogo' di notizie storico-musicali e biografie di compositori. Gervasoni è il primo a sostenere che «Fioroni apprese in tutta la sua estensione la Scienza dell'Armonia in Napoli sotto l'ottima direzione dell'eccellente maestro Leonardo Leo pel corso di ben quindici anni»; a questa informazione evidentemente non documentata hanno attinto tutti i successivi biografi.

7. Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni*, t. I, Palermo, Tip. Reale di Guerra, 1814, p. 147.

anch'essa inesatta.⁸ Damiano Muoni, nel suo *excursus* sui maestri di cappella del Duomo di Milano, ricorda che Fioroni fu allievo di Leonardo Leo, ma per il resto si limita a citarne il periodo di attività milanese (1747-1778), con una breve nota biografica e un accenno alle opere conservate in Duomo, senza comunque incorrere in altre imprecisioni.⁹

Nel corso degli anni, avvicinandoci ai giorni nostri, continuano le citazioni nei lessici, più o meno corrette.¹⁰ Robert Eitner tralascia la data di nascita (limitandosi a precisare «aus Pavia») e riporta correttamente la data di morte, dimostrando un approccio più critico e rigoroso: vi si trovano i riferimenti a Bergamo e Como ed è evidenziata la carenza di documentazione;¹¹ alla parte biografica segue un primo tentativo di catalogazione sommaria delle composizioni, con richiami ad alcune musiche conservate presso l'Archivio del Duomo di Milano e in altre biblioteche europee.¹² In tempi più recenti troviamo nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* la voce che offre maggiore ricchezza di dettagli, con una netta suddivisione tra biografia, *corpus* compositivo (profano, sacro e strumentale) e bibliografia, anche se questi ultimi due

8. Si tratta in realtà del milanese Francesco Fiorini, direttore della cappella comasca dal 1735 al 1759, autore di un *De profundis a 4 breve*. Cfr. *Archivio del Duomo di Como – Catalogo delle opere a stampa e manoscritte dei secoli XVI-XVIII*, a cura di Alessandro Picchi, Como, Rotary Club Como Baradello, 1995, p. v.

9. Damiano Muoni, *Gli Antignati organari insigni e maestri di cappella del Duomo di Milano*, Milano, Tipografia Bortolotti di Dal Bono, 1883, p. 32.

10. Sulla rivista «Musica sacra» 11 (1889), pp. 170-171, nella rubrica *Biografia e bibliografia* vengono citati in parallelo Gianandrea Fioroni e Agostino Quaglia, in merito alla pubblicazione di due loro opere; di Fioroni sono riportate brevi note sul periodo di attività presso il Duomo di Milano e alcuni cenni sulla sua opera. La voce *Fioroni* in Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1926, I, p. 546, riprende le consuete note con i relativi errori sulla data di nascita e gli studi con Leonardo Leo. Sicuramente più attendibile il testo di Riccardo Allorto in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, diretta da Friedrich Blume, 148/149, *Supplement*, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1955, p. 289. Allorto anticipa con precisione il saggio che uscirà nel 1960 e suddivide la voce in note biografiche, prospetto sintetico delle composizioni, giudizio sulle stesse e una piccola bibliografia. La voce *Fioroni* compare anche nel *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985, *Biografie*, II. Qui la nota è telegrafica, con le solite imprecisioni e brevissimi cenni sulla vita, le composizioni e la bibliografia.

11. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, III-IV, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959, pp. 461-462. Nelle note biografiche Eitner cita le fonti (Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon* cit., Fétis, *Biographie universelle* cit., Muoni, *Gli Antignati organari* cit. e Burney, *The Present State* cit.) e fa ulteriori riferimenti relativi alle opere musicali e ai luoghi ove sono conservati alcuni dei manoscritti originali.

12. Eitner (*Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* cit.) cita attentamente una parte delle numerose opere conservate presso l'Archivio del Duomo milanese; molti inoltre i riferimenti a composizioni che si trovano a Vienna, Bruxelles, Einsiedeln e Bologna. Spesso viene riportata anche la segnatura originale relativa alla collocazione dei manoscritti nelle biblioteche.

settori sono trattati in modo estremamente conciso. Nella presentazione delle note biografiche l'autore, Sven Hansell, riporta con precisione le informazioni e la relativa fonte;¹³ uniche sviste sono la data di nascita (Hansell non conosce la documentazione citata nel saggio di Luigi Inzaghi)¹⁴ e la data di rappresentazione dell'opera *Didone abbandonata* (1755 e non 1735, come ricorda Mariateresa Dellaborra).¹⁵

Al di là delle semplici notizie biografiche ricavabili dai numerosi testi appena citati, alcuni studiosi – pochi in verità – hanno tentato un approccio all'opera del nostro musicista, pur sorvolando sul problema della grande quantità di composizioni esistenti. Il testo basilare di Charles Burney, del 1771, chiarifica la situazione della musica sacra a Milano nella seconda metà del XVIII secolo;¹⁶ ma è altrettanto vero che ci illustra anche un particolare momento dell'attività liturgica in Duomo, ed è un primo contributo che aiuta a capire come venisse eseguita la musica sacra durante le funzioni: a cura del «signor Gianandrea Fioroni [...] avrebbero cantato le quattro voci dopo aver avuto l'intonazione dall'organista, ma senza l'accompagnamento dell'organo».¹⁷ Burney, tra l'altro, annota questo peculiare modo di mantenere in uso lo «stile antico e solenne», al di là della presenza di uno «stile teatrale» nel quale potevano essere usati anche gli strumenti. Ciò introduce il problema – che vedremo affrontato in seguito da altri musicologi – dell'uso dell'organo e del divieto di impiegare strumenti in chiesa, a proposito del quale Milano, con il Duomo in particolare, costituisce un centro di conservazione allineato ai dettami del concilio tridentino.

Altri contributi di personaggi contemporanei a Fioroni si trovano in un testo di Vincenzo Manfredini che, nel 1775, ricorda «Fioroni dignissimo maestro di cappella del Duomo di Milano e del quale ho avuto il vantaggio di essere stato discepolo».¹⁸ Ulteriori informazioni provengono da un'opera del 1780 di Jean-Benjamin de La Borde.¹⁹ Francesco Florimo nel 1880 avvalta la

13. Sven Hansell, voce *Fioroni* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980-2001, VI, pp. 602-603.

14. Luigi Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni: nuovi documenti*, «Nuova rivista musicale italiana» XIV/4 (1980), pp. 577-597. Hansell non ha ovviamente potuto prendere visione del saggio di Inzaghi, che finalmente chiarisce, sulla base di documenti appena riscoperti, il problema dell'esatta data di nascita di Gianandrea Fioroni.

15. Mariateresa Dellaborra, *Gianandrea Fioroni (1716-1778) e un suo mottetto a otto voci*, «Rivista internazionale di musica sacra» anno 8, n. 4 (1978), pp. 412-435 e 447-477 (per l'inserito musicale).

16. Burney (*Viaggio musicale in Italia* cit.) introduce la sua visita a Milano (16-24 luglio 1770) con una descrizione quasi urbanistica della città, per poi dilettersi sul «gotico» del Duomo di Milano, sminuendone il valore artistico e architettonico rispetto alle cattedrali d'oltralpe. A questa premessa segue il testo intitolato *Musicisti e musica sacra a Milano*.

17. *Ivi*, p. 84.

18. Vincenzo Manfredini, *Regole Armoniche*, Venezia, appresso Guglielmo Zerletti, 1775, p. XIV; rist. nel 1797 con alcuni giudizi sulle composizioni di Fioroni.

19. Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780. La Borde riconosce in «Jean Baptiste Fioroni» (sic) un «excellent harmoniste, [qui] s'est fait admirer par des morceaux à huit voix» (III, p. 187).

tesi del Gervasoni²⁰ e ricorda che «il buon gusto della scuola di Napoli venne prima propagato nelle altre parti d'Italia [...] da Fioroni di Milano e dal Rusti di Roma che appresero dal Leo».²¹ Questa citazione pare ripresa di sana pianta dal testo del 1812 e manca, in modo analogo, di ogni riferimento certo.

Dobbiamo arrivare al Novecento per poter disporre di testi che scandagliano a fondo la realtà del nostro musicista. Federico Mompellio nel suo *La Cappella del Duomo dal 1573 ai primi decenni del '900* cita distrattamente Gianandrea Fioroni in due pagine, con qualche riferimento bibliografico (Gervasoni 1812 e Bertini 1814) e con un giudizio tanto sintetico quanto tassativo: «la sua vastissima opera per il Duomo, senza dubbio la migliore fra quanto esso conserva dei suoi maestri di quel secolo, è minata da superficialità di costume artistico ed egli non può venir considerato più d'un gradevole "produttore" di musica».²² Sicuramente più attento e ricco di numerose citazioni documentarie è il saggio di Riccardo Allorto del 1960, apparso quale presentazione di una registrazione discografica nella collana *Archives sonores de la musique sacrée* contenente brani di Giovanni Battista Sammartini, Gianandrea Fioroni, Wolfgang Amadeus Mozart e Giuseppe Sarti.²³ Il testo di Allorto affronta in maniera piuttosto completa la situazione della musica sacra a Milano nella seconda metà del XVIII secolo, in relazione ai viaggi compiuti da Mozart con il padre Leopold e al *tour* musicale di Charles Burney, con chiari riferimenti all'attività dei musicisti, specie nelle varie cappelle musicali di Milano.²⁴ In

20. Gervasoni, *Nuova teoria di musica* cit., pp. 139-140 (cfr. nota 6).

21. Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 voll., Napoli, Vincenzo Morano, 1881-1883, II, p. 13 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

22. Federico Mompellio, *La Cappella del Duomo dal 1573 ai primi decenni del '900*, in *Storia di Milano*, XVI, Milano, Istituto Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1962, pp. 506-588. La parte riguardante Gianandrea Fioroni (pp. 555-557) riporta gli errori biografici consueti: l'anno di nascita, il rapporto con Napoli e Leonardo Leo. A p. 580, Mompellio riproduce in anastatica una pagina del mottetto *De caelo venite*, per voce sola e basso continuo (organo).

23. Riccardo Allorto, *G.B. Sammartini, G.A. Fioroni, W.A. Mozart, G. Sarti*, in *Archives sonores de la musique sacrée*, sezione VII, *La musique concertante – Italie XVIII^e siècle*. Fascicolo illustrativo per il disco AMS 13, Saint-Leger-Vauban, 1960. Il disco contiene la registrazione del brano *Dies venit expectata* di Gianandrea Fioroni, a cura del Coro Polifonico di Torino e dell'Orchestra dell'Angelicum di Milano diretti da Ruggero Maghini, effettuata a Milano nel 1959. Il fascicolo illustrativo è articolato in tre parti: I. *La musique à Milan dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*; II. *G.B. Sammartini, G.A. Fioroni, G. Sarti*; III. *Analyse des œuvres*.

24. *Ivi*, p. 3. Cfr. anche *Milano Sacro. Almanacco [...] Dove, oltre il giornale de' Santi, si annunciano distintamente le Collegiate, i Ministeri, Conventi, le Parochiali co' nomi di loro Reggitori, Procuratori, Confessori, Maestri di Cappella, Anziani col numero delle Anime sotto ciascuna Parochia, Confraternite d'ambo li Riti [...]*, in Milano, per Giovanni Montano. La lettura di alcune annate di queste importanti pubblicazioni permette di ricostruire con chiarezza la situazione delle cappelle musicali di Milano, ove in realtà prestano servizio pochi maestri: dal 1771 Fioroni, già attivo in Duomo, opera anche in San Marco; Sammartini è maestro di cappella in Santa Maria della Passione, San Gottardo (al Palazzo),

quest'ambito è interessante la disquisizione sull'uso dell'organo e sul divieto di utilizzo di altri strumenti nelle chiese – in Duomo in particolare – con precisi richiami alla legislazione liturgico-musicale dell'epoca.²⁵ In questo spaccato della società musicale milanese vengono così inserite le figure di Giovanni Battista Sammartini, Gianandrea Fioroni e Giuseppe Sarti, con un buon approfondimento in merito alla loro attività di maestri di cappella.²⁶ Allorto è il primo studioso a vagliare le informazioni biografiche in suo possesso;²⁷ vengono così opportunamente considerati il rapporto tra Leonardo Leo e Fioroni, la mancanza di prove sulla sua presenza a Napoli per 15 anni, il suo successo in parallelo e la mancanza di dati che permettano di collegare il musicista pavese con il maestro di cappella della Pietà dei Turchini nella città partenopea. Il saggio procede prendendo in considerazione la documentazione relativa al concorso per il posto di maestro di cappella in Duomo a Milano del 1747,²⁸ l'attività e le opere di Fioroni, la corrispondenza epistolare con padre Giovanni Battista Martini a Bologna,²⁹ per poi passare alla presentazione del brano musicale contenuto nel disco.³⁰

Sant' Alessandro, San Sebastiano, San Francesco, Sant' Ambrogio, Santa Maria delle Grazie, Santa Maria del Carmine, San Dionigi Badia e Santa Maria Maddalena. Dal 1783 troveremo Carlo Monza alla testa di dodici cappelle musicali, Francesco Pugliani nove, Pietro Valle otto, Gaetano Piazza sette, Carlo Antonio Bonazzi otto, Melchiorre Chiesa sei e così via. Allorto (*G.B. Sammartini, G.A. Fioroni cit.*, pp. 4-5) conclude questa analisi sostenendo che gli uffici liturgici disponevano di un servizio musicale solo in grandi festività e solennità, cosicché il maestro di cappella poteva assumere contemporaneamente numerosi incarichi.

25. *Ivi*, pp. 5-8. Precisa e puntuale l'analisi relativa all'uso degli strumenti in chiesa secondo la normativa liturgica all'epoca vigente nella città di Milano. Ogni strumento al di fuori dell'organo era bandito. La Controriforma era stata rigorosamente applicata a Milano e veniva severamente fatta rispettare; si vedano in proposito le parole relative a *De musica et cantoribus* citate da san Carlo Borromeo nel 1565 negli *Acta ecclesiae mediolanensis*, a cura di Achille Ratti, 2 voll., Milano, 1890-97: «Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur. Et si in hymnis et canticis, suis vocibus organo canatur; omnes tamen versiculi in choro distincte pronuncietur». Il divieto di usare strumenti musicali si protrae nel corso dei secoli, in particolare in Duomo a Milano, isola conservatrice come testimonia la ricca documentazione conservata negli archivi della Cattedrale; cfr. Allorto, *G.B. Sammartini, G.A. Fioroni cit.*, p. 32 note 5-7, e tutta la casistica relativa al patrimonio musicale della stessa chiesa.

26. *Ivi*, II parte, pp. 10-27.

27. Anche se Allorto cita come principale riferimento biografico solamente Schmidl (*Dizionario universale cit.*), la sua ricostruzione biografica è precisa e accurata; restano errate la data di nascita e la data di rappresentazione dell'opera *Didone abbandonata* (1755 e non 1775; cfr. Dellaborra, *Gianandrea Fioroni cit.*, p. 420, nota 47).

28. Il testo riporta ampi brani della documentazione originale relativa al concorso del 1747 (pp. 16-18).

29. Allorto (pp. 18-20) è tra i primi a riprendere puntualmente alcuni passi della corrispondenza epistolare tra Gianandrea Fioroni e padre Martini a Bologna.

30. Allorto, *G.B. Sammartini, G.A. Fioroni cit.*, pp. 30-31. Si noti, a proposito del mottetto

Un successivo approfondimento di carattere analitico si trova nella tesi di laurea di Gian Nicola Vessia, che parla, in apertura, del Duomo di Milano quale «isola di conservazione» nella severa applicazione delle norme conciliari rispetto all'uso del solo organo in chiesa e al divieto degli altri strumenti.³¹ Gianandrea Fioroni viene così ricondotto al mondo culturale milanese e in particolare alla sua attività in Duomo, che viene valutata con attenzione nell'intento di definire precisamente il ruolo del musicista pavese. Molte le citazioni di Vessia, con riferimenti alle fonti e una precisa analisi del rapporto Fioroni-Leo-Napoli. Il discorso procede poi riportando altre notizie biografiche, i dati sul concorso del 1747 e alcuni giudizi di contemporanei di Fioroni.³² Nel testo Vessia evidenzia soprattutto i caratteri compositivi, grazie a una ricca esemplificazione, di brani che vanno dall'*Angelus Domini* al mottetto a quattro voci *Cibavit eos*, fino ad opere per basso solo e continuo (o con organo obbligato) come *Posui adiutorium* e *Omnes gentes plaudite manibus*. In ogni caso troviamo approfondimenti dettagliati e l'evidenziazione di tratti salienti e peculiarità compositive.³³

Nel 1980 Luigi Inzaghi apre un ulteriore spiraglio su alcuni aspetti della vita di Gianandrea Fioroni.³⁴ Il suo articolo per la «Nuova rivista musicale italiana», pur non volendo essere l'ennesima compilazione biografica, fornisce chiarimenti sulla data di nascita (fissata al 1716 dopo una «accurata ricerca negli archivi parrocchiali di Pavia»)³⁵ e sui rapporti del musicista, la sua attività

a otto voci *Dies venit expectata*, il suo appunto sulla scelta esecutiva: pur rispettando la scelta 'liturgica' dell'accompagnamento con solo organo, anche nelle celebrazioni più solenni, vista la mancanza di un secondo strumento per la registrazione viene adottato un gruppo di strumenti a fiato. Il manoscritto originale è conservato in AVFD (busta 92 n. 15).

31. Vessia, *Organistica del Duomo di Milano* cit.. Il lavoro è articolato in due sezioni, all'interno delle quali si trovano diversi capitoli in cui vengono trattati la città di Milano, la sua attività musicale nella seconda metà del XVIII secolo, i maestri di cappella, gli organisti e gli organi del Duomo; il lavoro si chiude con alcune partiture musicali delle quali si propongono una trascrizione e un prezioso e attento esame.

32. *Ivi*, pp. 12-16, 32, 54-64. Gianandrea Fioroni, che nella disamina di Vessia acquisisce la statura di una figura preminente, è messo in rapporto con la realtà musicale e culturale milanese, e permette di avere, con gli altri musicisti citati, un quadro vitale della vivacità di Milano. Vessia descrive con attenzione la realtà del gusto compositivo in città e le influenze ed esperienze provenienti dal mondo esterno.

33. All'interno del suo lavoro, Vessia propone la trascrizione di alcuni brani di Gianandrea Fioroni tratti dall'AVFD: si tratta di *Angelus Domini* a cinque voci e continuo (busta 91 bis, n. 3) e di altri brani a voce sola e continuo o organo obbligato oppure a quattro voci (gli esempi musicali sono raccolti in un secondo volume allegato alla tesi). È comunque doveroso ricordare che Vessia è l'unico studioso a citare le *Tre sonate per organo solo* (p. 111) già conservate presso la Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, riportate sui registri di carico ma non presenti nella schedatura cartacea. Le musiche citate non sono presenti in biblioteca.

34. Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit.; parte della documentazione è citata anche in Luigi Inzaghi – Luigi Alberto Bianchi, *Alessandro Rolla*, Milano, Nuove Edizioni, 1981, p. 16 e relative note a p. 18.

35. Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., p. 577. Il documento scoperto a Pavia è uno «stato d'anime» del 16 aprile 1726 e cita «Joannes Andreas» di 10 anni, figlio di Giu-

in Milano³⁶ e la corrispondenza con padre Martini a Bologna. L'articolo è inoltre seguito dalla trascrizione completa di nuovi documenti, delle lettere a padre Martini e di quella al domenicano padre Andrea Savorelli, oltre che da un albero genealogico della famiglia Fioroni.³⁷ Inzaghi si addentra poi nel vasto corpus compositivo di Fioroni, citando l'ampia silloge di materiale presente presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e catalogata da Sartori,³⁸ per approfondire alcuni aspetti delle sue opere strumentali, in particolare delle «sinfonie», ritenute autonome alla maniera di Sammartini, ma in realtà parti integranti di brani sacri; segue un elenco delle composizioni conservate presso la biblioteca musicale di Einsiedeln.³⁹ Il giudizio di Inzaghi è piuttosto laconico: in poche righe chiude il discorso sulle composizioni strumentali definendo Fioroni compositore «da annoverare tra gli iniziatori del genere sinfonico in Lombardia»,⁴⁰ alla stregua di Sammartini, Lampugnani, Giulini e altri. Oltre alle opere per complesso strumentale – le citate diciannove sinfonie di Einsiedeln e un trio per cembalo, violino e violoncello – Inzaghi annovera nel suo conteggio solo due sonate per cembalo, quando in realtà si conoscono ben sei brani per tastiera del musicista pavese.⁴¹

Nel 1981 Vittorio Gibelli torna sull'argomento con un breve saggio introduttivo a una trascrizione del *Salve Regina* in la minore per coro a quattro voci, archi e basso continuo, conservata presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.⁴² Gibelli ripropone le consuete notizie biografiche, in-

seppe e Ursula; la conferma della paternità del nostro musicista è data dall'atto di sepoltura in Duomo a Milano. Il documento, ovvero l'atto di morte, è conservato presso l'Archivio Parrocchiale del Duomo, non presso l'«Archivio della Curia e del Duomo» come riporta Inzaghi.

36. *Ivi*, p. 578. Sempre attraverso inediti di archivio è possibile avere qualche ulteriore informazione sulla vita del nostro musicista durante il periodo pavese e milanese.

37. *Ivi*, pp. 590-597.

38. Claudio Sartori, *Catalogo delle musiche dell'archivio della Cappella musicale del Duomo di Milano*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1957.

39. Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., pp. 585-589. Vi si riporta l'elenco delle opere conservate presso la Musikbibliothek di Einsiedeln. Questa schedatura anticipa la pubblicazione del catalogo completo dei manoscritti musicali della biblioteca svizzera, recentemente edito: *Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, a cura di P. Lukas Helg, Einsiedeln, Selbstverlag Kloster Einsiedeln, 1995, pp. 41-43.

40. Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., p. 586.

41. *Ivi*, p. 585. Si tratta delle due sonate conservate presso la biblioteca di Einsiedeln. Inzaghi non prende in considerazione le altre opere per tastiera, di cui si tratterà più ampiamente in altra sede, e neppure altre composizioni strumentali, quali la *Sonata a traversiere e basso* e il *Concerto per cembalo* che Dellaborra (*Gianandrea Fioroni* cit.) annovera nel suo catalogo in appendice all'articolo.

42. Vittorio Gibelli, *Giovanni Andrea Fioroni e la musica sacra a Milano nella seconda metà del secolo XVIII*, in *Musica, Teatro, Nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento*: dodicesimo incontro con la musica italiana e polacca, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1981, pp. 251-271. Al termine del saggio viene proposta la trascrizione moderna del *Salve Regina a 4 con sinfonia* in la minore per coro a quattro voci, due violini, viola e basso, il cui manoscritto

correndo nell'errore relativo alla data di nascita,⁴³ per la quale viene indicato il 1740 con un chiaro refuso tipografico, e alcuni richiami ai documenti del concorso del 1747 e alle lettere a padre Martini,⁴⁴ prima di analizzare con maggiori dettagli alcune parti del citato *Salve Regina*.

Nel 1986 l'attività musicale del Duomo di Milano, in occasione dei 600 anni di vita della cattedrale, è oggetto di un ponderoso volume che cerca di ripercorrere, con l'intervento di diversi musicologi, i «sei secoli di musica».⁴⁵ Il volume propone la trascrizione pressoché integrale d'ogni documento relativo ai maestri di cappella, ai cantori, agli organisti e diventa così un prezioso e sicuro riferimento per conoscere in dettaglio la realtà musicale della cattedrale di Milano. Vi trova posto anche la vicenda di Gianandrea Fioroni, con tutta la documentazione relativa alla sua partecipazione al concorso del 1747, alla nomina e all'attività in Duomo.⁴⁶ In parallelo viene ricostruita la storia della cappella musicale: dalle origini al 1714 a cura di Graziella De Florentiis, dal 1714 ai giorni nostri a cura di Gian Nicola Vessia, che propone un prospetto biografico aggiornato, secondo la documentazione di Inzaghi,⁴⁷ con numerose citazioni e riferimenti all'attività culturale milanese nella seconda metà del XVIII secolo.⁴⁸ In appendice al volume è inoltre riportato un elenco dei cantori

originale si trova in AVFD (busta 109 n. 14). Gibelli in una delle sue note (p. 260) ricorda l'importanza del materiale musicale di Fioroni conservato presso la biblioteca di Einsiedeln; evidentemente non è a conoscenza dell'elenco pubblicato da Inzaghi. Comunque nessuno dei due entra in dettagli o si cimenta in un'analisi approfondita di questa raccolta di preziosi manoscritti, che testimonia la ricca attività musicale milanese nel XVIII secolo e l'interessante rapporto tra il nord Italia e la Svizzera.

43. Gibelli, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., p. 253.

44. *Ivi*, pp. 254-257. Gibelli si limita a citare solo alcuni passi delle lettere tra Fioroni e padre Martini, e fa altrettanto per i documenti del concorso in Duomo a Milano del 1747. In entrambi i casi fa riferimenti indiretti attraverso altri testi: Anne Schnobelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civic Museo Bibliografico Musicale in Bologna*, New York, Pendragon, 1979, pp. 248-249 e Riccardo Allorto, *La musica a Milano, G.A. Fioroni e G. Sarti, «La Scala»*, Milano, luglio 1962, p. 10.

45. *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, NED, 1986. Oltre ai quattro capitoli sulla storia della cappella musicale e degli organi, rispettivamente a cura di Graziella De Florentiis, Gian Nicola Vessia, Renato Fait e Marco Rossi, il volume presenta alcuni saggi su *Il canto e la musica nella chiesa milanese prima della costruzione del Duomo* (Luciano Migliavacca), *La musica composta per il Duomo dall'ars nova al movimento ceciliano* (Umberto Scarpetta), *L'Archivio musicale della Fabbrica del Duomo* (Mariella Busnelli).

46. *Ivi*, pp. 129-134 e relative note; pp. 158-159 per la figura di Gianandrea Fioroni, a cura di Gian Nicola Vessia; pp. 96-104 per la documentazione integrale sul concorso del 1747 per il posto di maestro di cappella, a cura di Graziella De Florentiis.

47. Vessia (*Organistica del Duomo di Milano* cit., pp. 129-134) è il primo a tenere in considerazione gli importanti aggiornamenti ricavati dalle scoperte documentarie di Luigi Inzaghi.

48. Vessia (*ibidem*) inserisce in generale la vicenda di Fioroni nel contesto musicale milanese della seconda metà del XVIII secolo, e in particolare nella situazione della cappella del Duomo. Smentisce inoltre il rapporto tra Fioroni e Leonardo Leo a Napoli (cfr. anche Allorto, G.B. *Sammartini, G.A. Fioroni* cit.) e in conclusione propone un sintetico giudizio sul *corpus* musicale sacro.

della cappella in varie epoche, sicuramente utile per avere un'idea degli organici relativi alle esecuzioni di musica sacra nelle chiese.⁴⁹

Quasi contemporaneamente Mariateresa Dellaborra, nel 1987, propone sulla «Rivista internazionale di musica sacra» un articolo dal titolo *Gianandrea Fioroni (1716-1778) e un suo mottetto a otto voci*.⁵⁰ Il testo, corredato da precise note e citazioni, è però piuttosto schematico e non entra nel merito di particolari aspetti relativi alla vita musicale del nostro musicista pavese, limitandosi talvolta alla pedissequa riproposta di notizie riprese da altri testi senza alcuna confutazione (si veda in particolare il riferimento a Napoli e a Leonardo Leo,⁵¹ ripreso dal Gervasoni ma a tutt'oggi non suffragato da alcun documento, come già anticipato da Allorto).⁵² Il testo di Dellaborra propone un catalogo generale delle opere di Gianandrea Fioroni sparse in diverse biblioteche europee.⁵³ Questa prima catalogazione naturalmente si aggiunge all'elenco delle musiche esistenti nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano curato da Sartori⁵⁴ e all'elenco delle opere di Einsiedeln stilato a suo tempo da Inzaghi;⁵⁵ viene inoltre evidenziato che delle 66 musiche riportate solo sette sono pubblicate, le rimanenti sono tutte manoscritte.⁵⁶ In coda all'articolo è proposta la trascrizione moderna di un mottetto a due cori e due organi obbligati, *Rubum quem viderat*, con un saggio di presentazione e di analisi del brano in relazione alla tipologia delle composizioni a doppio coro con organi.⁵⁷

49. Cfr. *Sei secoli di musica* cit., pp. 280-281. I prospetti relativi alla struttura della cappella musicale del Duomo di Milano sono numerosi. Ben tre riportano come maestro Gianandrea Fioroni: risalgono al 1748, 1761 e 1771 e si rivelano di grande utilità per cercare di risolvere lo spinoso problema dell'esecuzione della musica sacra settecentesca con gruppi vocali più o meno numerosi. Gli elenchi sono ricavati dalla documentazione del Duomo; ma anche Inzaghi nel suo lavoro (*Giovanni Andrea Fioroni* cit., p. 582) propone schemi analoghi, ricavandoli dal già citato *Almanacco Sacro di Milano* (vedi nota 23) per gli anni 1764, 1765, 1768, 1772 e 1777.

50. Dellaborra, *Gianandrea Fioroni* cit., pp. 412-435.

51. *Ivi*, p. 413.

52. Allorto, G.B. *Sammartini, G.A. Fioroni* cit., p. 16.

53. Dellaborra, *Gianandrea Fioroni* cit.; il saggio si articola in *Premessa, La vita, Giudizi di contemporanei e di posteri, Gli allievi e l'opera*, prima di passare al *Catalogo, I motetti a doppio coro* e concludere con una *Bibliografia*.

54. Sartori, *Catalogo delle musiche* cit.

55. Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., pp. 585-589.

56. Dellaborra (*Gianandrea Fioroni* cit., pp. 420-421) riporta sette composizioni pubblicate alla data del 1987; in realtà la pagina proposta da Mompellio (*La Cappella del Duomo dal 1714* cit., p. 580) non è una trascrizione bensì una riproduzione anastatica della prima pagina del mottetto *De caelo venite*. Inoltre la Casa Musicale Carrara di Bergamo aveva già pubblicato una *Sonata in re maggiore* per tastiera (dal manoscritto del Seminario Vescovile di Brescia) in *Pagine d'organo del '700 italiano*, piccola antologia organistica a cura di Gian Nicola Vessia e Fabrizio Dorsi (Bergamo, 1986), a cui seguirà *Sacerdotes Domini*, offertorio a quattro voci e basso continuo, trascrizione di Gian Nicola Vessia, in «Celebriamo» iv (1992), pp. 24-33.

57. Dellaborra, *Gianandrea Fioroni* cit., pp. 429-433 per l'analisi e pp. 447-477 per la trascrizione. L'originale del mottetto *Rubum quem viderat* è conservato in AVFD (busta 109 n. 13).

A questo punto ci sembra doveroso proporre un breve profilo biografico di Gianandrea Fioroni, utilizzando i dati citati e i più recenti aggiornamenti. Nato a Pavia nel 1716 da Giuseppe e Ursula, «Joannes Andreas» nel 1726 abita in Pavia alta, «nella casa del fattore del Monastero di San Felice» (l'attuale piazza Botta). Non si hanno notizie certe sulla sua formazione musicale, al di là dei presunti rapporti con il napoletano Leonardo Leo,⁵⁸ e nulla si sa della prima parte della sua vita, trascorsa come sembra a Pavia, secondo quanto cita lo stesso Fioroni nella lettera autografa per l'ammissione al concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano, il 10 giugno 1747.⁵⁹ Questa lettera fa seguito al bando del 27 febbraio 1747; le prove,⁶⁰ svoltesi tra settembre e novembre, portano al giudizio quasi unanime e Fioroni è nominato maestro di cappella il 16 dicembre 1747, con il consueto stipendio di 1800 lire imperiali. Da questo momento prende il via quell'intensa attività che porterà il nostro musicista a comporre in 31 anni un'enorme quantità di musiche per il servizio liturgico in cattedrale, alcuni oratori e varie opere per il teatro e per diversi organici strumentali.

Se la presenza a Milano di Fioroni sembra non interrompersi dal 1747 fino alla morte, avvenuta nel 1778, è certo che oltre al servizio in Duomo il musicista fu maestro di cappella anche in San Marco, Santa Maria della Visitazione e Sant' Alessandro in Zebedia, come testimonia puntualmente la documentazione originale del 1775.⁶¹ Dagli «stati d'anime della Parrocchia di S. Michele in Duomo» (che coprono il periodo tra il 1759 e il 1775) sappiamo che Fioroni visse per un certo periodo con alcuni parenti, la madre Orsola (fino al 1759), la sorella Vittoria e la nipote Orsola Bianca; dal 1770 ebbe una domestica, ma solo per alcuni periodi. I famigliari pavesi del musicista sono importanti per la

58. Il rapporto tra Gianandrea Fioroni e Leonardo Leo, come già anticipato, non è documentato in alcun testo. Sia Allorto (*G.B. Sammartini, G.A. Fioroni* cit., p.16) che Vessia (*Organistica del Duomo di Milano* cit., p.131) discutono dell'argomento valutando diverse possibilità in merito all'incontro fra i due musicisti nell'arco della loro vita. Poiché è in corso una ricerca d'archivio per verificare la veridicità di un'informazione che si fa risalire alla sola citazione del Gervasoni (*Nuova teoria di musica* cit., pp. 139-140), crediamo sia utile non fare ulteriori supposizioni a questo proposito.

59. «Lossequiosissimo servo delle Signorie loro Ill. e Rev. Giovanni Andrea Fioroni abitante in Pavia, avendo inteso da pubblico editto doversi fare l'elezione d'un nuovo maestro di cappella per codesta Cattedrale Metropolitana desidererebbe essere anch'elli adnesso al publico concorso esibendosi anche di fare un Pontificale [...]».

60. Ricordiamo che le prove musicali di Fioroni per il concorso in Duomo mancano da AVFD.

61. Claudio Sartori, *Sammartini post-mortem*, in *Hans Albrecht in memoriam*, Kassel, Bärenreiter, 1962, pp. 153-155. L'autore cita un piccolo almanacco conservato presso la Biblioteca Nazionale di Brera a Milano: *La Galleria delle Stelle. Almanacco per l'anno 1775. Nel quale si contengono alcune osservazioni critiche, storiche, e naturali, l'ordine delle Calende, delle None, e degli Idi per ciascun giorno, i nomi delle Chiese, dove si farà la Musica, e i nomi dei rispettivi Maest. di Cappella*. In Milano, per Gaetano Motta stampatore al Malcantone vicino l'Osteria del Pozzo. È immediata l'associazione con *Milano Sacro*, l'almanacco citato in precedenza con informazioni simili (vedi nota 24).

sua attività didattica: Alessandro Rolla venne mandato a studiare con Fioroni forse in relazione all'amicizia che legava Pietro Fioroni, fratello di Gianandrea e contrabbassista in un'orchestra a Pavia, a Giuseppe Rolla, zio di Alessandro e violinista nella medesima orchestra.⁶²

Oltre al celebre violista, Gianandrea Fioroni ebbe il merito di formare una 'scuola' che annoverò parecchi allievi: Carlo Monza (ca 1735-1801), maestro di cappella in Duomo a Milano dal 1787 quale successore di Giuseppe Sarti; Agostino Quaglia (1744-1823), per ventinove anni organista e per sedici maestro di cappella del Duomo di Milano; l'abate Isidoro Piantanida (seconda metà del XVIII sec. – XIX sec.), celebrato da Fétis per alcune sue composizioni sacre; Giovanni Bernardo Zuchinetti (XVIII sec. – XIX sec.), spesso presente in Milano per alcune controversie in commissioni di giudizio per incarichi musicali in Duomo con Giovanni Battista Sammartini e Carlo Monza, oltre che maestro di cappella presso la cattedrale di Monza (dal 1757 al 1802). Anche Quirino Gasparini uscì dalla scuola di Gianandrea Fioroni, prima di diventare maestro di cappella nella cattedrale di Torino e accademico filarmonico a Bologna.⁶³

Gianandrea Fioroni morì nel 1778, come documenta Inzaghi; tra i registri dell'Archivio Parrocchiale del Duomo di Milano è conservato l'atto di morte del musicista, sul quale leggiamo «Addì 20 dicembre (1778) il Sig. Andrea Fiorone, d'anni 62, figlio del fu Giuseppe, Maestro della capella del Domo, monito con tutti i SS.mi Sacramenti e Benedizione Papale, morì e fu sepolto in Domo. Sac[erdoti] 18». Fioroni, benché laico, venne certamente seppellito in Duomo; non si sa esattamente dove, forse in un sepolcro comune e non «di fronte all'altare di S. Giovanni Buono», riservato ai canonici minori e agli eventuali beneficiati minori in casi particolari. Né sicuramente in quel «Sacello 18» citato da Inzaghi che in realtà, nella forma abbreviata del termine sul documento originale («Sac. 18»), si riferisce al numero dei sacerdoti che seguirono il corteo funebre e la sepoltura.⁶⁴

62. Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., pp. 584-585, note 42-46. Le fonti documentarie sulla parentela di Fioroni e sull'allievo Alessandro Rolla vi sono ampiamente citate; le stesse informazioni sono inoltre riportate nella monografia dedicata al Rolla (Inzaghi – Bianchi, *Alessandro Rolla* cit.).

63. Per ulteriori informazioni su alcuni allievi di Gianandrea Fioroni si possono consultare le relative voci, a cura di Gian Nicola Vessia e Marco Rossi, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, I-VI, Milano, NED, 1987-1993.

64. Archivio Parrocchiale del Duomo di Milano, Registro dei morti, 1752-1780, p. 287; vedi anche Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., pp. 577-578. Le note relative alla morte e alla sepoltura di Fioroni in Duomo meritano una chiarificazione: infatti Fioroni è correntemente citato come «Sig.» e l'atto di morte non riporta alcuna crocetta in margine, come si usava fare per i sacerdoti (si veda in proposito anche *Milano Sacro* cit.: l'almanacco del 1767 riporta infatti la citazione «Maestro di Cappella: Sig. G.A. Fioroni»; la copia consultata è conservata presso la Biblioteca del Capitolo Metropolitano di Milano). Fioroni quindi non poteva essere seppellito nel cosiddetto 'sepolcro' riservato a musicisti e cantori, di fronte all'altare di San Giovanni Buono (Inzaghi, *Giovanni Andrea Fioroni* cit., p. 578), in realtà riservato ai canonici minori; i laici venivano sepolti nelle fosse comuni o forse

«*Salve Regina*»

Nel repertorio musicale della cappella del Duomo di Milano⁶⁵ merita un occhio di riguardo il repertorio mariano. A fronte di una vasta silloge di litanie mariane e di numerosi *Magnificat*, composizioni sicuramente presenti nel vespro ambrosiano, notiamo invece una quantità decisamente inferiore di composizioni dedicate all'antifona *Salve Regina*. Nel catalogo musicale dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano ne troviamo pochissime. Oltre sei secoli di partiture composte da 55 maestri di cappella ci mostrano solamente 25 composizioni dedicate a questo testo sacro. Tra l'altro non si deve dimenticare che la cattedrale milanese è dedicata a Maria Nascente. Dopo il primo esempio, di cui è autore Franchino Gaffurio,⁶⁶ si deve attendere il Seicento con le versioni di Giovanni Antonio Grossi, quattro *Salve Regina* a fronte di un'enorme quantità di opere mariane e di 36 *Magnificat*. Altri maestri di cappella propongono in seguito, a loro volta, questo brano: Giovanni Maria Appiani, Carlo Baliani, Giuseppe Sarti, Carlo Monza e Agostino Quaglia compongono ciascuno un *Salve Regina*. Ben cinque ne compone invece Gianandrea Fioroni. Si passa poi alle due opere solistiche di Raimondo Boucheron, a metà Ottocento, a quella corale di Pietro Dentella e alle più recenti di Luciano Migliavacca.

Come si evince da queste poche citazioni si tratta di casi episodici. Il *Salve Regina* appartiene alla serie delle antifone mariane, con *Regina coeli*, *Ave Regina coelorum* e *Alma Redemptoris Mater*. Dette anche antifone 'maggiori', in realtà sono preghiere autonome dedicate alla Vergine Maria, che si collocano come brani di chiusura dell'ufficio divino. *Salve Regina*, che «ha il testo in prosa ritmica e in forma libera (6 frasi e 3 invocazioni conclusive), la melodia di 1 modo e l'andamento sobriamente neumatico»,⁶⁷ è la più popolare e diffusa tra le quattro antiche antifone.

L'origine della preghiera risale al XI secolo; da alcuni è attribuita a Pietro di Mezone, arcivescovo di Santiago di Compostela (intorno al 1002 circa), ma la paternità non è certa. La tradizione più diffusa attribuisce la stesura di quest'antifona al monaco Ermanno di Reichenau, Hermannus Contractus, così definito a causa di un difetto fisico (1013-1054).⁶⁸ Un'altra attribuzione fa

nel sepolcro della Fabbrica. Comunque non esiste una precisa documentazione di tutte queste collocazioni. Il rifacimento del pavimento del Duomo, effettuato diverse volte nel corso dei secoli, ha cancellato del tutto queste collocazioni e la maggior parte delle lapidi terragne erano totalmente consumate ed illeggibili per poter segnalare le sepolture (le informazioni relative alle sepolture in Duomo a Milano e all'atto di morte sono state cortesemente fornite da Fausto Ruggeri, all'epoca responsabile della Biblioteca e Archivio del Capitolo Metropolitano di Milano).

65. Sartori, *Catalogo delle musiche cit.*

66. *Ivi*, p. 51. *Liber Capelle Franchini Gafori*, vol. III, fol. 221v, *Salve Regina a 3* (STB): AVFD.

67. Valentino Donella, *Musica e liturgia – indagini e riflessioni musicologiche*, Bergamo, Edizioni Carrara, 1991, pp. 211-212.

68. Erudito e teorico musicale tedesco, detto anche Hermann der Lahme, oppure Ermanno lo Zoppo (Saulgau, Svevia 1013 – Reichenau 1054). Studiò con l'abate Berno nel convento di Reichenau e fu monaco benedettino. Si occupò di storia, matematica e mu-

capo ad Adhémar de Monteil, vescovo di Puy (morto nel 1098).⁶⁹ Tra gli altri possibili autori si ricordano anche Papa Gregorio VII⁷⁰ e Sant'Anselmo da Baggio.⁷¹ Una recente teoria afferma che le parole sono di San Bernardo,⁷² scritte durante la sua permanenza all'eremo dei Santi Jacopo e Verano alla Costa d'Acqua, mentre la melodia è di Guido di Cherlieux, suo maestro di coro.⁷³ Probabilmente è opera di San Bernardo solo la composizione dell'ultimo verso, «o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria». La versione attuale è stata fissata dall'Abbazia di Cluny nel XII secolo.

Come ricorda Valentino Donella, l'antifona «nella prima metà del secolo XIII si trova inserita nell'Ufficio di alcuni ordini monastici; nel 1350 è accolta nei breviari romani. Pio V (1568) la prescrisse obbligatoriamente al termine delle Ore, dalla festa della S. Trinità all'Avvento».⁷⁴ I domenicani introdussero l'uso del *Salve Regina* nel 1221, nel contesto della preghiera di compieta.⁷⁵

sica e scrisse, fra l'altro, il trattato *Opuscula musica*, dove propose anche un sistema di notazione basato sull'indicazione degli intervalli mediante le loro iniziali (t = tonus, ecc.). Gli si attribuiscono alcune antifone e sequenze (*Alma redemptoris mater*, *O florens rosa*, *Salve Regina*).

69. Adhémar de Monteil [dè mōtèi] appartenne a una famiglia francese del Delfinato, discendente dai conti di Valenza; ne fecero parte i vescovi Lambert (dal 995 al 1016) e Pons (dal 1031 al 1056).

70. San Gregorio VII, nato Ildebrando Aldobrandeschi di Soana (Sovana 1020/1025 – Salerno 25 maggio 1085), fu il 157° papa della chiesa cattolica dal 1073 alla morte. Gregorio fu il più importante fra i papi che nell'XI secolo misero in atto una profonda riforma della chiesa; ma è noto soprattutto per il ruolo svolto nella lotta per le investiture, che lo pose in contrasto con l'imperatore Enrico IV.

71. Anselmo da Baggio, o Anselmo II di Lucca (Milano ca. 1035 – Mantova 18 marzo 1086), nipote di papa Alessandro II, fu nominato dallo zio vescovo di Lucca e cardinale. Fu educato alla retorica da Lanfranco di Pavia, completando poi gli studi alla scuola cluniacense di Berengario di Tours. Dopo essere stato monaco nell'abbazia benedettina di Polirone, fu eletto vescovo di Lucca nel 1073, ma inizialmente rifiutò la nomina per non ricevere dall'imperatore Enrico IV le *regalie* concesse al suo ufficio; accettò infine l'elezione il 29 settembre 1074. Per il suo forte sostegno al movimento riformatore della chiesa (strenuo sostenitore della riforma dei costumi del clero, Anselmo pretese che i canonici vivessero in austerità con comunità col loro vescovo), nel 1081 venne esiliato dall'imperatore e si ritirò come monaco nell'abbazia di San Benedetto in Polirone, sotto la protezione della contessa Matilde di Canossa, della quale divenne consigliere spirituale; in seguito fu reintegrato nel suo ufficio da papa Gregorio VII.

72. Bernardo (Digione 1090 – Chiaravalle-Clairvaux 20 agosto 1153), dopo Roberto, Alberico e Stefano, fu padre dell'ordine cistercense. L'obbedienza e il bene della chiesa lo spinsero spesso a lasciare la quiete monastica per dedicarsi alle più gravi questioni politico-religiose del suo tempo. Maestro di guida spirituale ed educatore di generazioni di santi, lascia nei suoi sermoni di commento alla Bibbia e alla liturgia un eccezionale documento di teologia monastica tendente, più che alla scienza, all'esperienza del mistero.

73. Pellegrino Maria Ernetti, *Il canto gregoriano popolare*, Bergamo, Poligr. Bolis – AISC, 1985, p. 126.

74. Donella, *Musica e liturgia* cit., p. 211.

75. Nella liturgia delle ore e nel breviario la compieta è l'ultimo momento di preghiera della giornata, l'ora che viene dopo i vesperi; è così chiamata perché compie le ore canoniche, e si recita prima del riposo notturno.

I cistercensi lo utilizzano dal 1251. I certosini lo cantano ogni giorno, dal XII secolo, ai vesperi. Nel 1250 papa Gregorio IX l'approvò e ne prescrisse il canto a conclusione della preghiera di compieta. Tradizionalmente viene anche recitato a conclusione del rosario. È normalmente utilizzato nelle funzioni della Chiesa cattolica, in particolare nei giorni vicini alle feste dell'Assunta e dell'Immacolata concezione. Il tema musicale della forma gregoriana del testo è considerato originario del XI secolo e rappresenta uno degli esempi più antichi di musica sacra tuttora in uso.

- 1 Salve, Regina, Mater misericordiae,
- 2 vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
- 3 Ad te clamamus, exsules filii Evae,
- 4 ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
- 5 Eia ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte.
- 6 Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis, post hoc exilium, ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

In taluni casi viene aggiunto:

Ora pro nobis sancta Dei Genetrix.
Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

Oggi sono adottate numerose traduzioni del testo, che possiamo trovare in tutte le lingue del mondo. La versione italiana più utilizzata, pubblicata nel *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*,⁷⁶ è la seguente:

- 1 Salve, Regina, madre di misericordia;
- 2 vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
- 3 A Te ricorriamo, esuli figli di Eva;
- 4 a Te sospiriamo, gementi e piangenti
in questa valle di lacrime.
- 5 Orsù dunque, avvocata nostra,
rivolgi a noi gli occhi tuoi misericordiosi.
- 6 E mostraci, dopo questo esilio, Gesù,
il frutto benedetto del tuo seno.

O clemente, o pia, o dolce Vergine Maria!

Il patrimonio gregoriano, nel *Liber usualis*, conserva due differenti melodie scritte su questo testo: la prima, dalla forma tipicamente melismatica, nel I modo (*Dominica ad completorium*), la seconda, molto più semplice, nel V modo (*tonus simplex*). Quest'ultima è quella abitualmente cantata nelle chiese.

76. *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1995.

Le versioni musicali di Gianandrea Fioroni

In molte opere Gianandrea Fioroni ci presenta brani con strumento concertante; si tratta dell'organo sia nella sua veste concertante sia in quella di riferimento al basso continuo. Una sola volta troviamo la voce «cembalo» (come riporta Sartori nel suo catalogo),⁷⁷ per quanto il suo significato sia discutibile. L'organo «obbligato» domina le introduzioni che precedono alcuni motetti a voce sola, e diventa una traccia essenziale per sviluppare la realizzazione del basso continuo ove questo è presente. Poche invece le opere con intervento orchestrale; è il caso del *Salve Regina* in la minore e di poche altre opere che si trovano nell'Archivio milanese: *Benedictus a 8 con sinfonia ad libitum* (busta 101 n. 7), *Responsori delle lezioni delli 3 notturni da morto a 8 voci con sinfonia ad libitum in sol minore* (busta 85 bis n. 2).

Salve Regina a 4° con sinfonia per la B.M.V. di Campo Santo
(AVFD busta 109 n. 14)

Salve Regina a 4° con sinfonia per la Beata Maria Vergine di Campo Santo consiste in una serie di pagine manoscritte, autografe, che comprendono le parti strumentali (organo, violino primo, violino secondo, viola, basso) e quelle vocali (canto, alto, tenore e basso). Manca la partitura. Non vi è una sezione separata che giustifichi la denominazione «sinfonia», che evidentemente manca in questo archivio.

La parte orchestrale autonoma si limita a poche battute introduttive prima dell'entrata del coro a quattro voci. La breve introduzione orchestrale è in tipico stile galante, con un leggiadro e lento andamento ternario. L'accordo tonale di apertura è presentato con la figurazione all'unisono dei violini primi e secondi che propongono quinta, terza e tonica con appoggiature, prima di avviare un movimento particolarmente scorrevole. Il soprano introduce la parte vocale riproponendo l'accordo discendente dei violini con la frase «Salve Regina». Analogo inciso melodico connota la frase «vita dulcedo», ma questa volta esso viene ripreso dal basso e poi dal tenore per imitazione reale. Quattro battute orchestrali riprendono la melodia introduttiva e creano un breve stacco, prima che segua la nuova frase proposta dal contralto che pronuncia «ad te clamamus». Anche in questo caso l'eleganza compositiva si affianca all'imitazione in canone tra le diverse voci e le parti strumentali.

Le sezioni che seguono sono contraddistinte da una particolare ricerca armonica. L'uso di accordi di settima, di molte sezioni cromatiche ci presenta un contrappunto apparentemente complesso, ma in realtà particolarmente facile all'ascolto. L'autore sviluppa le frasi finali della prima parte, per poi riproporre altre quattro battute orchestrali che ci separano dalle tre invocazioni conclusive. Qui il discorso è più sillabico, omoritmico e sembra voler infittire le fasi finali della composizione determinando una sorta di *climax*. La ricca struttura, in realtà, è di una freschezza unica e particolare; un'atmo-

77. Sartori, *Catalogo delle musiche cit.*, p. 173.

sfera mozartiana pervade la composizione che appare come una preghiera semplice e immediata.

Salve Regina a 4 voci pieno [in re] (AVFD busta 109 n. 15)

Salve Regina a 4 voci pieno [in re] è una composizione agile, che nel complesso potremmo definire omoritmica. L'Archivio della Veneranda Fabbrica conserva la partitura e le parti per le voci (soprano, alto, tenore e basso). Su alcune parti si trova la dicitura «pieno». Il materiale è autografo.

Una parte del testo della preghiera viene articolato in un ritmo ternario particolarmente scorrevole; ancora una volta vediamo come il nostro compositore sia particolarmente attento al rapporto testo-musica, e come il retaggio della retorica musicale – la puntuale attenzione nel descrivere musicalmente le parole – sia ancora ben presente nella sua lezione compositiva. L'esposizione del primo verso è propriamente accordale, omofonica, con un solo ritardo nella chiusura del semplice inciso lasciato al soprano. Le sei frasi sono tutte concatenate fra loro; il discorso procede con alcune ripetizioni testuali in situazioni particolari: «exules filii Evae», «suspiramus», quest'ultimo ripreso con il classico richiamo alla figura retorica della *suspiratio*. Una minima stasi si trova sulle parole «gementes et flentes», quasi a esaltare il significato testuale. La composizione passa al ritmo binario nella frase «et Jesum benedictum» per poi rientrare subito alla ternarietà nel verso successivo «nobis post hoc».

Il passaggio alle tre invocazioni che chiudono la preghiera è particolare. La melodia si abbandona a una sorta di sezione più 'affettuosa', ove un delicato inciso della parte più acuta è ripreso in imitazione per semitono discendente, quasi stravolgendo la metrica del testo. Il frammento melodico fiorisce la seconda ripetizione della parola «ostende» per collegarsi a «O clermens»; altrettanto accade con la ripetizione di quest'ultima parola per chiudere l'inciso con «O pia». Una sorta di sfasamento metrico del verso crea un effetto di movimento fino alla sospensione che precede la chiusa vera e propria. «O dulcis Virgo Maria», infatti, è proposta come una sorta di cacciniana *exclamatio*, un'appoggiatura che dal fa acuto discende per un'intera ottava con piccole inflessioni interne che la rendono una vera e propria *catabasi* retoricamente significativa. La cesura di una pausa coronata interrompe il discorso musicale, per poi passare alla ripetizione conclusiva del verso con pause e cadenze armoniche tipiche.

Salve Regina a 4° piena [in sol] (AVFD busta 109 n. 16)

L'originale manoscritto, autografo, consta delle sole parti per le voci (canto, alto, tenore e basso) e del basso numerato per l'organo. Su alcune parti si trova la dicitura «piena».

Questa composizione è semplice, accordale, e denota la classica prassi della cappella musicale per il servizio liturgico. L'andamento lineare delle varie parti trova il maggiore sviluppo in quella vocale del basso, particolarmente mossa. Proprio l'incipit del tema al basso (e al basso per l'organo) sembra

inoltre ricordare la versione del *Salve Regina* nel 1 modo (*Dominica ad completorium*). Le prime frasi sono concatenate tra loro, eccetto le due ripetizioni iniziali «spes nostra». Fioroni colloca una breve cesura prima del verso «Eia ergo advocata nostra»; segue una brevissima sezione dialogica tra il soprano e le altre tre voci nella citazione «ad nos converte». Il gusto per l'imitazione ritorna alle parole «nobis post hoc», ove a breve distanza si susseguono le entrate di soprano, basso, tenore e alto. Ritorna infine la forma dialogica nelle invocazioni finali: «O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria», dove le parti di soprano e alto si contrappongono a tenore e basso per poi riproporsi tra sezioni omogenee per tessitura, soprano e tenore a cui rispondono alto e basso. Una semplice cadenza chiude il brano.

Salve Regina a 8 voci in re (AVFD busta 109 n. 18)

(trascrizione a cura di Marco Rossi:

⟨<http://www.ledonline.it/CantarSottile>⟩)

Manoscritto autografo di Fioroni; esiste copia della partitura (canto I, alto I, tenore I, basso I, organo I; canto II, alto II, tenore II, basso II, organo II) e delle parti singole per i cori e gli organi. La composizione appartiene a un discreto *corpus* di opere a doppio coro con sostegno di continuo (talora concertante o in parte realizzato) affidato agli organi.⁷⁸ Nella prassi dei 'cori battenti', che lega le sue origini al mondo veneto, dalla basilica di Santa Giustina in Padova alla Cappella Marciana a Venezia,⁷⁹ Milano rappresenta un esempio peculiare. Tanto particolare che anche Burney, nella sua citazione, ricorda che Fioroni gli fece dono proprio di una partitura a otto parti.

La composizione di Fioroni, a una prima analisi complessiva, ricalca il gusto veneziano di questo genere: l'esposizione dei versi è una sorta di rincorrersi tra le parti vocali, con frequenti giochi contrappuntistici complessi che trovano una prima cesura a b. 25. Dopo i primi tre versi una sezione affidata (in partenza) al secondo coro ci propone «ad te suspiramus gementes et flentes», mentre il primo coro risponde con la seconda parte di questo verso, «in hac lacrymarum valle». Qui con enfasi retorica il compositore sviluppa numerose ripetizioni che si incrociano fra le parti. Possiamo notare che, contrariamente alle altre versioni, la sezione non presenta figurazioni retoriche di *suspiratio*, ma piuttosto un'ascesa cromatica del basso che evidenzia, con una opportuna scelta metrica, il significato del testo.

Le sezioni procedono con ricca scrittura armonica. Il gioco dei cori spezzati viene usato con grande maestria e con un contrappunto ricco, che muove tutte le parti. Le tre invocazioni finali determinano il *climax*. Qui la composizio-

78. Cfr. il catalogo dell'opera di Giananadrea Fioroni, ma anche diverse composizioni di Michelangelo Grancini e Carlo Monza (Sartori, *Catalogo delle musiche* cit.).

79. Si veda la ricca documentazione in proposito, in particolare il catalogo della mostra *Tesori della musica veneta del Cinquecento – La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce*, a cura di Iain Fenlon e Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Levi, 2010.

ne sviscera tutte le possibilità esecutive: il secondo coro procede con le voci contrapposte tra proposta e risposta (canto, alto *versus* tenore, basso); il primo coro sviluppa in parallelo le ripetizioni in maniera autonoma tra tutte le quattro voci. Proseguendo troviamo la proposta del canto del primo coro, che in una sorta di particolare *cantus firmus* declama le invocazioni nell'ennesima ripetizione, mentre le restanti voci rispondono in gruppo: le tre del primo coro e le quattro del secondo quasi in eco.

Il *Salve Regina* è così musicato con grande effetto. Dall'inizio acquista sempre maggiore intensità; l'atmosfera ricorda il tipico ambito musicale della Serenissima, il linguaggio armonico – pur appartenendo a un contesto storico più avanzato – è conservatore, ancora legato a stilemi precedenti. Si tratta quasi di una solenne preghiera, che sembra essere stata composta in un periodo avanzato della scuola veneziana.

Salve Regina a canto solo (AVFD busta 109 n. 17)

(trascrizione e realizzazione del continuo a cura di Marco Rossi:

⟨<http://www.ledonline.it/CantarSottile>⟩)

Il manoscritto conservato presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica non è di mano di Fioroni; la scrittura è riconducibile a quella del vicemaestro di cappella, Francesco Bianchi, la cui grafia è presente in maniera rilevante in molte opere musicali del periodo. Il frontespizio recita «Salve regina | Canto solo | Del Sig.r Gianandrea Fioroni». La partitura, su tre righe, propone la voce accompagnata da uno strumento a tastiera, in parte concertante o realizzato. È totalmente assente la numerica del basso. La scrittura è chiaramente riferita all'organo, vista la tipologia della preghiera liturgica; ma non si esclude l'esecuzione al cembalo, che potrebbe rientrare nella prassi dell'epoca.

La composizione che qui analizziamo è citata da Sartori come «Canto solo e cembalo obbligato» [sic]. In realtà, la parte strumentale può essere considerata una parte organistica, scritta secondo il più tipico stile dell'epoca. Il basso continuo viene già realizzato nella sua quasi totale interezza dal compositore. Poche parti sono lasciate alla libertà dell'esecutore. Questo *Salve Regina* si articola in dettaglio come segue:

- Introduzione strumentale (bb. 1-7). Si tratta di una breve proposta tematica nel tono d'impianto del brano. Ci troviamo in un'affettuosa tonalità di fa minore, che viene immediatamente esaltata con la citazione di accordi in tonica e ribattute sulla nota fondamentale da parte della linea melodica del soprano. Alcuni salti della parte acuta ci portano a una battuta in terzine, che conclude l'introduzione con la modulazione a do maggiore (dominante) prima di ribadire la chiusura della sezione con le note ribattute dell'accordo in dominante.

- «Salve, Regina» (bb. 8-47). La prima sezione dell'antifona può essere suddivisa in due parti. Il 'saluto' viene esposto con la ripresa del tema iniziale nella parte della tastiera, mentre la voce solista (in chiave di soprano) propone una lunga messa di voce per poi abbandonarsi a una suadente melodia che il-

lustra il primo verso. La chiusura della sezione vede la libera ripetizione delle parole che assumono un particolare significato retorico: «Mater» (una pausa coronata), «Regina» (una appoggiatura dall'alto), «et spes nostra salve» (una sorta di faticosa *catabasi* che copre un intervallo di decima discendente). Siamo ora a b. 24. Lo strumento di accompagnamento procede con il suo tema, nel quale predominano nuovamente le terzine con 'sospiro' iniziale. La triplice invocazione «clamamus» (in do maggiore) è seguita dalla breve sezione «suspiramus», dove la figura retorica è ben evidenziata. L'artificio retorico dell'ascesa e caduta si ritrova sulle parole «in hac lacrymarum valle». La chiusura della sezione, dopo la ripetizione di alcune parole, è lasciata a una figurazione in sedicesimi della tastiera, che nuovamente copre un grande spazio tra ascesa e caduta, quasi a imitazione di quanto fatto dalla voce.

- «Eia ergo» (bb. 48-82). La sezione a questo punto diventa ternaria e decisamente più brillante e incisiva, con il basso particolarmente mosso. La voce si snoda con una precisa declamazione del testo «Eia ergo», quasi nel desiderio che l'invocazione venga rapidamente esaudita.

- «Et Iesum» (bb. 83-98). Il verso viene musicato con l'indicazione di *Adagio*. Una lunga serie di quartine di sedicesimi spezzati tra mano destra e sinistra della tastiera esalta la supplica, la richiesta, che sembra restare sospesa.

- «O clemens» (bb. 99-122). L'*Allegro* conclusivo si apre con una curiosa discesa di nona, un accordo incompleto che armonicamente sembra squilibrare l'impianto di partenza. I versi finali si svolgono con rapide ripetizioni, fino alla proposta coronata delle ultime note che lasciano sicuramente spazio a una formula cadenzale, non indicata nel manoscritto.

Conclusioni

Un nostro saggio pubblicato alcuni anni fa così concludeva: «Se molti dubbi sulla vita e l'opera di Gianandrea Fiononi sono stati chiariti nel corso dei secoli e altre notizie si stanno tuttora ricercando, resta comunque necessario e doveroso un lavoro organico di analisi e presentazione del cospicuo *corpus* compositivo vocale sacro, anche se lenti e piccoli passi sono già stati compiuti sia a livello editoriale che discografico per divulgare parte di questo enorme patrimonio musicale di pregio ancora semiconosciuto e sepolto negli archivi». ⁸⁰ L'analisi delle differenti versioni del *Salve Regina* di Gianandrea

80. Marco Rossi, *Gianandrea Fiononi: a proposito della biografia*, «Rivista internazionale di musica sacra» 17/2 (1996), pp. 191-226: 225. Oltre alle antifone *Gaude Maria Virgo* e *O crux ave spes unica* a quattro voci, edite in «Musica Sacra» 11 (1889), di Gianandrea Fiononi sono stati pubblicati tre mottetti, nella trascrizione di Gian Nicola Vessia, nella rivista «Polyphonia» a cura delle Edizioni Carrara di Bergamo: si tratta di *Alma redemptoris mater* (n. 3, 1991, pp. 13-15), *Misereris omnium Domine* (n. 8, 1992, pp. 9-12) e *Beata mater* (n. 12, 1993, pp. 6-7). Il mottetto *Beata mater* è inoltre stato edito da Éditions A cœur joie, série «Le chant sacré», n. 5032 (Lyon, s.d). Successivamente un nuovo fascicolo di «Polyphonia» (n. 49, 2003) è stato interamente dedicato a Fiononi, con una ricca silloge di opere a quattro voci miste a cappella trascritte dagli originali (a cura di Luciano Migliavacca, Gian Nicola Vessia e Marco Rossi) e conservati in AVFD; si tratta di *Sanctus e benedictus*

Fioroni ci mostra un compositore ancora tutto da scoprire e approfondire. Il fatto che gli studi al riguardo procedano tuttora è evidentemente segno che l'interesse tra gli studiosi è ancora alto. È però solamente attraverso l'esecuzione di queste opere che può essere compresa appieno la maestria compositiva del nostro musicista, che sembra anche una figura cardine per l'epoca in cui vive. La disponibilità di analisi e trascrizioni, ma soprattutto di esecuzioni, di un discreto *corpus* di opere di Fioroni, permette di focalizzare alcuni tratti strutturali della sua arte. Sicuramente i suoi stilemi compositivi attingono a piene mani dal passato. Nelle sue composizioni troviamo una grande capacità contrappuntistica, non sempre scontata ed elementare. Una costante attenzione al rapporto testo-musica lo avvicina al secolo precedente. Il grande gusto della melodia e della cantabilità richiama la più volte citata figura di Leonardo Leo e la scuola napoletana. Probabilmente Fioroni incontrò il compositore nel 1740, in occasione dell'allestimento di *Scipione nelle Spagne* al Regio Teatro Ducale.⁸¹ Dalle sue opere trapela un chiaro riferimento allo stile di Georg Frie-

(b. 85, n. 1, dalla *Missa de pænitentia*), *O salutaris hostia* (b. 111, n. 2), *Vexilla regis* (b. 100, n. 11), *Adoramus crucem* (b. 108, n. 5), *O crux, ave spes unica* (b. 100, n. 12), *Ipsè lignum* (b. 100, n. 12), *Contumelias et terrores* (b. 90, n. 8), *Magnificamus te* (b. 109, n. 7), *Salve Regina a 4 voci pieno* (b. 109, n. 15), *Ave Regina cælorum* (b. 108, n. 7), *Gaude Maria Virgo* (b. 109, n. 5), *Puer natus est nobis* (b. 81, n. 8), *Beatus ille venter* (b. 82, n. 9 e b. 83, n. 1). Nel fascicolo è poi stato inserito *O sacrum convivium* tratto dall'Archivio del Duomo di Vigevano. Si tratta di una fonte unica, che non corrisponde all'altra versione esistente in AVFD. In questi anni è in corso di pubblicazione la collana *Le musiche della cappella del Duomo di Milano*, che ha edito per ora l'offertorio *Angelus Domini* (b. 91bis, n. 3; EC 4952-2007), l'antifona *Ego sum pastor bonus* (b. 109, n. 3; EC 4950-2007), il mottetto *De cælo venite a canto solo* (b. 92, n. 13; EC 5185, 2010) e il duetto *In sole surgenti* (b. 98, n. 18; EC 5186-2010). Le differenti versioni del *Salve Regina* qui analizzate saranno oggetto di una prossima pubblicazione. L'*Andante* per tastiera della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna (sign. Q 11537), già comparso sulla rivista «Caecilia» 1 (1996), pp. 10-11 a cura di Marco Rossi, è stato poi riedito a cura del medesimo in *Le chiese di Milano*, fasc. I, Bergamo, Carrara, 2006, p. 23. Un CD edito dalla casa discografica Iktius (COOO6P), intitolato *Dal clavicembalo al pianoforte* (pianista Michele Gioiosa), propone le esecuzioni delle sonate di Gianandrea Fioroni conservate a Brescia e Einsiedeln (probabilmente riprese dall'edizione a cura di Mariateresa Dellaborra per Carisch) e di altre opere di Monza, Valle, Quaglia e Vanhal. Nel 1996 è stato pubblicato un primo CD per la collana *Concentus* della Carrara, interamente dedicato a Gianandrea Fioroni; la registrazione comprende le sei composizioni per tastiera conosciute (eseguite su un organo settecentesco), alcuni mottetti a voce sola e organo obbligato (o basso continuo) e diversi brani a quattro voci, in parte a cappella e in parte con il sostegno dell'organo per il continuo. La registrazione vede impegnati solisti e coro della Cappella Tergestina di Notre Dame de Sion di Trieste, diretti da Marco Podda con Marco Rossi all'organo. Nel 1998 è stato pubblicato un secondo CD per la casa discografica EurArte, con una nuova silloge di opere di Gianandrea Fioroni e della sua scuola (Carlo Monza e Giovanni Bernardo Zuchinetti) eseguite da solisti e coro della Cappella Tergestina di Notre Dame de Sion, diretti da Marco Podda con Marco Rossi all'organo e con altri strumentisti.

81. Leonardo Leo (San Vito degli Schiavi [oggi dei Normanni] 1694 – Napoli 1744) svolse la maggior parte della sua attività a Napoli, ma lo troviamo anche in diverse lo-

drich Händel: in diverse cantate solistiche le citazioni fugate e le risposte del continuo sono inequivocabili. Una certa leggiadria ed eleganza lo avvicinano a quel Mozart che di lì a poco trionferà sulle scene europee e che passerà, a Milano, dalla chiesa di San Marco, proprio il luogo in cui Fioroni aveva svolto parte della sua attività esterna alla cattedrale.

calità italiane in relazione agli allestimenti delle sue opere teatrali. Nel 1737 il suo *Siface* trionfava per ben 37 sere consecutive al Teatro Malvezzi in Bologna. Dopo il 1739 si recò a Torino e a Milano per sovrintendere alla messinscena delle sue opere *Achille in Sciro* e *Scipione nelle Spagne*. Quest'ultima, su libretto di Apostolo Zeno, fu rappresentata al Regio Teatro Ducale di Milano durante il carnevale del 1740.

Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedeln

Indagini sulla trasmissione e recezione

di LUIGI COLLARILE

Durante l'ultimo scorcio della sua esistenza, padre Anselm Schubiger (1815-1888) – benedettino del monastero di Einsiedeln (Svizzera) – raccolse una serie di appunti relativi alla storia del fondo musicale della locale cappella. In uno dei suoi quaderni, egli annotò un'interessante lista di 'autografi di compositori scomparsi', conservati all'interno del fondo del monastero (FIGURA. 1 e TABELLA 1).¹ Scorrendola, è possibile osservare come i primi sette posti siano occupati da compositori operanti in ambiente milanese o lombardo tra la fine del Seicento e la prima metà dell'Ottocento – nell'ordine in cui compaiono: Carlo Donato Cossoni (1623-1700), Gian Andrea Fioroni (1716-1778), Ferdinando Galimberti (†1751), Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), Francesco Pasquale Ricci (1732-1817), Barnaba Bonesi (1745-1824) e Giovanni Battista Borghi (1738-1796). I primi tre nomi sono sottolineati a penna: a rimarcare la loro relativa importanza, dovuta alla maggiore consistenza dei fondi autografi conservati ad Einsiedeln.

Recenti indagini sul fondo musicale del monastero svizzero hanno messo in luce la fondatezza di quanto annotato da padre Schubiger. Frutto di un lascito testamentario del compositore, il fondo di Carlo Donato Cossoni è formato da alcune migliaia di pagine autografe (caso raro quanto assai significativo, trattandosi di un musicista del Seicento), relative a 76 composizioni: questi materiali giunsero ad Einsiedeln il 3 luglio 1700, pochi mesi dopo la morte del compositore.² Anche il fondo di partiture autografe del milanese Ferdinando Galimberti fu portato in Svizzera in seguito alla morte del compositore. In questo caso, però, non si trattò di una volontà testamentaria. La collezione,

All'interno di questo lavoro sono state utilizzate le seguenti sigle:

CH-E Einsiedeln (Svizzera), Benediktiner Kloster, Musikbibliothek;

CH-EN Engelberg (Svizzera), Benediktiner Kloster;

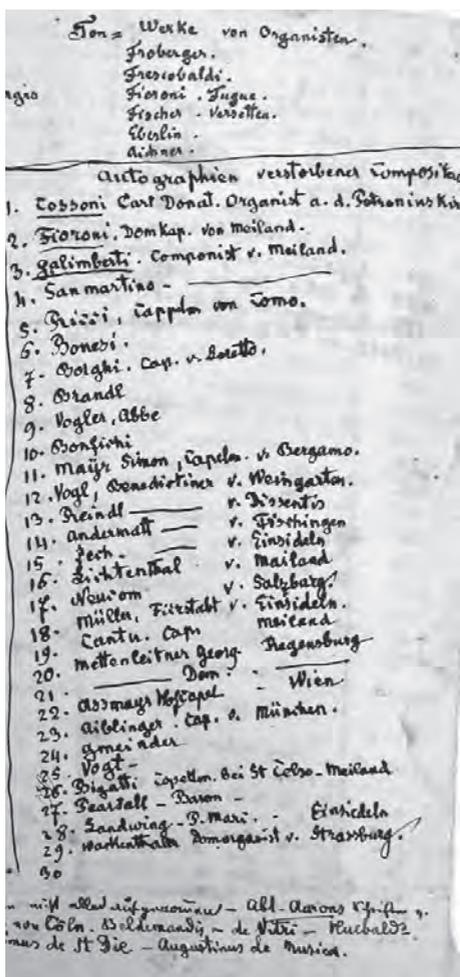
CH-Saf Sarnen (Svizzera), Musikbibliothek des Frauenklosters St. Andreas;

CH-Zz Zurigo (Svizzera), Zentralbibliothek – Musikabteilung;

I-Mfd Milano (Italia), Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.

1. CH-E C 13, cc. non numerate.

2. Cfr. Claudio Bacciagaluppi – Luigi Collarile, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700). Catalogo tematico*, Bern, Peter Lang, 2009 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, 51), in part. pp. 33-42.



che comprende 18 composizioni,³ fu acquistata nel 1751 per l'ingente somma di 300 fiorini, per far fronte alla quale i padri benedettini dovettero addirittura autotassarsi.⁴

Tra i tre nomi di maggior spicco nella lista redatta da padre Schubiger, ancora non indagato a fondo è il caso che riguarda Gian Andrea Fioroni. Scopo di questo studio è quello di proporre un'indagine sulle fonti conservate ad Einsiedeln, lungo tre direttive: l'identificazione delle partiture autografe, conservate nel fondo del monastero; una ricostruzione delle modalità di trasmissione del materiale; un'analisi della recezione locale del materiale. In realtà, come si vedrà, si tratta di tre questioni intimamente legate tra loro. Focalizzate, esse sono in grado di aggiungere un ulteriore importante tassello alla ricostruzione di quel canale privilegiato che, dalla fine del Seicento alla prima metà dell'Ottocento, ha contraddistinto la trasmissione e recezione di musica milanese verso la Svizzera interna, per il tramite del monastero di Einsiedeln.⁵

FIGURA 1 · Lista redatta da padre Anselm Schubiger (CH-E C 13)

3. Cfr. Lukas Helg, *Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln – Ein Katalog*, Einsiedeln, Selbstverlag Kloster Einsiedeln, 1995, pp. 46-47; e Marco Brusa – Attilio Rossi, *Sammartini e il suo tempo*, Roma, CIDIM, 1997 (Fonti Musicali Italiane, 1, supplemento), in part. pp. 48-51.

4. Cfr. Christoph Riedo, «Um die Music mit grösserer auferbaulichkeit, und mindrer unordnung und ausschweifungen diese hochfeierliche zeit hindurch vollführen zu können». Einblicke in die Organisation der Musik in der Benediktinerabtei Einsiedeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel der «Grossen Engelweihe», in Giuliano Castellani (a cura di), *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz)*, 23. bis 24. November 2007, pp. 177-216; in part. pp. 184-186.

5. Cfr. Luigi Collarile, *Milano-Einsiedeln via Bellinzona (1675-1852): circolazione e recezione di musica italiana nei monasteri benedettini della Svizzera interna*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft» 30 (2010), pp. 117-161.

« Autographen verstorbener Compositeurs »

<i>Trascrizione</i>	<i>Identificazione</i>
1. <u>Cossoni</u> Carl Donat. Organist a.d. Petronius Kirche	Cossoni, Carlo Donato 1623-1700
2. <u>Fioroni</u> . Dom Kap. Von Mailand.	Fioroni, Gian Andrea 1716-1778
3. <u>Galimberti</u> . Componist v. Mailand	Galimberti, Ferdinando XVIII sec.
4. San martino.	Sammartini, Giovanni Battista 1700-1775
5. Rizzi, Cappelm. von Como.	Ricci, Francesco Pasquale 1732-1817
6. Bonesi	Bonesi, Barnaba 1745-1824
7. Borghi. Cap. v. Boretto.	Borghi, Giovanni Battista 1738-1796
8. Brandl	Brandl, Johann 1760-1837
9. Vogler, Abbe	Vogler, Georg Joseph Abbé 1749-1814
10. Bonfichi	Bonfichi, Paolo 1769-1840
11. Maÿr, Simon, Capelm. v. Bergamo.	Mayr, Johann Simon 1763-1845
12. Vogl, Benedictiner v. Weingarten.	Vogel, Christoph 1722-1767
13. Reindl [Benedictiner] v. Dissentis	Reindl, Constantin 1738-1799
14. Andermatt [Benedictiner] v. Fischingen	Andermatt, Placidus 1765-1835
15. Zech [Benedictiner] v. Einsideln	Zech, Markus 1727-1770
16. Lichtenthal v. Mailand	Lichtenthal, Pietro 1780-1853
17. Neucom v. Salzburg	Neukomm, Sigismund 1778-1858
18. Müller, Fürstabt v. Einsiedeln	Müller, Marianus 1724-1780
19. Cantu. Cap. Mailand	Cantù, Giovanni XVIII sec.
20. Mettenleitner Georg. Regensburg	Mettenleiter, Johann Georg 1812-1858
21. [Mettenleitner] Bern. [Regensburg]	Mettenleiter, Bernhard 1822-1901
22. Assmayr Hofcapel. Wien	Assmayer, Ignaz 1790-1862
23. Aiblinger. Cap. v. Münster	Aiblinger, Johann Kaspar 1779-1867
24. Gmeinder	Gmeinder, Plazidus (Josef Anton) 1795-1869
25. Vogt	Vogt, Martin 1781-1854
26. Bigatti Capellm. bei St Celso. Mailand	Bigatti, Carlo 1779-1853
27. Pearsall. Baron.	Pearsall, Robert Lucas 1795-1856
28. Landwing. S. Mari. Einsiedeln	Landwing, Markus 1759-1813
29. Wackenthaler Domorganist v. Strassburg.	Wackenthaler, Joseph 1795-1869
30. [vuoto]	

TABELLA 1

Lista di padre Schubiger relativa ai principali fondi autografi conservati a Einsiedeln

1. *Partiture di Fioroni conservate in Svizzera*

Sulla base dei dati attualmente disponibili, sono 62 le composizioni di Fioroni conservate in fondi svizzeri (Appendice 1). Il nucleo più cospicuo (60 titoli) è conservato all'interno del fondo del monastero benedettino di Einsiedeln. Una composizione di Fioroni è segnalata all'interno fondo del monastero benedettino di Engelberg: essa trova, però, concordanza in un titolo conservato anche ad Einsiedeln (n. 23 in App. 1). Prive di concordanze sono invece le due composizioni rintracciabili rispettivamente nel fondo del monastero benedettino di Sarnen (n. 59 in App. 1) e all'interno della collezione dell'Allgemeine Musik-Gesellschaft di Zurigo (n. 7 in App. 1).

Nel 1980, accanto a importanti documenti relativi alla biografia di Fioroni, Luigi Inzaghi fornì una prima lista delle fonti conservate ad Einsiedeln,⁶ ripresi nel catalogo realizzato da Maria Teresa Dellaborra nel 1987.⁷ Un indice più dettagliato dei materiali del fondo musicale del monastero di Einsiedeln è stato realizzato da padre Lukas Helg nel 1995: oltre all'incipit testuale e alla segnatura della fonte, sono fornite informazioni relative all'organico vocale e strumentale delle composizioni.⁸ Per quanto riguarda Fioroni, va ricordato infine lo spoglio realizzato da Marco Bursa nel 1996, sulla base dei materiali raccolti dall'Ufficio ricerca fondi musicali.⁹ Nulla si dice, però, in relazione alla redazione autografa (o meno) delle fonti: un'informazione che non viene evidenziata nemmeno nelle schede realizzate dall'ufficio svizzero del RISM, oggi consultabili online.

Poter stabilire quante e quali sono le partiture autografe di Fioroni conservate ad Einsiedeln sulla base di un riscontro calligrafico certo, rappresenta un'indagine ancora mai realizzata, sebbene nel caso di Fioroni fonti autografe acclamate non manchino. Nel corso dei trent'anni nei quali Fioroni diresse la cappella del Duomo di Milano, egli espletò i suoi compiti dando vita a un ingente numero di nuove composizioni, oggi conservate all'interno del fondo della Veneranda Fabbrica del Duomo. Tutti i maestri di cappella erano obbligati, infatti, a lasciare in deposito i propri materiali compositivi: cosa che fa oggi del fondo milanese una tra le più ricche e importanti collezioni di manoscritti autografi antichi. Il catalogo del fondo musicale della Veneranda Fabbrica, realizzato da Claudio Sartori nel 1957, alla voce 'Fioroni Gianandrea' raccoglie ben 407 titoli.¹⁰ La maggior parte di queste fonti manoscritte sono riconducibili a un identico estensore: si tratta della mano di Fioroni. Sulla base del confronto tra una selezione di fonti autografe milanesi e i materiali con-

6. Cfr. Luigi Inzaghi, *Gian Andrea Fioroni: nuovi documenti*, «Nuova rivista musicale italiana» 1 (1980), pp. 577-597: 586 e 589.

7. Cfr. Maria Teresa Dellaborra, *Gianandrea Fioroni (1716-1778) e un suo motetto a otto voci*, «Rivista internazionale di musica sacra» 8 (1987), pp. 412-435 e 447-477.

8. Cfr. Helg, *Die Musik-Handschriften*, pp. 41-43.

9. Marco Brusa – Attilio Rossi, *Sammartini e il suo tempo: fonti manoscritte e stampate della musica a Milano nel Settecento*, «Fonti musicali italiane» 1 (1996) – supplemento. Il catalogo delle fonti di Fioroni si legge alle pp. 39-47.

10. Claudio Sartori, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'archivio*, Milano, Ven. Fabbrica del Duomo, 1957, pp. 151-177.

Cat. App. 1	Segnatura	Titolo	Annotazioni
4	CH-E 462,4	<i>Chirie a 8, ed a due orchestre</i>	
9	CH-E 460,4	<i>Gloria a cinque voci con violini, oboe e trombe</i>	
15	CH-E 465,1	<i>Gloria a 8 voci, con due Orchestre Obbligate</i>	
16	CH-E 460,9	<i>Gloria a 8 conc.o, con due orchs.e obbligate</i>	Milano, giugno 1778
17	CH-E 460,2	<i>Domine Fili [Gloria]</i>	1786 -* in parti non autografe
20	CH-E 461,3	<i>Qui sedes a due soprani [Gloria]</i>	
25	CH-E 461,4	<i>Credo a quattro voci con Sinf.a</i>	
26	CH-E 462,5	<i>Credo a 8 voci con due orchestre obbligate</i>	
31	CH-E 463,3	<i>Domine ad adiuvandum</i>	
32	CH-E 463,5	<i>Domine ad adiuvandum a 8 voci, ed a due orchestre obbligate</i>	[Milano] 1777
33	CH-E 466,3	<i>Confitebor</i>	
34	CH-E 463,1	<i>Dixit a 8 voci e due orchestre</i>	[Milano] 1777
37	CH-E 464,9	<i>Dixit a 8 voci, ed a due orchestre obbligate</i>	[Milano] 1777
39	CH-E 464,4	<i>In convertendo a 4 concertato</i>	
40	CH-E 458,10	<i>Laudate pueri</i>	
40	CH-E 466,1:3	<i>Laudate pueri</i>	
42	CH-E 459,5	<i>Nisi Dominus a 3 A.T.B. con Sinfonia</i>	
45	CH-E 459,1	<i>Magnificat a 8 con due orchestre obbligate</i>	[Milano] 1777
49	CH-E 459,4	<i>Te Deum laudamus, con due orchestre obbligate</i>	
50	CH-E 462,3	<i>Aeterna fac cum sanctis tuis</i>	
53	CH-E 466,1:4	<i>Deus misereatur</i>	
56	CH-E 466,1:2	<i>Tantum ergo</i>	
57	CH-E 458,11	<i>Genitori genitoque</i>	
60	CH-E 466,1:5	<i>Se mai alma destarti</i>	

TABELLA 2

Materiali autografi di G. A. Fioroni nel fondo del monastero di Einsiedeln

servati ad Einsiedeln,¹¹ è stato possibile individuare un numero significativo di autografi. 23 dei 60 titoli conservati all'interno del fondo del monastero svizzero (il 38%) contengono materiali vergati dalla mano di Fioroni (TABEL-

11. Desidero qui ringraziare Marco Rossi per avermi messo a disposizione diverse sue riproduzioni di materiali autografi di Fioroni conservati a Milano.

LA 2). La loro identificazione non è stata sempre agevole. I materiali autografi sono spesso mescolati a copie posteriori, realizzate da copisti italiani o, più frequentemente, da mani svizzere: come verrà sottolineato nel prossimo paragrafo, infatti, Fioroni ha conosciuto una notevole fortuna all'interno del repertorio della cappella del monastero.

Da un primo spoglio del materiale autografo conservato ad Einsiedeln (che ci riserviamo di trattare in maniera più approfondita in altra sede) sono almeno tre gli elementi che devono essere sottolineati. Nella maggior parte dei casi, si tratta di composizioni concertate con strumenti. Si tratta di un primo dato che distingue nettamente il repertorio conservato in Svizzera, rispetto a quello conservato all'interno del fondo della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano: in questo caso, un repertorio quasi esclusivamente vocale – una distinzione formale che segna un vero e proprio spartiacque tra due diverse produzioni. Sulla base di un primo sommario confronto, è emersa, infatti, un'unica concordanza tra quanto conservato nell'archivio del Duomo di Milano e quanto oggi presente presso il monastero svizzero: si tratta del mottetto *Cadant praecipitata*, per due tenori e organo obbligato (n. 52 in App. 1).¹² Quella conservata ad Einsiedeln non è quindi una produzione musicale riconducibile all'impegno di Fioroni presso il Duomo di Milano – il cui fondo musicale probabilmente non era accessibile al di fuori della ristretta cerchia dei membri della cappella: quindi, a maggior ragione, a benedettini stranieri in visita a Milano. Oltre a dirigere la maggiore cappella della città dal 1747 al 1778, Fioroni fu responsabile delle cappelle musicali di almeno altre tre chiese milanesi: quella di S. Marco (almeno dal 1762), quella di S. Maria della Visitazione e quella di S. Alessandro in Zebedia (dal 1775).¹³ Considerato il fatto in questi contesti l'utilizzo di strumenti conosceva spazi certamente maggiori rispetto al Duomo, è ragionevole ritenere che quanto oggi conservato ad Einsiedeln sia da mettere in relazione all'attività di Fioroni in simili contesti.

Un primo riscontro in questo senso viene anche dal terzo dato che merita di essere sottolineato. Cinque dei 23 materiali autografi recano una datazione: quattro composizioni sarebbero state redatte nel 1777 (i nn. 32, 34, 37 e 45 in App. 1); una – un *Gloria* a otto voci e due orchestre obbligate – addirittura nel giugno del 1778, pochi mesi prima della morte del compositore.¹⁴ Si tratta quindi di un nucleo di partiture redatto durante l'ultimo periodo di attività di

12. Le due fonti sono identificate, rispettivamente, dalle signature: I-Mfd, busta 92 n. 5 (fonte autografa) – Sartori, *La cappella musicale*, p. 153; e CH-E, 466,1:1 (fonte non autografa, vergata da un anonimo copista italiano).

13. Cfr. Claudio Sartori, *Sammartini post-mortem*, in: Wilfried Brennecke - Hans Haase (a cura di), *Hans Albrecht in memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, Kassel, Bärenreiter, 1962, pp. 153-155; e Marco Rossi, *Gianandrea Fioroni: a proposito della biografia*, «Rivista internazionale di musica sacra» 17 (1996), pp. 191-226. Fonte importante per il periodo successivo al 1761, è il periodico *Milano sacro*: uno spoglio digitale, a cura di Francesco Riva, è consultabile online: <<http://www.unimi-musica.it/SeM/milanosacro/>> (consultato il 10.4.2013).

14. Gian Andrea Fioroni si spegne a Milano il 19 dicembre 1778: cfr. Inzaghi, *Gian Andrea Fioroni*, pp. 577-578.

Fioroni, nel quale il compositore operò – oltre che in Duomo – presso le chiese di S. Marco e di S. Alessandro: contesti per i quali è possibile che il repertorio oggi conservato ad Einsiedeln sia stato concepito.

2. Da Milano ad Einsiedeln

Come e quando questi materiali siano giunti ad Einsiedeln rappresenta la seconda questione a cui si cercherà di rispondere in queste pagine. A differenza dei due casi sopracitati – quello di Cossoni e quello di Galimberti – appare subito evidente come, per Fioroni, non ci si trovi di fronte a un nucleo di partiture trasmesso in blocco, giunto in un determinato momento, riconducibile a un determinato episodio. Si assiste alla sedimentazione di una produzione trasmessa in fasi successive, di cui per ora soltanto alcune sono individuabili con certezza.

Il nucleo più facilmente identificabile è quello giunto forse per ultimo nel fondo del monastero benedettino, frutto di una ricezione tarda, capace però di mettere in luce modalità e contesti che agiscono lungo l'asse che collega Einsiedeln a Milano. Nell'ottobre del 1835, di rientro da un soggiorno presso la residenza benedettina di Bellinzona durato dieci anni, padre Johannes Chrysostomus (Meinrad) Diethelm (1790-1842) deposita in monastero una serie di partiture musicali. Scrive a questo proposito padre Gall Morel, negli appunti raccolti in vista di una storia dell'attività musicale del monastero di Einsiedeln rimasta inedita (*Notizen zur Geschichte der Musik in Einsiedeln*):¹⁵

Im Winter [1835] kehrt P. Chrysost[omus] Diethelm von Bellenz zurück, wo er eine Masse neuwelscher Kirchenmusik schrieb, die er mitbringt und die von da an auf dem Orchester paradirt. Es ist meistens blühender Unsinn.

Dei materiali depositati esiste un dettagliato inventario, redatto da padre Diethelm.¹⁶ In esso sono annotati 67 titoli, suddivisi in tre sezioni: la prima comprende 35 partiture di diversi autori, raccolte e in gran parte copiate personalmente da padre Diethelm; nella seconda sono inventariate 16 composizioni anonime ricevute «dal P. Guardiano Fabi»; la terza sezione comprende 18 titoli di Gian Andrea Fioroni (FIGURA 2 e TABELLA 3).

Di questa fonte mi sono occupato recentemente in un lavoro dedicato ai rapporti tra il monastero di Einsiedeln e Milano, divenuti più stretti soprattutto dopo l'acquisizione da parte dei benedettini di una residenza a Bellinzona, nel 1675.¹⁷ Per quanto riguarda Fioroni, è importante sottolineare come – grazie all'identificazione e a un esame delle partiture giunte ad Einsiedeln nel 1835 – sia possibile ricostruire con precisione la provenienza di alcune di esse: un contesto al quale potrebbero essere da ricondurre gran parte dei materiali raccolti da padre Diethelm. In quattro casi, infatti, – un *Quoniam*, a 3, un

15. Il quaderno di appunti autografi di padre Gall Morel, redatto dopo il 1853, è identificato dalla segnatura: CH-E ML 523; il passo citato si legge a c. 127v. Cfr. Lukas Helg, *Die neue Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, Einsiedeln, Kloster, 1999, p. 34.

16. CH-E D 11e. Per uno spoglio dell'inventario, si rinvia a: Collarile, *Milano-Einsiedeln via Bellinzona*, in part. pp. 148-156.

17. Collarile, *Milano-Einsiedeln via Bellinzona*.

LUIGI COLLARILE

App. 1	Trascrizione inventario	Identificazione	Copista / Possessore
22	<i>Quoniam, a 3.</i>	CH-E 461,2 (parti)	Teodoro Barazetti
28	<i>Confutatis Alto Solo.</i>	CH-E 460,3 (parti)	
29	<i>Tuba mirum B[asso] Solo.</i>	CH-E 460,7 (parti)	
6	<i>Chirie, Gloria a 3 Voci.</i>	CH-E 1057,24 (una parte)	
30	<i>Domine ad adjuvandum.</i>	CH-E 462,2 (parti)	T[eodoro] B[arazetti]
48	<i>Veni Creator</i>	CH-E 286,1:5 (partitura) CH-E 464,6 (parti)	Teodoro Barazzetti
49	<i>Te Deum</i>	CH-E 459,4 (parti)	Teodoro Barazzetti materiale autografo
10	<i>Gloria in G.</i>	CH-E 462,1 (parti) CH-E 466,2:1 (partitura)	
?	<i>Memor erit A[lto] Solo</i>	non identificabile Alt sol Sinfo[nie] – cfr. catalogo Morel 1835: CH-E ML 23, p. 75	
56	<i>Tantum ergo.</i>	CH-E 466,1:2 (partitura) CH-E 464,1 (partitura e parti)	Teodoro Barazetti materiale autografo
33	<i>Confitebor.</i>	CH-E 466,3 (partitura)	materiale autografo
?	<i>Dilexi.</i>	non identificabile a 4 voci e orch. – cfr. catalogo Morel 1835: CH-E ML 23, p. 75	
42	<i>Nisi Dominus.</i>	CH-E 459,5 (partitura e parti)	Teodoro B[arazetti] (partitura) materiale autografo
40	<i>Laudate pueri.</i>	CH-E 466,1:3 (partitura) CH-E 458,10 (parti)	materiale autografo
43	<i>Gloria Patri.</i>	CH-E 461,11 (parti)	
	[aggiunta, non di mano di p. Diethelm:]		
53	<i>Deus misereatur nostri</i>	CH-E 466,1:4 (partitura) CH-E 464,3 (parti)	T[eodoro] B[arazetti] (partitura) materiale autografo

TABELLA 3

Inventario delle partiture portate da padre Diethelm (1835) – CH-E D 11e
(selezione: parte III – Partiture con musica di Gian Andrea Fioroni)

Veni Creator, un *Te Deum* e un *Tantum ergo* –¹⁸ sul manoscritto è esplicitato il nome del precedente possessore: Teodoro Barazetti.¹⁹ Si tratta di uno dei dodici membri fondatori, che nel febbraio del 1785 diedero vita alla Congregazione filarmonica e filodrammatica, nome originario dell'Accademia Filarmonica di Bellinzona.²⁰ Barazetti ne fece parte fino al giugno del 1809, con diverse mansioni tra cui (da gennaio del 1808) quella di copista.²¹ È probabile quindi che le partiture di Fioroni riconducibili a Barazetti siano state da lui realizzate prima dell'estate del 1809, per conto dell'Accademia Filarmonica di Bellinzona.

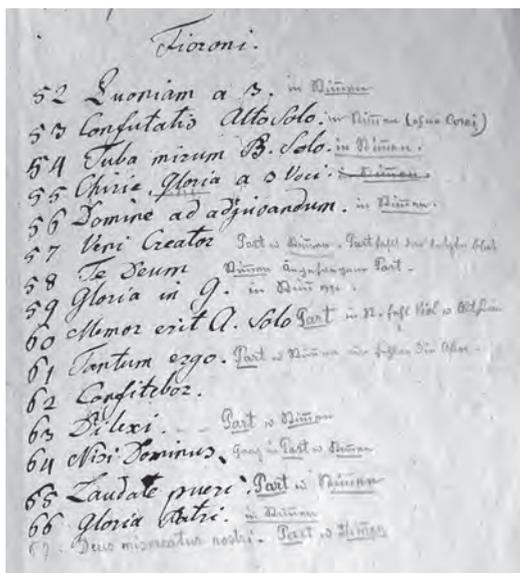


FIGURA 2
Inventario di padre Diethelm, 1835 – selezione (CH-E D 11e)

18. App. 1, rispettivamente nn. 22, 48, 49 e 56.

19. App. 1, rispettivamente nn. 64 e 67. Dal medesimo fondo provengono anche le parti di un *Nisi Dominus* e la partitura di un *Deus misereatur nostri* di Fioroni: su di esse è annotata la sigla «T. B.» (per 'Teodoro Barazetti'). Va sottolineato che, nell'inventario, l'uscita relativa al *Deus misereatur nostri* è inserita da una mano diversa da quella di padre Diethelm. Il titolo sembra essere stato aggiunto ad Einsiedeln, probabilmente in seguito a una verifica dei materiali: indicativo del fatto che – per quanto dettagliato – l'inventario steso da padre Diethelm non conteneva tutte le partiture da lui effettivamente depositate nel 1835.

20. Il suo nome si legge nell'atto costitutivo dell'accademia, inserito all'interno degli atti oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Bellinzona: Fondi diversi, scatola 38 («Gli Atti dell'Illustre Accademia registrati dall'anno 1790 in avanti»); d'ora in poi, *Atti 1790*. Un'edizione critica digitale degli atti dell'Accademia Filarmonica di Bellinzona è in preparazione, a cura dello scrivente.

21. *Atti 1790*, p. 62: «1808. 14. Gennaio. [...] Alla dimanda del Sign. Barazetti di volersi addossare la copiatura, per andar esente dalla prestazione della sua Accademia, la Società annuì [...]».

Dalla TABELLA 3 emerge un dato significativo: in cinque casi (i nn. 30, 42, 49, 53 e 56) il nome di Barazetti è associato a convoluti contenuti materiali autografi di Fioroni. Per statuto, ogni membro dell'accademia era tenuto a incrementare regolarmente il fondo musicale comune.²² È evidente che Barazetti – come anche altri membri dell'accademia bellinzonese – potessero contare su ottimi rapporti con l'ambiente milanese, in grado di garantire loro partiture autografe anche di compositori di primo piano. Il 26 luglio 1808, Pietro Fratecolla, segretario dell'Accademia, dichiara «d'aver avuto la sorte di riverire personalmente il celebre Maestro D[on] Paolo Bonfichi ex Servita in Milano, dal quale riportò due pezzi di merito distinto, oltre l'assicurazione della continua corrispondenza».²³ Il nome di Fioroni non compare mai negli atti dell'accademia attualmente conservati, relativi al periodo tra il 1785 e il 1818. Non è possibile stabilire quindi con precisione come e quando Barazetti sia entrato in possesso degli autografi di Fioroni, che padre Diethelm portò ad Einsiedeln nel 1835.

Per nulla evidente, però, è anche come il benedettino sia potuto entrare in possesso di materiali provenienti con ogni probabilità dal fondo musicale dell'accademia bellinzonese. Non c'è dubbio che i rapporti tra l'istituzione musicale e i padri benedettini siano stati ottimi. Il 25 marzo 1809, i membri dell'Accademia Filarmonica decidono di inviare un omaggio a padre Konrad (Meinrad) Tanner (1752-1825), nominato pochi mesi prima abate del monastero di Einsiedeln:²⁴

Sulla proposizione dell'infrascritto Segretario, delle molte obbligazioni che la Società deve al P. Conrado Tanner già Prevosto a Bellinzona, ora Abate d'Einsiedeln, [il Direttore] lo autorizò a far copiare dei migliori pezzi musicali e di accompagnarli con lettera al detto Abate in pegno di riconoscenza ecc.

Padre Tanner aveva diretto la residenza benedettina di Bellinzona dal 1782 al 1795, entrando in contatto con i membri dell'accademia.²⁵ Il 17 aprile 1809, gli vengono spedite quindi tre partiture di Paolo Bonfichi: delle *Litanie della Beata Vergine*, un *Credo* e un *Magnificat*.²⁶ Sulla partitura del *Magnificat*, oggi ancora conservata nel fondo dell'abbazia di Einsiedeln, è annotato: «Magnificat / del Bonfichi / All'illus.^{mo} Rev.^{mo} Abate Don Conrado Tanner / L'Accademia di Bellinzona / G. P. F.».²⁷ Quest'ultima sigla rinvia con ogni probabilità al nome di un altro dei componenti dell'Accademia Filarmonica di Bellinzona: Giovanni Pietro Fedele.

22. Cfr. *Atti 1790*, cc. vii-v.

23. *Atti 1790*, p. 64.

24. *Atti 1790*, p. 68.

25. Per un quadro biografico si rinvia a Rudolf Henggeler, *Professbuch der fürstlichen Benediktinerabtei unserer lieben Frau zu Einsiedeln*, Einsiedeln, Selbstverlag des Stifts, [1934], online <http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch.php> *sub voce* (consultato il 7.4.2013). Negli atti dell'accademia si fa riferimento alla raccomandazione a favore di Giuseppe Borgo Carati, presentata da padre Tanner il 20 dicembre 1792, accettata «in contemplazione de meriti dell'Illustre Interpositore»: *Atti 1790*, p. 9.

26. *Atti 1790*, p. 69.

27. CH-E 411,3:3.

La dispersione della documentazione relativa all'attività dell'Accademia Filarmonica di Bellinzona tra il 1818 e il 1880 rende difficile ricostruire con precisione come sia potuto avvenire il passaggio dei materiali musicali recanti il nome di Barazetti, portati ad Einsiedeln. Dallo stralcio di un verbale citato da Quirino Tatti nel 1985, un documento attualmente non più rintracciabile, si apprende che il 21 agosto 1839, in seguito alla rifondazione dell'accademia (trasformata in banda cittadina), il nuovo direttorio abbia preso in considerazione la possibilità di acquisire «alcune messe e sinfonie dell'antica accademia»: ipotesi scartata in quanto viene fatto osservare «potersi poco di buono sperare da quell'Archivio in cui non v'è che musica vecchia».²⁸ Nella prospettiva di chi, nel 1839, cercasse nel fondo della 'vecchia' accademia musica adatta per esecuzioni bandistiche, è probabile che composizioni di Fioroni – scritte prima del 1778 per tutt'altro genere di esecuzioni – potessero tranquillamente essere considerate 'musica vecchia', quindi da scartare. È possibile che padre Diethelm abbia avuto accesso a simili materiali, forse in parte dismessi già prima del 1839.²⁹

Scorrendo il catalogo di Appendice 1, si può osservare come il nome di padre Diethelm figuri associato ad altre cinque composizioni di Fioroni – i nn. 12, 18, 27, 36 e 41: in questo caso, nel ruolo di copista. Sulla partitura di due di esse (i nn. 12 e 18) è annotata la data di redazione: 1829. Esse sarebbero state realizzate, quindi, durante il soggiorno del benedettino a Bellinzona.³⁰ Non figurando nell'inventario delle partiture depositate al momento del suo rientro ad Einsiedeln nel 1835, è ragionevole credere che esse – come per le altre tre partiture prive di datazione – siano state spedite oltralpe in precedenza. Tranne la n. 18, infatti, esse figurano nel fondo del monastero quando, nel 1835, padre Gall Morel termina di allestire la prima versione del catalogo del fondo musicale.³¹

Il catalogo di padre Gall Morel rappresenta – pur con qualche limite – un punto di riferimento importante per stabilire cosa si trovasse nel fondo musicale del monastero prima del 1835. Nella prima versione del catalogo, si fa riferimento a 44 composizioni di Fioroni (TABELLA 4).³²

28. La due citazioni sono tratte da: Quirino Tatti, *Cenni storici*, 1985, in *Civica filarmonica di Bellinzona: 225 anni di musica*, Bellinzona, Civica filarmonica di Bellinzona, 2010, anche online: <www.civicabellinzona.ch/lacivica/storia/storia.html> (consultato il 7.3.2011).

29. Non potendo documentare l'attività dell'Accademia Filarmonica tra il 1818 e il 1839, non si può escludere una completa cessazione delle attività: cosa che avrebbe reso possibile la cessione di parte del fondo musicale.

30. Padre Diethelm risiedette a Bellinzona tra il 1825 e il 1835.

31. Del catalogo esiste una 'brutta' e una 'bella copia': rispettivamente, CH-E ML 23 e ML 11. Le quattro composizioni citate figurano rispettivamente: n. 12 a p. 75; n. 27 a p. 72; n. 36 a p. 73; n. 41 a p. 74. La mancanza del riferimento alla composizione n. 18, redatta con certezza da padre Diethelm nel 1829 (cfr. CH-E 466,2:5), è con ogni probabilità da imputare alla redazione non ancora ultimata del catalogo.

32. Nella 'brutta copia' del catalogo di padre Morel (CH-E ML 23), le composizioni di G.A. Fioroni sono citate alle pp. 70-75.

CH-E ML 23	Cfr. App. 1
p. 70	nn. 1, 2, 3, 4, 5, 9
p. 71	nn. 8, 13, 14, 15
p. 72	nn. 11, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 34
p. 73	nn. 32, 36, 37, 38, 39
p. 74	nn. 41, 44, 45, 49, 54, 57, 58, 60
P. 75	nn. 10, 28, 29, 30, 40, 42, 43, 48, 53 e due composizioni non identificabili

TABELLA 4

Le composizioni di Fioroni citate nel catalogo di padre Morel (1835) – CH-E ML 23

I 16 titoli non citati nel catalogo di padre Morel comprendono:

- a. due composizioni contenenti materiale autografo (App. 1, nn. 16 e 31);
- b. due composizioni redatte da mani italiane settecentesche (App. 1, nn. 51 e 52);
- c. cinque fonti copiate o portate da padre Diethelm, quindi appena giunte in monastero (App. 1, nn. 6, 12, 18, 22 e 33);
- d. una serie di composizioni che presentano contraffazioni (App. 1, nn. 35, 46 e 50) o redatte soltanto da mani svizzere (App. 1, nn. 21, 46, 47 e 55);
- e. le uniche due composizioni di Fioroni per strumento da tasto conservate ad Einsiedeln, non citate perché nel catalogo questo genere non è contemplato (App. 1, nn. 61 e 62).

È possibile che le quattro composizioni indicate ai punti a. e b. siano giunte ad Einsiedeln dopo il 1835. Non va esclusa però la possibilità che si tratti di imprecisioni dovute alla stesura ancora non definitiva del catalogo di padre Morel. La segnatura CH-E 460,9 individua una serie di libri-parte relativi al *Gloria a 8 concertato, con due orchestre obbligate* (App. 1, n. 16). Nel convoluto, accanto a materiali autografi, sono conservati libri-parte di altre mani, su una delle quali è annotata la data: «giugno 1778». Nel fondo di Einsiedeln si conservano due *Gloria concertato a 8 con due orchestre obbligate*: oltre a quello appena citato, un secondo *Gloria* con il medesimo organico si trova nel convoluto CH-E 465,1 (App. 1, n. 15). Identica è anche la tonalità d'impianto: Sib maggiore. È possibile che, proprio per la somiglianza, una delle partiture sia stata tralasciata nel catalogo di padre Morel. Sulla base di un altro importante documento relativo alla vita musicale della cappella del monastero nel primo Ottocento – il *Kapellmeisterbuch*, un inventario dei brani eseguiti dalla cappella, è possibile constatare come nel 1820, in occasione della celebrazione eucaristica per la festa di san Konrad, fu eseguito un [*Gloria*] a 2 cori 1 in Sib. Il numero romano presente nel titolo distinguerebbe – come in altri casi nella medesima fonte – due diverse composizioni. Nel 1820, quindi, i *Gloria concertato a 8 con due orchestre obbligate* in Sib in repertorio dovevano essere due.

Quel che è certo, è che un parte cospicua del fondo di partiture di Fioroni (almeno 28 titoli) si trovava ad Einsiedeln prima del 1835. Come e quando questi materiali siano giunti in monastero è una questione di non facile soluzione.

Tra i titoli che recano una datazione, due vanno considerati con attenzione. Si tratta del *Magnificat* presente nel convoluto CH-E 459,2 (App. 1, n. 46) e del *Gloria con Sinfonia* trasmesso nel convoluto CH-E 459,3 (App. 1, n. 14). Entrambi sono stati copiati da una mano svizzera per ora non identificabile: il *Magnificat* nel 1749, il *Gloria* nel 1768. La redazione del *Magnificat* (1749) – in assoluto, la datazione più alta all'interno della collezione di Fioroni conservata ad Einsiedeln – può essere messa in relazione con la presenza a Milano di padre Bonifaz d'Anethan (1714-1797) e di padre Marian (Josef Leodegar) Müller (1724-1780).³³ Padre d'Anethan, residente a Bellinzona dal novembre 1749 al settembre 1753, propiziò l'acquisto di una notevole quantità di partiture musicali, tra cui nel 1751 il già citato fondo autografo di Ferdinando Galimberti (†1751).³⁴

Padre Müller giunse anch'egli a Bellinzona nel novembre del 1749, dove rimase fino al luglio del 1763. A partire dal 1751, ebbe la possibilità di studiare composizione a Milano sotto la guida di Giuseppe Paladino e di conoscere a fondo l'ambiente musicale della città.³⁵ Il suo nome è legato a un episodio in grado di chiarire uno degli aspetti più emblematici relativi alla recezione di musica italiana da parte dei benedettini di Einsiedeln: la notevole presenza di contraffazioni di arie d'opera, trasformate in mottetti e antifone per il servizio in monastero. Nell'ottobre del 1754, padre Nikolaus Imfeld (1694-1773), abate di Einsiedeln, decise di fare visita alla residenza di Bellinzona.³⁶ Di qui, si recò poi a Milano, accompagnato da padre Müller, che stese una relazione ufficiale del viaggio. Si apprende così che, oltre a visitare i principali luoghi di culto della città i due padri si recarono – per ben due sere consecutive – al Teatro Ducale, per ascoltare *Calamita de cuori*, opera buffa del veneziano Baldassare Galuppi:³⁷

In scenam adhuc [al Teatro Regio di Milano] dabatur Drama iocosum seu Opera buffa cantibus integrè expressum atque Calamita de cuori inscriptum. Res delectationis plena erat audire inlytos illos Musices Magistros aut celeberrimos aut, qui hac in Civitate elucent, omnes.

33. Cfr. Henggeler, *Professbuch*, *sub voce* online: <www.klosterarchiv.ch> (consultato il 7.4.2013).

34. Cfr. Riedo, *Um die Music*, pp. 184-186, che mette in luce il fatto che padre d'Anethan sia stato ripreso dall'abate del monastero per aver speso considerevoli somme per l'acquisto di partiture musicali, senza la necessaria autorizzazione.

35. Cfr. Rudolf Henggeler, *Geschichte der Residenz und des Gymnasiums der Benediktiner von Einsiedeln in Bellenz*, «Mitteilung des Historischen Vereins des Kantons Schwyz» 27 (1918), pp. 40-174.

36. Cfr. Henggeler, *Professbuch*, *sub voce* online: <www.klosterarchiv.ch> (consultato il 7.4.2013).

37. CH-E Archiv, A. ZB (1) 13, c. 170r.

Si tratta di un episodio eloquente, che dimostra – oltre che l’interesse per il repertorio operistico – la concreta frequentazione del teatro milanese da parte dei padri benedettini. Le contraffazioni di arie d’opera sarebbero quindi non l’elaborazione di materiale musicale di generica circolazione, ma il frutto di una selezione da mettere in diretta relazione con quanto eseguito sulle scene operistiche milanesi.³⁸

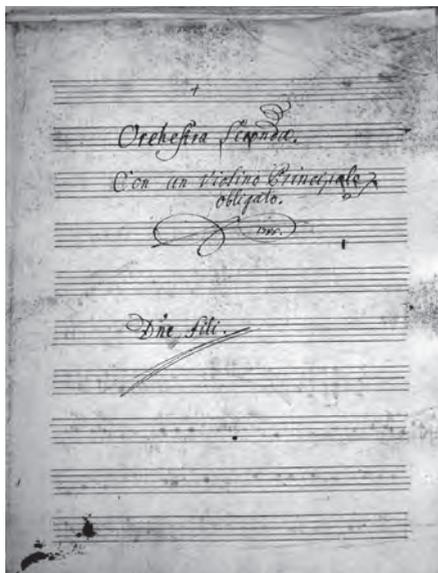


FIGURA 3
Fioroni, *Domine Fili* – CH-E 460,2
(App. 1, n. 17).

Nel fondo di Einsiedeln, è conservata un’aria contraffatta tratta dalla *Didone abbandonata*, opera di Gian Andrea Fioroni su libretto di Pietro Metastasio: *Ardi per me fedele*, intonata con il testo latino *Veni, o care sponse* (App. 1, n. 58). Del tutto analogo è il caso dell’aria *Chiamami pur così*, contraffatta in *Quid cupis cor bonum*: unica differenza, il luogo di conservazione, che non è Einsiedeln, bensì il monastero benedettino di Sarnen (App. 1, n. 59). L’opera di Fioroni andò in scena a Milano nel 1755:³⁹ esattamente una stagione dopo l’opera buffa di Galuppi citata nel diario del soggiorno a Milano dell’abate Imfeld. È possibile che qualche benedettino (forse lo stesso padre Müller) abbia assistito alla rappresentazione dell’opera di Fioroni, procurandosi materiali recepiti e contraffatti all’interno dell’ambiente benedettino sviz-

zero? La risposta parrebbe positiva, se si considera, ad esempio, che anche nel caso di *Calamita de cuori* di Galuppi si conserva un’aria contraffatta all’interno del fondo musicale del monastero benedettino di Sarnen.⁴⁰

Ho ricordato in precedenza il *Gloria con Sinfonia*, datato 1768 (App. 1, n. 14). In questo caso, la data potrebbe rinviare al momento in cui il manoscritto è stato realizzato: con ogni probabilità, considerata la grafia non italiana, da uno dei padri benedettini residenti a Bellinzona in quel periodo, per ora non identificabile.

Quelli appena citati sono apparentemente gli unici casi per ora identificabili di una recezione avvenuta prima della morte di Fioroni (1778). È probabile, però, che la parte quantitativamente più significativa di materiali (soprattutto

38. È quanto ho sostenuto in un recente lavoro, osservando il caso rappresentato dalla produzione di Baldassare Galuppi: i materiali giunti ad Einsiedeln sono largamente debitori delle riprese milanesi delle opere del celebre veneziano – cfr. Collarile, *Milano-Einsiedeln via Bellinzona*, in part. pp. 130-139.

39. Cfr. Dellaborra, *Gianandrea Fioroni* cit.

40. Si tratta dell’aria *Lo credo, lo spero il core me lo dice*: CH-SAf Ms. 92 (olim Anon. 172).

autografi) sia stata trasmessa dopo la morte del compositore. In questo caso, però, l'unico caso per ora identificabile riguarda il *Domine Fili* conservato nel convoluto CH-E 460, 2 (App. 1, n. 17). I relativi materiali autografi sarebbero stati acquisiti nel 1786, data aggiunta sul manoscritto da un anonimo copista svizzero, probabilmente ad Einsiedeln: «Orchestra Seconda. | Con un violino Principale | obbligato. | 1786. | D[omi]ne Fili» (FIGURA 3).

Una buona parte delle partiture di Fioroni doveva essere giunta ad Einsiedeln prima del 1798, quando il fondo musicale fu salvato dal saccheggio compiuto dalle truppe napoleoniche, grazie al provvidenziale intervento di p. Anton (Franz Josef) Fornaro (1753-1828), all'epoca maestro della cappella del monastero.⁴¹ Il nome del compositore milanese è citato tra quelli più rappresentativi all'interno del fondo musicale, accanto a Ferdinando Galimberti, Pietro Valle, Francesco Pugliani, Barnaba Bonesi e Johann Christian Bach.⁴²

Sebbene in molti casi non sia possibile formulare alcuna ipotesi su come e quando i materiali di Fioroni siano giunti in monastero, il confronto con casi paralleli e una valutazione complessiva del fenomeno di ricezione di musica italiana possono fornire diversi spunti di riflessione, da approfondire in futuro, ad esempio insieme a una più sistematica analisi delle mani dei copisti operanti nel contesto benedettino.

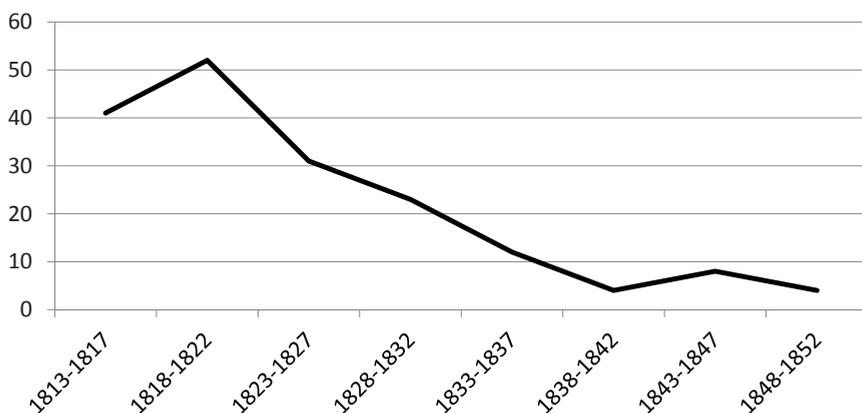
3. Fioroni nel repertorio della cappella del monastero di Einsiedeln

A partire dal 1805, ma con maggiore precisione dal 1813, tutte le musiche eseguite durante i servizi liturgici sono state registrate all'interno del cosiddetto *Kapellmeisterbuch* (CH-E 925,3).⁴³ Si tratta di una fonte preziosa sotto diversi punti di vista. Essa fornisce un'immagine dettagliatissima del repertorio musicale eseguito, offrendo preziose informazioni non soltanto su possibili tendenze e variazioni nella selezione del repertorio, ma anche sulle modalità di impiego (e di reimpiego) di quanto eseguito. Significativo è anche il suo apporto a livello bibliografico, per l'identificazione e la datazione dei materiali adoperati per le esecuzioni.

41. Cfr. Henggeler, *Professbuch*: <http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch_liste.php>. Padre Fornaro aveva avuto modo di entrare in contatto con l'ambiente milanese durante la sua permanenza presso la residenza di Bellinzona, tra il 1783 e il 1789. Rientrato ad Einsiedeln, nel 1791 aveva assunto la direzione della cappella musicale del monastero. Responsabile del fondo musicale durante il periodo di esilio causato dall'occupazione francese (1798-1803), padre Fornaro mantenne fino al 1809 la direzione della cappella musicale del monastero, che aveva ripreso le sue attività nel 1805.

42. Cfr. P. Lukas Helg, *Die Einsiedler Kapellmeister seit 1800: Materialien zur Geschichte der jüngeren Einsiedler Kirchenmusik*, in *Congaudent angelorum chori: P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag. Festschrift*, a cura di Therese Bruggisser-Lanker e Bernhard Hangartner, Luzern, Musikhochschule Luzern – Raeber Verlag, 1999, pp. 131-155.

43. Uno spoglio completo della fonte è attualmente disponibile online: <<http://d-lib.rism-ch.org/kapellmeisterbuch/>>

TABELLA 5 · Esecuzioni di musiche di Fioroni citate nel *Kapellmeisterbuch* – CH-E 925,3

All'interno del *Kapellmeisterbuch*, il nome di Fioroni è ben presente: uno spoglio dettagliato è fornito in Appendice 2. Osservando il numero di esecuzioni da un punto di vista quantitativo (TABELLA 5), è evidente il picco raggiunto intorno al 1820. In seguito, l'impiego di sue partiture decresce progressivamente, fino a diventare marginale dopo il 1830. Il dato trova una sua giustificazione se si considera che dal 1813 al 1831 la cappella del monastero fu diretta da padre Bernhard Foresti (1774-1851), benedettino di origini milanesi. È apparentemente a lui che si deve la fortunata recezione di Fioroni e, più in generale, del repertorio milanese all'interno delle esecuzioni della cappella del monastero. A proposito dell'attività di padre Foresti, è assai interessante quanto scrive padre Fintan Furrer († 1853) nel necrologio:⁴⁴

Als Kapellmeister wirkte er [Foresti] Ausgezeichnetes. Er wusste die Studenten und Fratres für die Musik zu gewinnen, und viele verdanken es ihm, dass sie Musikanten heissen. Er schaffte auch Musikalien an, arrangierte Vieles, freilich wurden dann viele Stücke in der Kirche aufgeführt, die, aus weltlichen Opern und Kantilenen in geistliche umgesetzt, nicht dem strengen Kirchenstyl entsprachen. Bei ihm galt besonders sein Landsmann Bonfichi viel, mit dem er persönlich bekannt war.

Di questo sintetico quanto efficacissimo ritratto, due aspetti meritano di essere sottolineati. Il primo riguarda la riconosciuta capacità di Foresti di essere stato un abilissimo 'arrangiatore' di pezzi che «trasformati da opere profane in sacre» potessero soddisfare le esigenze che il repertorio musicale doveva assolvere all'interno del monastero. Quella descritta è la prassi della contraffazione, una prassi evidentemente comune e di largo impiego all'interno della cappella. Agli occhi di padre Furrer, padre Foresti aveva avuto, però, un

44. Cit. da Henggeler, *Professbuch*: <www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch_liste.php?id=1697>.

altro grande merito: quello di aver procurato nuova musica per la cappella («Er schaffte auch Musikalien an»). Sono numerose le partiture all'interno del fondo del monastero che recano segno tangibile del lavoro svolto da padre Foresti in questo senso. Sulle parti di un *Magnificat* di Paolo Bonfichi (1769-1840) – il compositore citato nel necrologio – si legge: «Magnificat a quattro voci, Violini, Viole, Basso, Flauti, Oboe, Corni e Organo da eseguirsi l'anno 1815 alla Festa di Pasqua a Einsidlen. Evviva il P. Maestro Bonfichi!!! Descritto a Milano nel Carnevale». ⁴⁵ L'annotazione apposta da padre Foresti mette in luce le modalità di recezione di una partitura copiata a Milano durante il carnevale del 1815 ed eseguita poche settimane dopo ad Einsiedeln, durante le celebrazioni pasquali. Il vertiginoso aumento delle esecuzioni di musiche di Fioroni registrabile negli anni nei quali padre Foresti diresse la cappella del monastero di Einsiedeln, appare quindi la diretta conseguenza della particolare attenzione da lui riservata al repertorio musicale milanese.

Dopo il 1833, quando padre Foresti lasciò la direzione della cappella del monastero, soltanto poche partiture di Fioroni rimasero in repertorio: tra queste, in particolare, un *O sacrum convivium*. Si tratta con ogni probabilità del brano oggi trasmesso nel convoluto CH-E 458,11 (App. 1, n. 54), citato nel catalogo redatto da padre Morel nel 1835 (p. 74). Per una curiosa sorte, tra tutte le partiture autografe conservate nel fondo del monastero benedettino, la 'memoria locale' della produzione di Fioroni si lega a una composizione trasmessa in una fonte redatta da un'anonima mano svizzera, la cui attribuzione al compositore milanese appare oltretutto dubbia.

45. CH-E 411,6: l'annotazione si legge sulla prima carta del fascicolo del basso.

Appendice 1
Gian Andrea Fioroni – Fonti conservate in Svizzera

	Segnatura	Titolo	Organico	Tonalità	Tipologia	Epoca	Copista
1	CH-E 461,7	<i>Chirie a più voci con Sinf.a</i>	CATR, vl1-2, vla, vlc, b, bc, obl1-2, cor1-2	Re magg	parti	II metà XVIII	copisti IT e CH-E
2	CH-E 461,9	<i>Kyrie Elison a più strumenti concertato</i>	CATR, vl1-2, vla, vlc, [bc], obl1-2, tr1-2	Re magg	parti	II metà XVIII	copisti CH-E
3	CH-E 461,10	<i>Chirie à 4 concertata con strumenti e obbe obbligati</i>	CATR, vl1-2, vla, vlc, bc, obl1-2, tr1-2	Re magg	parti	II metà XVIII	copisti CH-E
4	CH-E 462,4	<i>Chirie a 8, ed. a due orchestre</i>	[CAT1 B] [C]ATR, orch1, orch2, bc	Re magg	partitura + parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. IT
5	CH-E 461,8	<i>Chirie a più voci concerta con violini e trombe</i>	CATR, vl1-2, vla, vlc, bc, tr1-2	Sol magg	parti	II metà XVIII	copisti IT
6	CH-E 1057,24	<i>Chirie e Gloria a tre voci Dal Sig. Fioroni</i>	[TT B], [bc]	Sib magg	parte	II metà XVIII	cop. CH-E
7	CH-Zz. AMG XIV 714	<i>Gloria a 4 concertata con Sinf.a</i>	CATR, orch, bc	Re magg		Milano 1753	
8	CH-E 461,6	<i>Gloria a quattro conc.to con Sinfonia</i>	CATR, vl1-2, vla, b, bc, obl1-2, tr1-2	Fa magg	parti	II metà XVIII	copisti IT
9	CH-E 460,4	<i>Gloria a cinque voci con violini, obbe e trombe</i>	CATR, vl1-2, vla, b, bc, obl1-2, tr1-2	Fa magg	partitura	II metà XVIII	copista CH-E
10	CH-E 462,1	<i>Gloria</i>	CCATR, vl1-2, vcl1-2, vlnc, bc, obl1-2, tr1-2	Sol magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR.
11	CH-E 466,21	<i>Gloria a 4 voci con Sinf.a</i>	CATR, vl1-2, vla, b, [bc], obl1-2, tr1-2	Sol magg	parti	II metà XVIII	copista IT
12	CH-E 466,26	<i>Gloria in excelsis / Exce panis unigenitum</i>	CATR, vl1-2, vla, b, [bc], obl1-2, tr1-2	Sol magg	partitura	II metà XIX sec.]	copista IT
13	CH-E 461,5	<i>Gloria a più voci con Sinf.a</i>	CATR, vl1-2, vlc, bc, obl1-2, cor1-2, tr1-2	Sol magg	parti	II metà XVIII	copisti IT e CH-E
14	CH-E 458,9	<i>Gloria con Sinfonia</i>	CATR, vl1-2, vla, vlc, bc, obl1-2, tr da caccia1-2	Sol magg	partitura	2 agosto 1829	Diehelm
15	CH-E 465,1	<i>Gloria a 8 voci, con due Orchestre Obbligate</i>	CATR, vl1-2, vla, bc, obl1-2, cor1-2, tr1-2	Sol magg	parti	II metà XVIII	copisti IT
16	CH-E 460,9	<i>Gloria a 8 voci, con due orchestre obbligate</i>	CATR, vl1-2, vla, bc, obl1-2, cor1-2, tr1-2	La magg	parti	1768	copisti CH-E
17	CH-E 460,2	<i>Domine Fili</i>	CATR CATB, orch1-2, bc	Sib magg	partitura + parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. IT
18	CH-E 466,25	<i>Gratias agimus</i>	CATR CATB, orch1-2, bc	Sib magg	parti	giugno 1778	AUTOGR.
19	CH-E 464,5	<i>Laudamus</i>	[A], orch1-2, bc	Sib magg	partitura	[ante 1778]	AUTOGR. + copista CH-E 1786
20	CH-E 461,3	<i>Qui sedes a dno soprani</i>	C, orch1-2, bc	Sib magg	partitura	1829	Diehelm
21	CH-E 461,1	<i>Qui tollis peccata mundi</i>	C, orch1-2, bc	sol min	parti	II metà XVIII	copista CH-E
22	CH-E 461,2	<i>Quantum a 3 Soprano, Contralto, e Basso con Sinf.a</i>	CC, orch1-2, bc	Do magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR.
23	CH-E 460,5	<i>Credo a tre voci</i>	A, vl1-2, vla1-2, vlc, bc	do min	parti	II metà XVIII	copisti CH-E
24	CH-EN Ms. A. 34	<i>Credo a tre voci</i>	CAB, vl1-2, vla, bc, obl1-2	Fa magg	parti	II metà XVIII	copista IT
25	CH-E 466,23	<i>Credo a 4 voci con Sinf.a</i>	CTB, orch, bc	Re magg	parti	II metà XVIII	copista CH-E
26	CH-E 462,5	<i>Credo a quattro voci con Sinf.a</i>	CATR, vl1-2, vla, b, bc, tr1-2	Re magg	parti	[II metà XVIII]	copista CH-E
27	CH-E 466,24	<i>Credo a 8 voci con due orchestre obbligate</i>	CATR, vl1-2, vla, b, bc, tr1-2	Re magg	partitura	II metà XVIII	copista IT
28	CH-E 460,3	<i>Confutatis maledictis</i>	CATR, vl1-2, vla, bc, tr1-2	Fa magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. IT
29	CH-E 460,7	<i>Tuba mirum</i>	A, vl1-2, vla, vlc, b, bc, obl1-2	Sib magg	partitura + parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. IT
30	CH-E 462,2	<i>Domine ad adiuuandum</i>	A, vl1-2, vla, vlc, b, bc, obl1-2	re min	partitura	XIX sec.	Diehelm
31	CH-E 463,3	<i>Domine ad adiuuandum</i>	B, vl1-2, vla, vlc, b, bc, obl1-2, cor1-2, tr1-2	sol min	parti	[II metà XVIII]	copista IT
			CATR, vl1-2, vla, vlc, bc, obl1-2, cor1-2	Mib magg	parti	II metà XVIII	copista IT
			CATR CATB, orch1-2, bc	Re magg	parti	II metà XVIII	copista IT
				Re magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. CH-E

32	CH-E 463,5	<i>Domine ad adiuvandum a 8 voci, ed a due orchestre obbligate</i>	CATB,CATB, orch1-2, bc	Re magg	parti	1777	AUTOGR. + cop. CH-E
33	CH-E 466,3	<i>Confitebor</i>	CC1, orch, bc	Sib magg	partitura	[ante 1778]	AUTOGR.
34	CH-E 463,1	<i>Dixit a 8 voci e due orchestre</i>	CATB,CATB, orch1-2, bc	Mib magg	parti	1777	AUTOGR. + cop. IT
35	CH-E 464,8	<i>Dixit grande... ribalto in 4 Salini Dominica e Magnificat</i>	CATB, bc	Fa magg	parti	XIX sec.	copista CH-E
36	CH-E 466,13,6	<i>Dixit Dominus a più voci concerto con SinfJa e Trambie</i>	CATB, vl1-2, vla, bc, cor1-2	Fa magg	partitura	XIX sec.	Diehelm
37	CH-E 464,9	<i>Dixit a 8 voci, ed a due orchestre obbligate</i>	CATB,CATB, orch1-2, bc	La magg	partitura + parti	[Milano] 1777	AUTOGR. + cop. CH-E
38	CH-E 460,8	<i>Dixit a quattro con Sinfonia</i>	CATB, vl1-2, vla, bc, obi-2, tr1-2	Sib magg	parti	II metà XVIII	copista CH-E
39	CH-E 464,4	<i>In conserendo a 4, concertato</i>	CATB, vl1-2, vla, b, bc, obi-2, tr1-2	Re magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. CH-E
40	CH-E 458,10	<i>Laudate patri Dominum</i>	CATB, vl1-2, vla, vlnc, org1-2, fl1-2, obi-2, tr1-2	Sol magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR. + cop. IT
41	CH-E 466,1,3	<i>Laudate patri Dominum</i>	CATB, vl1-2, vla, bc, obi-2, tr1-2	Sol magg	partitura	[ante 1778]	AUTOGR.
42	CH-E 466,1,7	<i>Miserere</i>	ATB, vl1-2, bc, obi-2, tr1-2	Fa magg	partitura + parti	[ante 1778]	Diehelm
43	CH-E 459,5	<i>Nisi Dominus a 3 -A.T.B. con Sinfonia</i>	A, vl1-2, vla, bc, obi-2	sol min	parti	II metà XVIII	AUTOGR. e CH-E
44	CH-E 461,11	<i>Gloria Patri con SinfJa</i>	CCATB, vl1-2, vlc, bc, obi-2, tr1-2	Re magg	parti	II metà XVIII	copista IT
45	CH-E 459,3	<i>Magnificat del Sig.re Fiorini [sic]</i>	CATB,CATB, orch1-2, bc	Fa magg	parti	[Milano] 1777	copista CH-E
46	CH-E 459,1	<i>Magnificat a 8 con due orchestre obbligate</i>	CATB], vl1-2, violetta, bc, cor1-2], tr1]1-2	Sol magg	parti	1749	AUTOGR. e CH-E
47	CH-E 459,2	<i>Magnificat</i>	CATB, vl1-2, vla, bc, obi-2, cor1-2	La magg	parti	II metà XVIII]	copista CH-E
48	CH-E 460,1	<i>Magnificat non Sinfonia</i>	CATB, vl1-2, vlc, bc, tr1-2	Sib magg	partitura	inizio XIX sec.	copisti CH-E
49	CH-E 459,4	<i>Te Deum landamus, con due orchestre obbligate</i>	CATB, vl1-2, vlc, bc, tr1-2	Sib magg	partitura	[inizio XIX sec]	copista IT
50	CH-E 462,3	<i>Te Deum landamus, con due orchestre obbligate</i>	CATB, vl1-2, vlc, bc, tr1-2	Sib magg	partitura	[inizio XIX sec]	copista IT
51	CH-E 466,2,2	<i>Aeterna fac cum sanctis tuis</i>	CATB, vl1-2, vla, bc, tr1-2	Fa magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR., copisti IT e CH-E
52	CH-E 466,1,1	<i>Angelus Domini</i>	CATB,CATB, orb1-2, bc	Fa magg	partitura	XIX sec.	CH-E; Morell?
53	CH-E 464,3	<i>Cadunt praecipitata</i>	CATB,CATB, [bc]	Fa magg	partitura	XIX sec.	AUTOGR.
54	CH-E 466,1,4	<i>Deus miseratur</i>	TT, org, obblig.	Sib magg	partitura + parti	[ante 1778]	copista IT
55	CH-E 458,8	<i>O sacrum convivium</i>	CATB, vl1-2, vla, vlc, bc	Re magg	partitura	II metà XVIII	copista IT
56	CH-E 463,4	<i>O sacrum convivium</i>	CATB, vl1-2, vla, vlc, bc	Fa magg	partitura	II metà XVIII]	copista IT
57	CH-E 464,1	<i>Tantum ergo</i>	CATB, vl1-2, vla, vlc, bc	Re magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR.
58	CH-E 466,1,2	<i>Tantum ergo</i>	CATB, vl1-2, vla, vlc, bc, clar1-2, cor1-2, tr1-2	re min	partitura + parti	[I metà XIX sec.]	copista CH-E
59	CH-E 458,11	<i>Genitori ignitique [Tantum ergo]</i>	CA, vl1-2, vla, bc, clar1-2, tr1-2	la min	parti	[I metà XIX sec.]	copista CH-E
60	CH-E 464,7	<i>Avit per me, fedele / Veni, o sponse chare</i>	CA, vl1-2, vla, bc, clar1-2, tr1-2	Mib magg	partitura	[ante 1778]	copista CH-E
61	CH-SAF F 4	<i>Chiamami pur così / Quid capis cor bonum</i>	CATB,CATB, orch1-2, bc	Mib magg	parti	[ante 1778]	AUTOGR. e CH-E
62	CH-E 65,25	<i>Se mai alma disarti</i>	A, vl1-2, vla, bc	La magg	parti	II metà XVIII	copisti CH-E
63	CH-E 65,25	<i>[Sonata] Dal Sig.re Fiorini</i>	T, vl1-2, vla, bc	Re magg	partitura	[ante 1778]	AUTOGR.
64	CH-E 65,25		org/ceemb	Fa magg	intavolatura	II metà XVIII	prob. CH-E
65	CH-E 65,25		org/ceemb	Do magg	intavolatura	II metà XVIII	prob. CH-E

Alto solo -- Kat. Morel ML 23, p. [75]
4 voci e orch -- Kat. Morel ML 23, p. [75]

Memor et
Dilexi

Composizioni perdute CH-E:

Appendice 2

Fiorini nel **Kapellmeisterbuch di Einsiedeln (1805-1852)**
[http://d-lib.rism-
ch.org/kapellmeisterbuch/](http://d-lib.rism-
ch.org/kapellmeisterbuch/)

Anno	Festività	Pagina	Titolo	Cfr. Appendice 1
1805	Mauritii et Sociorum Martyrum	p. 315	<i>Gloria in A novum</i>	[13-14]
1813	Solemnitas Rosarii B.V. Mariae	p. 1	<i>Kyrie</i>	[1-5]
	Feria 3. Paschae	p. 8	<i>Gloria</i>	[13-14?]
	Ascensio Domini	p. 9	<i>laudate buffo. Magnif. 2 V. Kyrie</i>	40, [44?], [1-5]
	Inventio crucis	p. 9	<i>Magnificat</i>	[44?]
	Nativitas Ioannis Baptistae	p. 10	<i>Dixit</i>	[38]
	Assumptio B.V. Mariae	p. 10	<i>Dixit B</i>	38
1814	Epiphania Domini	p. 2	<i>Gloria A</i>	[13-14]
	Philippi et Iacobi apostolorum	p. 4	<i>Credo F</i>	25
	Pentecostes	p. 5	<i>Kyrie D</i>	[1-4]
	Feria 2. Pentecostes	p. 5	<i>Gloria</i>	[13-14?]
	Petri et Pauli apostolorum	p. 5	<i>Te Deum ... in D. a due orchestre</i>	non id.
	Commemoratio S. Benedicti	p. 6	<i>Magnificat</i>	[44?]
	B.V. Mariae Einsidlensis	p. 6	<i>Dixit B</i>	38
1815	Ascensio Domini	p. 11	<i>Dixit B</i>	38
	Trinitas	p. 12	<i>Gratias Eib. Credo ... F</i>	non id., 25
	Petri et Pauli apostolorum	p. 12	<i>Kyrie ... D</i>	[1-4]
	Dominica XVI Angelorum	p. 13	<i>Gloria F</i>	8
	Dedicatio angelica	p. 13	<i>Kyrie</i>	[1-5]
	Omnium sanctorum	p. 14	<i>Gloria ... d.</i>	non id. [7?]
	Dominica 3. Adventus	p. 15	<i>Gratias, qui tollis, quoniam, Domine ... ex Gloria A</i>	[13-14]
1816	Dom. 2. Nominis Iesu	p. 15	<i>Magnificat</i> ... D	44
	Octava Meinradi eremiti	p. 15	<i>Kyrie ... D. Gloria A.</i>	[1-4], [13-14]
	Scholasticae	p. 16	<i>Kyrie D</i>	[1-4]
	Ascensio Domini	p. 17	<i>Kyrie D</i>	[1-4]

	p. 52	[<i>Magnificat</i>] <i>Vironi</i>	44
Assumptio B.V. Mariae	p. 36	<i>Gloria A</i>	[13-14]
	p. 43	[<i>Gloria A</i>] I	[13-14]
Visitatio B.V. Mariae	p. 36	<i>Kyrie 3 ... Gloria G</i>	3, non id.
	p. 41	[<i>Kyrie</i>] D. 3	3
	p. 43	[<i>Gloria</i>] G. min.	non id.
	p. 36	<i>Credo</i>	[25]
Dominica 15. post Pentecostem	p. 45	[<i>Credo</i>] D. I	[23-24]
Dedicatio angelica	p. 37	<i>Kyrie</i>	1
	p. 41	[<i>Kyrie</i>] D. I	1
Solemnitas Rosarii B.V. Mariae	p. 37	[<i>Magnificat</i>]	[47]
	p. 52	[<i>Magnificat</i>]	[47]
Conradi episcopi	p. 38	<i>Gloria B ... Te Deum ... Magnificat ... a due Cori</i>	[15-16], 49, 45
Nativitas Domini	p. 43	[<i>Gloria</i>] a 2 cori I	[15-16]
Agathae virginis martyris	p. 38	[<i>Magnificat ... Inducabit a due Cori</i>]	45
	p. 43	[<i>Gloria</i>] F	8
	p. 39	F. <i>Magnificat</i>	45
Agathae virginis martyris	p. 43	[<i>Magnificat</i>] F.	45
	p. 40	<i>Credo ... D</i>	[23-24]
Dominica in Albis	p. 45	[<i>Credo</i>] D.	[23-24]
Conradi episcopi	p. 43	[<i>Gloria</i>] a 2 cori I	[15-16]
Nativitas B.V. Mariae	p. 75	<i>Gloria B. a due Cori</i>	[15-16]
	p. 52	[<i>Magnificat</i>]	[45-47]
Purificatio B.V. Mariae	p. 73	[<i>Magnificat</i>]	5
Solemnitas Rosarii B.V. Mariae	p. 41	[<i>Kyrie</i>] G. 4	1
	p. 41	[<i>Kyrie</i>] D. I	[14]
	p. 43	[<i>Gloria A</i>] I	1, [13-14]
Meinradi eremiti	p. 74	<i>Kyrie Gloria A</i>	non id.
Omnium sanctorum	p. 39	<i>Suffragia in C. Benedictus. Genitori</i>	[38]
	p. 49	[<i>Dixit</i>]	[38]
	p. 74	<i>Dixit</i>	[38]
	p. 80	[<i>Magnificat</i>]	non id.
Alderici	p. 76	[<i>Gloria</i>] F	[87]
Agathae virginis martyris	p. 41	[<i>Kyrie</i>] D. I	1
Conradi episcopi	p. 52	[<i>Magnificat</i>] <i>Vironi</i>	44

1820

1821

1827	Circumcisio Domini	p. 124	<i>Magnificat</i>	non id.
	Assumptio B.V. Mariae	p. 128	<i>Kyrie N. I</i>	1
	Petri et Pauli apostolorum	p. 127	<i>Kyrie D2 Gloria A. D[omi]ne D. Qui sedes. Quoniam ... Credi F</i>	2, [13-14], 8
	Conceptio Immaculata B.V. Mariae (Vigilia)	p. 131	<i>Magnificat</i>	non id.
1828	Ascensio Domini	p. 135	<i>3 Gloria G.</i>	[9, 11-12]
	Feria 5. In coena Domini	p. 134	<i>O Sacrum [convivium]</i>	[54-55]
	Dedicatio angelica	p. 153	<i>Magnificat</i>	non id.
	Meinradi eremiti	p. 133	<i>Gentiori a due Cori</i>	57
	Octava s. Meinradi	p. 133	<i>Credo ... D</i>	[23-24]
	Pentecostes	p. 136	<i>Kyrie D. Gloria A. D[omi]ne</i>	1, [13-14]
1829	Conradi episcopi	p. 145	<i>Magnificat</i>	non id.
	Corpus Domini	p. 142	<i>O Sacrum [convivium]</i>	[54-55]
	Pentecostes	p. 141	<i>[Kyrie] D. Gloria A</i>	[1], [13-14]
	Feria 2.a Pentecostes	p. 141	<i>Gloria D. Credo F</i>	non id., 25
1830	Feria 5. In coena Domini	p. 148	<i>O Sacrum [convivium]</i>	[54-55]
	Nativitas Ioannis Baptistae	p. 150	<i>[Kyrie] D. 2 Gloria F. Quonia[m], Gratias, D[omi]ne</i>	2, 8
1831	Inventio crucis	p. 159	<i>Magnificat Firmi</i>	44
	Nativitas Ioannis Baptistae	p. 160	<i>[Kyrie] D. 2 Gloria F. Gratias. T[enore] S[olo] D[omi]ne Tutti.</i>	2, 8
	Praesentatio B.V. Mariae	p. 177	<i>Magnificat</i>	non id.
	Dedicatio Michaelis archangeli	p. 162	non spec.	
	Omnium sanctorum	p. 163	<i>Dixit B</i>	38
	Pascha	p. 158	<i>Kyrie, Gloria A</i>	[1], [13-14]
1832	Agathae virginis martyris	p. 179	<i>Magnificat ... Gatur</i>	46
	Nativitas B.V. Mariae	p. 183	<i>Credo</i>	non id.
	Purificatio B.V. Mariae	p. 179	<i>Magnificat</i>	[46?]
	Feria 2.a Pentecostes	p. 181	<i>Gloria, Laudamus, Quoniam e Cum Sancto ... a 5 voci</i>	9
	Petri et Pauli apostolorum	p. 182	<i>Missa ... in A</i>	non id.
1833	non spec.	p. 186	<i>Mottet[o] ... O Sacrum [convivium] Credo</i>	[54-55], non id.
	Dominica 4. Adventus	p. 190	<i>O Sac[rum] Convivium</i>	[54-55]
	Ascensio Domini	p. 187	<i>Gloria in A ... col. Qui sedes, Gratias e D[omi]ne Fili</i>	[13-14]

1834	Corpus Domini	p. 187	<i>Magnificat 3/4 A</i>	47
1835	Thomae aquinitatis	p. 191	<i>Salmo In convertendo</i>	39
1836	Feria 7. Corpus Christi	p. 197	<i>O Sacrum [convivium]</i>	[54-55]
	Dominica 3. post Pascham / Dedicatio ecclesiae	p. 196	Genitori ... & al Fine Te Deum ... a 2 Orchest[re]	57, 49
	Conceptio Immaculata B.V. Mariae	p. 200	<i>Kyrie e Credo</i>	non id.
	Meinradii eremiti	p. 194	Gloria grande in A ... Credo	[13-14], non id.
1837	Feria 2. Corpus Domini	p. 202	O Sacru[m] convivium]	[54-55]
	Mauritii et Sociorum Martyrum	p. 204	Kyrie in D e Credo in F	[1-3], 25
1838	Meinradii eremiti	p. 206	Dixit grande in B ridotto à 4 Salmi e Magnificat]	35, non id.
1839	Agathae virginis martyris	p. 212	O Sacrum [due] T[enori]	non id.
1840	Annuntiatio B.V. Mariae	p. 219	Kyrie ... in C.	non id.
1841	Corpus Domini	p. 227	O Sacru[m] convivium]	[54-55]
1843	Feria 4. Corpus Domini	p. 234	O Sacru[m] convivium]	[54-55]
1844	Circumcisio Domini	p. 244	Magnificat] ... in D	44
	Dominica infra octavam Corpus Domini	p. 271	Kyrie Gloria ... in F	non id., 8
	Feria 2. Corpus Domini	p. 277	Messa ... in A	non id.
	Lucae evangelistae	p. 278	Grad[uale] ... O sacrum [convivium]	[54-55]
	Dominica 2. Quadragesimae	p. 275	Magnificat] ... in A 4 Vocibus	47
1845	Ascensio Domini	p. 281	Credo ... Laudamus Gloria u[nd]e] Genitori ... (sehr schwer)	non id., non id., 57
	Commemoratio S. Benedicti	p. 247	Kyrie] ... D	[1-3]
1846	Feria 5. In coena Domini	p. 252	Epistola] O Sac[rum] convivium]	[54-55]
1850	Dominica 4. Adventus	p. 303	Off[ertorium] Tantum	56
	Feria 5. In coena Domini	p. 299	Epistola] O sacrum [convivium]	[54-55]
1851	Feria 5. In coena Domini	p. 305	O sacrum [convivium]	[54-55]
1852	Omnium sanctorum	p. 311	Magnificat]	non id.

Sordi
e Nuda

Gian Andrea Fioroni, Autografo
CH-E 459,5 (App. 1, n. 42)

Flauto
Clarinetto
Oboe
Tromba
Violino
Viola
Violoncello
Cello
Alto

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves, each labeled with an instrument name in Italian. The notation is written in black ink on aged paper. The first staff is for Flauto (Flute), the second for Clarinetto (Clarinet), the third for Oboe, the fourth for Tromba (Trombone), the fifth for Violino (Violin), the sixth for Viola, the seventh for Violoncello (Cello), the eighth for Cello, the ninth for Alto, and the tenth for another Alto. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Gian Andrea Fioroni, Autografo
CH-E 466,1:2 (App. 1, n. 56)

Fioroni

In Mariae Dno Post Albas, et in missa rustica, et vltre solemnii M. N. O. (Historia)

The image shows a page of handwritten musical notation on five-line staves. The text is in Latin and appears to be a liturgical setting. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with bar lines. A circular stamp is visible in the upper right quadrant of the page, containing the text 'BIBLIOTHECA MONASTII BENEDECTINI EINSIEDELN' and a central emblem. The handwriting is in a cursive script typical of the 18th or 19th century.

ad huc tu vult
ad huc
ante colles ante colles ego pariter vis: bar
ad huc
ad huc
no huc tu vult non fecerat
non parvabat ce loj pve
quante respicebat
tu vult non fecerat
non parvabat ce loj pve
quante respicebat
tu vult non fecerat
non parvabat ce loj pve
quante respicebat

Gian Andrea Fioroni, Autografo
I-Mfd busta 90, n. 3

Adagio
con la + verna
verso alla
partitura

Pace vnae a me C.A. con due Organi Obbligati

senza gloria

Fioroni

Stamp: BIBLIOTECA DEL PRIMO DISTRETTO DI MILANO

Gian Andrea Fioroni, Autografo
I- Mfd busta 106, n. 2

Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio

di ALESSANDRO RESTELLI

La tradizione degli studi di organaria è lunga e ben consolidata, così in Italia come all'estero, e Milano certamente non è stata esente da indagini specifiche e approfondite, tanto che il relativo materiale d'archivio pubblicato è senza dubbio consistente. Tuttavia esistono diversi documenti ancora inediti inerenti al capoluogo lombardo e, soprattutto, manca al momento una ricostruzione generale ed articolata della situazione milanese, un'immagine complessiva che permetta – quasi fosse una fotografia aerea – di cogliere in un unico sguardo i differenti aspetti dell'attività organaria cittadina. Tale quadro d'insieme è proprio ciò che questo studio tenta di fornire limitatamente al XVIII secolo, consapevole dei miglioramenti e delle precisazioni che potranno essere apportati in futuro.

Le fonti

La fonte principale cui questa ricerca ha fatto riferimento è il materiale documentario conservato presso l'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, il quale si è rivelato unico per quantità, articolazione ed ampiezza cronologica delle notizie messe a disposizione. A queste ultime si sono affiancate le informazioni provenienti dai documenti presenti all'Archivio di Stato e all'Archivio Storico Diocesano di Milano, quelle derivate dagli archivi specifici di singole chiese cittadine e infine dall'Archivio Storico Civico. Di seguito si riporta la legenda dei rimandi citati nelle note a piè di pagina.

ASCMi

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, fondo Località Milanesi, cartella n. 264.

ASDMi – SCL

Milano, Archivio Storico Diocesano, Santa Maria presso San Celso, cartella Chiesa. *Organi ed organisti. Accordatori e alzamantici*, n. 15.

ASDMi – SSM

Milano, Archivio Storico Diocesano, Archivio Parrocchiale di Santo Stefano Maggiore, Stati delle anime, cartelle n. 2 e n. 3 *Santa Maria della Sanità*.

ASMi – CULTO

Milano, Archivio di Stato, Atti di Governo, Culto parte antica, Chiese, cartelle n. 677 e n. 1079.

ASMi – RELIGIONE/1

Milano, Archivio di Stato, Fondo di Religione, Milano città, Conventi: Convento di San Marco, cartella n. 1330.

ASMi – RELIGIONE/2

Milano, Archivio di Stato, Fondo di Religione, Milano città, Conventi: Convento di Santa Maria di Caravaggio in Monforte, cartella n. 1363.

AVFMi – AR

Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, fondo Archivio Registri, Ordinazioni Capitolari n. 54, 58-60, 65, 69a.

AVFMi – AS

Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, fondo Archivio Storico, cartella n. 187 *Appalti Organi*.

MI – SANMA

Milano, Chiesa di San Marco, Archivio Parrocchiale, cartella n. 25.

Censimento

I documenti consultati permettono di attestare l'attività di diciotto costruttori nella Milano del XVIII secolo: Giovanni Paolo Binago,¹ Eugenio Biroldi, Angelo Bossi, Giovanni Antonio Bossi,² Antonio Brunelli, Carlo Brunelli, Gaspare Brunelli, Giacomo Brunelli, Giuseppe Brunelli,³ Gaspare Chiesa, Giovanni Battista Chiesa, Paolo Chiesa, Francesco Elli, Antonio Fontana, Rocco Longone,⁴ Giulio Salmoirago, Guglielmo Schieppati⁵ e Carlo Antonio So-

1. In un caso è stata riscontrata la grafia Binaghi (AVFMi – AS, fasc. 54a).

2. Nei documenti consultati la grafia del cognome di Angelo e Giovanni Antonio varia tra Bossi e Bosso. In questa sede si è scelto di utilizzare quella d'uso comune attualmente.

3. Anche nel caso degli esponenti Brunelli ci si è uniformati alla grafia d'uso comune per il cognome, dovendo optare necessariamente per una sola delle alternative che appaiono nelle fonti: Brunelli e Brunello.

4. Si propone nuovamente il problema della grafia del cognome. Infatti questo organaro è spesso citato in forme differenti nei documenti visionati: Longone, Longoni, Binago, Binaghi, Longone Binago. Al momento non è possibile stabilire con sicurezza una sua parentela con il costruttore Giovanni Paolo Binago, sebbene nella candidatura all'incarico di organari del Duomo, datata 27 giugno 1750, lo stesso Rocco Longone e Angelo Bossi si definiscano «eredi de' Restauratori de' Sud. Organi», facendo quindi intendere un legame con precedenti artigiani impiegati nella chiesa metropolitana milanese (AVFMi – AS, fasc. n. 60; alcuni estratti compaiono in Lorenzo Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi ed appunti su organari di area milanese tra XVI e XVIII secolo*, «L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica» 25-26 (1987-1988), pp. 73-95: 84). Per tale impossibilità, e per la maggior frequenza con cui ricorre nei documenti, in questa sede si è deciso di adottare la forma singola Longone.

5. In un caso è stata riscontrata la grafia Scepati (AVFMi – AS, fasc. n. 64).

migliana. Come si può osservare facilmente, tutti i costruttori sono italiani e ciò rappresenta una situazione particolare rispetto al passato. Nei secoli xv e xvi infatti sono testimoniate diverse personalità straniere a Milano. A titolo esemplificativo si possono citare gli interventi di Bernardo d'Alemagna nella chiesa di Sant' Ambrogio (1457-1459), nel monastero di San Francesco (1459) e in Duomo (1464-1466), di suo figlio Antonio sempre in Duomo (1487-1488), di Leonardo da Salisburgo nelle chiese di Sant' Ambrogio (1492), San Dionigi (1506), San Marco (1507) e ancora in Duomo (1508-1509 e 1514), di Leonardo da Berna nella chiesa di Santo Stefano in Brolo (1496) e Santa Maria dei Servi (1505), di Marco da Salisburgo – figlio di Leonardo – nuovamente in Duomo (1517),⁶ risale invece al 1577 la presenza nella chiesa di Santa Maria presso San Celso di Gilles Brebos da Anversa.⁷

Tra gli organari attivi nella Milano del Settecento possono essere individuate molte relazioni dirette, tanto familiari quanto professionali. Le prime sono rappresentate dai casi dei costruttori Bossi, con il padre Giovanni Antonio e il figlio Angelo, dei fratelli Giovanni Battista e Paolo Chiesa (quest'ultimo, tra l'altro, zio di Gaspare Chiesa), ma soprattutto dal caso della famiglia Brunelli, di cui sono coinvolti il padre Carlo, i figli Antonio, Gaspare e Giacomo e il nipote – figlio di Giacomo – Giuseppe. Considerando inoltre che nel xvii secolo Francesco Brunelli, padre di Carlo, svolge ugualmente l'attività di organaro e che nel secolo xix è documentato l'operato nel medesimo campo di un secondo Antonio e del figlio di quest'ultimo, Giovanni, i Brunelli potrebbero essere considerati a buon diritto una vera e propria dinastia.⁸

6. Oscar Mischiati, *Organari stranieri a Milano durante il Rinascimento*, in *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1991, pp. 83-87.

7. Lorenzo Ghielmi, *Contributo per una storia degli organi del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in Milano*, «L'organo. Rivista di cultura organaria ed organistica» 22 (1984), pp. 3-22.

8. Le notizie relative a Francesco Brunelli sono ricavate da un documento presentato dal figlio Carlo al Capitolo del Duomo nel 1689 (AVFMi – AS, fasc. 53; alcuni estratti compaiono in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 81) e sulla scorta di Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 81 e Alberto Galazzo, *La scuola organaria piemontese*, Torino, Centro Studi Piemontesi – Fondo Carlo Felice Bona – Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicali, 1990, p. 34. Le informazioni sull'attività di Giovanni Brunelli e del padre Antonio sono tratte dalla candidatura di quest'ultimo all'incarico di organaro in Santa Maria presso San Celso in data 13 dicembre 1801 (ASDMi – SCL, fasc. III: *Ellì*; una breve citazione dal documento compare in Gianna Melloni, *Costruzione e commercio di strumenti musicali nelle botteghe milanesi dell'Ottocento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p. 98), da una fattura dello stesso Antonio per la manutenzione dell'organo della chiesa di San Marco datata 18 dicembre 1840 (MI – SANMA; documento trascritto in Oscar Mischiati, *L'organo della chiesa di San Marco a Milano*, Milano, Tipografia Occhipinti, 1975, p. 44), da Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 84, da Melloni *Costruzione e commercio* cit., pp. 94-117 e da Mario Manzin, *Organi e portelle d'organo nei "ritratti" di Milano del Torre e del Latuada*, in *Terra ambrosiana. Volume in memoria di mons. Luigi Crivelli*, Milano, Centro ambrosiano, 2010, pp. 87-99: 97.

Fra le relazioni di tipo professionale vanno citate in primo luogo quelle esistenti tra un maestro titolare dell'attività organaria e un allievo lavorante; nello specifico si segnalano i maestri Giovanni Paolo Binago, Carlo Antonio Somigliana e Rocco Longone ed i rispettivi allievi Giulio Salmoirago, Antonio Fontana e Guglielmo Schieppati.⁹ In secondo luogo va ricordato il particolare rapporto professionale che si stabilisce tra il milanese Rocco Longone e il bergamasco Angelo Bossi. Si tratta difatti di un caso unico, in cui due maestri di bottega senza alcuna parentela e provenienti da stati diversi decidono di costituire insieme una società attraverso cui lavorare in qualità di professionisti del settore organario.¹⁰

Tipologie di lavoro

Gli organari possono ricevere due categorie di incarichi. La prima prevede la commissione di un singolo lavoro e può comprendere la costruzione *ex novo* di uno strumento, l'intervento straordinario per la sistemazione o il rinnovamento di un organo già esistente (questo tipo di intervento è indicato spesso nelle fonti col termine «restauro»)¹¹ e infine, sempre su un organo esistente, la visita tecnica finalizzata alla valutazione delle sue condizioni.¹²

9. Nelle candidature di Giulio Salmoirago all'incarico di organaro del Duomo, presentate nel maggio 1740 e nel luglio 1742, si legge rispettivamente: «fabricatore d'organi di questa città alievo di detto Binago» (AVFMi – AS, fasc. n. 57) e «servo Um.^{mo} delle Sig.^{rie} Loro Ill.^{me} e Rev.^{me} cittadino milanese, allievo del defunto Binago» (AVFMi – AS, fasc. n. 58a). Il legame tra Somigliana e Fontana si apprende da una relazione sulla storia degli interventi all'organo della chiesa di San Marco, stesa presumibilmente dopo l'anno 1818, nella quale è indicato: «Il Somigliana maestro del Fontana» (MI – SANMA; documento trascritto in Mischiati, *L'organo della chiesa* cit., pp. 41-43). Infine, nella candidatura con cui si propone per l'incarico di organaro del Duomo il 12 ottobre 1789, Guglielmo Schieppati cita sé stesso come «allievo del Longone» (AVFMi – AS, fasc. n. 64; notizia menzionata in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 85).

10. Il peculiare legame professionale è rispecchiato dai titoli con cui Longone e Bossi sono identificati in diversi documenti: «compagni fabricatori d'organi», «compagni» o «soci» (AVFMi – AS, fasc. n. 60, alcuni estratti compaiono in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 84; AVFMi – AS, fasc. n. 61; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 60 del 16 luglio 1750, f. 194r e v [numerazione coeva], documento menzionato in Marco Rossi, *Organi e organisti del Duomo dal 1562 ai giorni nostri*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986, pp. 205-223: 213, 222, nota n. 98.

11. Nel testo, d'ora in avanti, si utilizzerà il termine 'restauro' con questa accezione.

12. Una commissione per la costruzione *ex novo* di uno strumento, per esempio, è quella fatta ad Antonio Brunelli il 7 agosto 1727 dai Reverendi Padri Trinitari Scalzi del Riscatto per la chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte (ASMi – RELIGIONE/2; documento trascritto in Maurizio Isabella, *L'organo della chiesa parrocchiale di Voldomino*, «Tracce. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio varesino», 5/1 (1984), pp. 49-62: 49-50, nota n. 1). Come intervento straordinario si può invece ricordare, sempre a titolo esemplificativo, quello condotto da Carlo Brunelli nel 1711 sull'organo della Chiesa di San Marco per il rinnovamento dei mantici, il rifacimento della tastiera e l'aggiunta di due nuovi registri (ASMi – RELIGIONE/1; documento trascritto in Mischiati, *L'organo*

La seconda categoria di incarichi prevede invece l'affidamento della manutenzione regolare di uno strumento; tale compito può essere assegnato ad un costruttore per la durata di un anno,¹³ oppure, come nel caso del Duomo, può essere vitalizio.¹⁴ Quando il posto di manutentore rimane vacante presso una chiesa, un costruttore avanza al Capitolo di quest'ultima una candidatura con la quale chiede ufficialmente di essere nominato nuovo organaro.¹⁵ A differenza di quanto si potrebbe ipotizzare, nelle fonti non si trova alcuna comunicazione pubblica tramite cui il Capitolo di una chiesa ricerchi un costruttore al quale affidare il lavoro di manutenzione regolare; l'unica eccezione è rappresentata da un bando a stampa della Veneranda Fabbrica del Duomo datato 9 luglio 1742.¹⁶

Per ciò che riguarda la situazione del Duomo è possibile descrivere più nel dettaglio lo svolgimento della procedura per l'affidamento della manutenzione regolare dei suoi organi. I candidati allegano di norma un curriculum professionale col quale attestare il proprio operato, curriculum che consiste fondamentalmente in un elenco degli strumenti realizzati o di cui già si cura la manutenzione.¹⁷ A questo si aggiungono uno o più lettere di garanzia che persone terze redigono in favore del candidato e tramite cui si fanno garanti, coi propri beni, della restituzione dell'organo così come è stato consegnato dalla Veneranda Fabbrica al momento della eventuale elezione.¹⁸ Una volta infatti che è nominato organaro del Duomo, un costruttore deve necessariamente sottoscrivere un atto notarile – definibile come 'obbligo di servizio' – col quale si impegna a tenere accordati gli strumenti per le funzioni solenni e feriali, a restituire gli organi nelle medesime condizioni in cui sono descritti dall'inventario ufficiale del Capitolo stilato appositamente in occasione della nomina e a consegnare alla Veneranda Fabbrica tutto il

della chiesa, cit., p. 35). Da ultimo si segnala come esempio di visita tecnica quella svolta il 14 febbraio 1731 da Giovanni Antonio Bossi al primo organo del Duomo (AVFMi – AS, fasc. n. 56a).

13. Si veda ad esempio la richiesta di Francesco Elli, eletto organaro per l'anno 1790 nella chiesa di Santa Maria presso San Celso, di rinnovamento dell'incarico per il 1791 (ASDMi – SCL, fasc. III: *Elli*; notizia menzionata in Melloni, *Costruzione e commercio* cit., pp. 97-98).

14. La prima concessione di un incarico vitalizio per la manutenzione regolare degli organi del Duomo risale all'anno 1659 (AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 38 del 27 novembre 1659, f. 148r; documento menzionato in Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., p. 211, p. 220, nota n. 60).

15. Per le candidature in Duomo si vedano AVFMi – AS, fasc. n. 53, 54a, 54c, 57, 58a, 60, 64, 64a (i documenti dei fascicoli 54c, 60, 64, 64a sono menzionati e in parte trascritti in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 77-85).

16. AVFMi – AS, fasc. n. 58a.

17. Gli elenchi si trovano in AVFMi – AS, fasc. n. 54c, 58a, 60, 64a (documenti menzionati e trascritti, in parte o integralmente, in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 77-85).

18. Tali lettere si trovano in AVFMi – AS, fasc. n. 57, 58a, 64.

materiale utilizzato nei possibili lavori di accrescimento degli strumenti.¹⁹ Non pare irragionevole ritenere che l'origine di questo aspetto della procedura risalga ad uno specifico episodio del 1729.²⁰ In quell'anno l'organaro in carica, Antonio Brunelli, si era reso responsabile della sottrazione di numerose canne dagli organi del Duomo ed era fuggito per evitare le sanzioni del Capitolo. Questo fatto portò evidentemente alla decisione di introdurre una misura per tutelare il patrimonio strumentale della chiesa, appunto la prassi dell'obbligo di servizio (la vertenza tra il Duomo e Antonio Brunelli si sarebbe chiusa solo nel 1742 con la realizzazione, per mano della moglie e dei figli del costruttore, dell'organo della chiesa di Santa Maria in Camposanto, appartenente alla Veneranda Fabbrica).²¹ A conferma di quanto fosse importante per un costruttore avere dei garanti si può ricordare un altro caso particolare: la rinuncia nel 1742 da parte di Giovanni Antonio Bossi all'incarico per la manutenzione ordinaria presso il Duomo, incarico che egli ricopriva da due anni. Il motivo di tale scelta, difatti, è da rintracciare nell'impossibilità dell'organaro bergamasco di trovare a Milano una persona che fornisse per lui tutte le garanzie richieste dalla Veneranda Fabbrica. Si legge così nel relativo documento del 14 luglio 1742: «Non potendo più oltre Gio. Ant.^o Bossi nativo di Bergamo, Fabricatore di Organi, e Div.^{mo} Serv.^{re} di questo Ill.^{mo} Capitolo continuare nell'incombenza di tenere aggiustati gl'Organi della Metropolitana di questa Città per la difficoltà, che incontra come forestiere di ritrovare persona, che fece per esso la sigurtà voluta da questo Vend.^o Capitolo per sicurezza dell'Admiranda Fabrica». ²² È comunque interessante notare come un simile obbligo di servizio si ritrovi anche nei documenti relativi alla chiesa di Santa Maria presso San Celso.²³

Condizioni economiche

Al momento è difficile inquadrare con precisione e completezza le condizioni economiche in cui versano gli organari nella Milano del Settecento, tanto nella vita quotidiana quanto in quella professionale; le informazioni a disposizione per questo settore sono ridotte e disomogenee. Tuttavia è possibile formulare almeno due considerazioni di carattere generale. In primo luogo i costruttori mantengono un volume di lavoro costante e consistente. Dagli elenchi allegati alla candidatura al ruolo di organaro in Duomo, ad esempio, Giovanni Paolo

19. Sono conservati gli obblighi di servizio di Giovanni Paolo Binago (1729), di Giacomo Brunelli (1743) e dei soci Rocco Longone e Angelo Bossi (1750): AVFMi – AS, fasc. n. 55, 59, 61.

20. Nei documenti settecenteschi presenti in AVFMi – AS non esiste alcun obbligo di servizio precedente al 1729.

21. AVFMi – AS, fasc. n. 57a (alcuni estratti compaiono in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 83).

22. AVFMi – AS, fasc. n. 58.

23. ASDMi – SCL, fasc. III: *Elli* (una breve citazione dal documento compare in MELLONI, *Costruzione e commercio* cit., p. 98).

Binago e i fratelli Gaspare e Giacomo Brunelli risultano avere in manutenzione nel solo anno 1729 rispettivamente trentotto e cinquantasette strumenti;²⁴ nel 1742, per Giacomo Brunelli, questa cifra ammonta a cinquanta.²⁵ In secondo luogo le condizioni di lavoro presso il Duomo sono le più favorevoli e quindi le più ambite. Non bisogna dimenticare che nella cattedrale milanese la carica di organaro è vitalizia. Il salario per tale mansione, poi, è decisamente superiore rispetto al resto della città: lo stipendio annuo in Duomo, nel periodo 1706-1789, è compreso tra 72 e 80 Lire;²⁶ quello erogato dalla Regia Camera per la Cappella Regia Ducale, tra il 1779 e il 1793, ammonta a 36 Lire;²⁷ in Santa Maria presso San Celso, nel biennio 1790-1791, esso è di 24 Lire.²⁸ Infine gli strumenti del Duomo richiedono una mole di lavoro maggiore, il che significa poter beneficiare di pagamenti più consistenti. Si prenda come esempio il confronto tra il denaro pagato dalla Veneranda Fabbrica a Giovanni Antonio Bossi nel 1731 per il restauro del primo organo del Duomo, 3.500 Lire,²⁹ e quello per la costruzione *ex novo* dello strumento di Santa Maria di Caravaggio in Monforte nel 1727 ad opera di Antonio Brunelli, vale a dire 1.400 Lire.³⁰ Alla luce di tutto ciò si può allora comprendere meglio il comportamento di Caterina Brunelli quando, rimasta vedova dell'organaro del Duomo Giacomo e «con sei figli d'alimentare nelle maggiori ristrettezze», nel 1750 inoltra alla Veneranda Fabbrica la candidatura in favore del figlio Giuseppe nonostante quest'ultimo sia ancora giovanissimo e necessiti di una persona esperta che lo affianchi nei primi anni di lavoro.³¹

Una questione terminologica: organaro e fabbricatore

Nelle fonti di lingua italiana consultate per questa ricerca sono due i vocaboli che ricorrono con maggiore frequenza a indicare la figura che opera nel settore della costruzione di organi: organaro e fabbricatore.³² Essi non devono es-

24. AVFMi – AS, fasc. n. 54c (documenti trascritti in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi cit.*, 82-83).

25. AVFMi – AS, fasc. n. 58a.

26. AVFMi – AS, fasc. n. 56, 63a.

27. ASMi – CULTO, cartella n. 1079 (documenti menzionati in Guglielmo Barblan, *La musica strumentale cameristica a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1953-1966, vol. xvi: *Principio di secolo (1901-1915)* (1962), pp. 619-660: 657, nota n. 2). In merito all'attività degli organari Rocco Longone e Guglielmo Schieppati presso la Cappella Regia Ducale si veda il contributo di Ivano Bettin in questo volume.

28. ASDMi – SCL, fasc. III: *Ellì* (notizia menzionata in Melloni, *Costruzione e commercio cit.*, p. 98).

29. AVFMi – AS, fasc. n. 56a.

30. ASMi – RELIGIONE/2 (documento trascritto in Isabella, *L'organo della chiesa parrocchiale cit.*, pp. 49-50, nota n. 1).

31. AVFMi – AS, fasc. n. 60, da cui è tratta la citazione (notizia menzionata in Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi cit.*, p. 83).

32. Circa 80% delle occorrenze.

sero considerati sinonimi né deve essere attribuito loro il significato generale di persona che «fabbrica, monta o ripara organi». ³³ 'Organaro' infatti è utilizzato in relazione a chi cura stabilmente la manutenzione di uno strumento; ³⁴ 'fabbricatore' invece è riferito alla persona che è titolare di una bottega e delle attività che essa svolge. ³⁵

Accanto ai due vocaboli principali si ritrovano nei documenti, in misura decisamente inferiore, altri termini: «organista» (con medesimo significato di organaro), «maestro» (nella stessa accezione di fabbricatore), «lavoratore» (chi ha una mansione operativa all'interno di una bottega ma non è responsabile di quest'ultima) e «operario» (con valore generico). ³⁶

Profili dei costruttori attivi nella Milano del XVIII secolo

Binago, Giovanni Paolo (?-1740) · Costruttore milanese. Al 1729 risulta aver realizzato gli organi per le seguenti chiese di Milano: San Giovanni in Laterano, Santa Maria alla Porta, San Pietro in Caminadella, San Vincenzo in Prato, Santa Maria Incoronata, Orfanotrofio della Stella e la «parochiale» dell'odierno quartiere Vigentino (ai tempi di Binago, in realtà, centro abitato autonomo; potrebbe trattarsi della chiesa di Santa Maria del Paradiso). Il suo

33. Definizione di organaro tratta dal dizionario della lingua italiana a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, consultato in data 25 luglio 2011 alla pagina internet <<http://www.treccani.it/vocabolario/tag/organaro>>

34. Il termine organaro sembra non avere significati specifici in pochissime occasioni: in una stima economica delle canne mancanti agli organi del Duomo effettuata da Giulio Salmoirago (AVFMi – AS, fasc. n. 54b), nel preventivo e nella fattura per un intervento di restauro al primo organo del Duomo effettuato da Giovanni Antonio Bossi (AVFMi – AS, fasc. n. 56a), nella consultazione di Eugenio Biroldi da parte del Capitolo del Duomo per una visita tecnica sempre al primo organo della chiesa metropolitana (AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 69a, del 29 dicembre 1795, f. 184; un estratto del documento compare in Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., p. 222, nota n. 130).

35. Questa distinzione si apprende da un documento cronologicamente tardo. Nello Stato delle Anime del 1799 di Santa Maria della Sanità il costruttore Paolo Chiesa è registrato come «fabbricatore d'organi», mentre suo nipote Gaspare è registrato come «lav. [orato]re d'organi». (ASDMi – SSM, cartella n. 3 *Santa Maria della Sanità, 1799*; documento riprodotto in Rinaldo Perversi, *I Chiesa. Una famiglia di organari lombardi tra XVIII e XIX secolo*, tesi di magistero, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano, relatore: Lorenzo Ghielmi, a.a. 1987-1988, Documento XVI). Non si dimentichi che: i fratelli Paolo e Giovanni Battista Chiesa, in almeno due precedenti occasioni, erano stati indicati sempre con il vocabolo «fabbricatori» (*Il servitore di piazza ad uso di commercio per la città di Milano. Per l'anno 1791*, Milano, Stamperia di Luigi Veladini, 1791, p. 77; AVFMi – AS, fasc. n. 64a); che nel 1805 lo stesso Gaspare Chiesa, in un contratto per lo spostamento dell'organo milanese di Santa Maria di Caravaggio in Monforte a Voldomino, frazione del comune di Luino nell'odierna provincia di Varese, è nominato «fabricatore de organi» (il documento, conservato presso l'Archivio Parrocchiale della chiesa di Santa Maria Assunta di Voldomino e datato 6 febbraio 1805, è trascritto in Isabella, *L'organo della chiesa parrocchiale* cit., p. 53).

36. Così si definisce Giovanni Paolo Binago in AVFMi – AS, fasc. n. 56.

nome si trova graffito inoltre sulle casse degli strumenti di Santa Maria della Passione e di San Maurizio, sui quali dunque è probabilmente intervenuto. Sempre a Milano, e sempre al 1729, risulta essere salariato per la manutenzione regolare degli strumenti nelle chiese di Sant' Ambrogio, San Giovanni in Conca, Santa Maria della Rosa, San Lorenzo Maggiore, San Sebastiano, San Vittore al Corpo, San Girolamo, San Marco, Santa Caterina alla Chiusa, Santa Maria delle Veteri, Santa Maria della Vecchiabbia, San Vincenzino alle Monache, San Pietro Celestino, San Tomaso in Terra Amara, San Satiro, Santi Apostoli e Nazaro, Santa Maria Podone, Santa Maria Fulcorina, San Sepolcro, San Vittore al Teatro, Santa Maria del Castello, Santi Barnaba e Paolo, Santa Maria della Pace, Santi Cosma e Damiano alla Scala, Sant' Eufemia, San Pietro in Campo Lodigiano, San Calimero, Santa Sofia, Santissima Trinità in Porta Romana, Sant' Antonio Abate, San Gottardo al Corso, Sant' Angelo, Sant' Eustorgio, Santa Maria Beltrade, Sant' Alessandro e San Giovanni sul Muro. Dal 1729 al 1740 ha ricoperto l'incarico di organaro presso il Duomo.

Di Binago è attestato anche un frequente lavoro al di fuori della città di Milano, in diversi centri delle attuali province di Lombardia e Piemonte. Nella provincia del capoluogo lombardo ha costruito gli organi della «chiesa parrocchiale» di Sedriano, Cislano (frazione Bestazzo), Casorezzo, Garbagnate e Paderno Dugnano. Nella provincia di Monza e Brianza quelli della «parrocchiale» di Concorezzo, Limbiate e Nova Milanese. In provincia di Bergamo ha fabbricato gli strumenti della «parrocchiale» di Pontirolo Nuovo, della chiesa di San Nicolò a Cividate al Piano e quello della «prepositurale» di Santa Maria a Trezzo d'Adda. Ha realizzato l'organo della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo di Pavia e, in provincia della stessa Pavia, ha costruito gli strumenti della «chiesa della Pieve di Cairo Lumellina», della «prepositurale» di Sartirana Lomellina, delle chiese di San Giovanni a Valle Lomellina, di Sant' Agata a Lomello, della Santissima Trinità a Garlasco e di San Michele a Ottobiano. A Spino d'Adda, nella provincia di Cremona, ha fabbricato l'organo della chiesa di San Giacomo Maggiore. In provincia di Novara è intervenuto per la realizzazione dello strumento della «chiesa archipresbiteriale» di Sizzano; nella provincia del Verbano Cusio Ossola per quella degli organi della «chiesa di S. Martino sopra Intra» (oggi nel comune di Arizzano), di Sant' Anna a Cannobio (frazione Traffiume), di San Silvestro a Druogno e della «prepositurale» di Varzo.³⁷

37. Nell'elenco degli strumenti costruiti consegnato al capitolo del Duomo nel 1729 per la propria candidatura ad organaro – da cui sono tratte le citazioni nel testo – Binago afferma di aver realizzato un organo nella chiesa della «Beatissima Vergine del Castello». Probabilmente si tratta di una ripetizione, avendo citato poco prima lo strumento di «S. Maria del Castello». Nel medesimo elenco compaiono due chiese milanesi in cui il costruttore ha operato e che, tuttavia, si è deciso di non includere nel testo principale del paragrafo poiché non univocamente identificabili: «S. Bartolomeo» e «S. Martino». Le informazioni relative a Giovanni Paolo Binago sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 54c, 55, 56, 57; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 58, del 6 dicembre 1729, f. 165r [numera-zione coeva]; Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., pp. 213, 222, nota n. 92; GHIELMI, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 77-80; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

Biroldi, Eugenio (1756-1828) · Costruttore varesino. La sua attività si concentra nel secolo XIX; è documentato un solo intervento nella Milano del Settecento, una visita tecnica condotta sul primo organo del Duomo nel 1795.³⁸

Bossi, Angelo (1707-1776) · Costruttore bergamasco, figlio di Giovanni Antonio Bossi. La sua attività a Milano è attestata unicamente in società con il costruttore Rocco Longone; si rimanda perciò alle notizie contenute nel profilo di quest'ultimo.³⁹

Bossi, Giovanni Antonio (1680-1748) · Costruttore bergamasco. La sua presenza a Milano è documentata in due occasioni, entrambe connesse ad attività svolte soltanto presso il Duomo: nel 1731, dopo una visita tecnica preliminare, ha condotto un intervento di restauro al primo organo; nel biennio 1740-1742 ha ricoperto l'incarico di organaro.⁴⁰

Brunelli, Antonio (?-?) · Costruttore milanese, figlio di Carlo Brunelli e fratello di Gaspare e Giacomo. A Milano sono attestati la costruzione nel 1727 dell'organo della chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte e, dal 1725 al 1729, lo svolgimento dell'incarico di organaro del Duomo. Fuori dal capoluogo lombardo risulta aver lavorato in Piemonte nelle odierne province di Torino e Asti, in particolare per l'aggiunta dei contrabbassi all'organo della cattedrale di Santa Maria Assunta a Ivrea nel 1715 e per il progetto dello strumento della chiesa di San Vincenzo a San Damiano d'Asti nel 1718. È documentata inoltre la sua presenza entro gli attuali confini svizzeri prima dell'anno 1727, specificamente a Lugano per la realizzazione degli organi della chiesa dell'Immacolata e della chiesa delle Monache di Santa Caterina. Infine si deve alla moglie e ai figli di Antonio Brunelli la costruzione dell'organo della chiesa milanese di Santa Maria in Camposanto tra il 1740 e il 1742.⁴¹

38. AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 69a, del 29 dicembre 1795, f. 184 (un estratto del documento compare in Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., p. 222, nota n. 130).

39. Le informazioni relative alla presenza di Angelo Bossi a Milano sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 60, 61; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 60, del 16 luglio 1750, f. 194 [numerazione coeva]; Pier Maria Sogliani, *I Bossi "fabbricatori d'organi" in Bergamo*, «Nuova rivista musicale italiana» anno XII, n. 3, luglio-settembre 1978, pp. 367-383; 371-372; Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., pp. 213, 222, nota n. 98; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 84-85.

40. Tra i fondatori di una delle più note dinastie bergamasche di organari, questo costruttore è in realtà nativo di Como. Le informazioni relative alla presenza di Giovanni Antonio Bossi a Milano sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 56a, 57, 58; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 59, del 22 agosto 1731, f. 17v-18r [numerazione coeva]; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 59, del 19 dicembre 1731, f. 20r [numerazione coeva]; Sogliani, *I Bossi "fabbricatori d'organi" cit.*, pp. 370-372; Rossi, *Organi e organisti del Duomo*, cit., pp. 213, 222, note n. 93, 100; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., 1988, p. 85.

41. Le informazioni relative ad Antonio Brunelli sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 54a, 57a; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 58, del 28 luglio 1725, f. 79r [numerazione coeva]; ASMi – RELIGIONE/2; Isabella, *L'organo della chiesa parrocchiale* cit., pp.

Brunelli, Carlo (?-1725) · Costruttore milanese. Attivo già nella seconda metà del XVII secolo in diversi centri di Lombardia e Piemonte, nella Milano del Settecento risulta essere intervenuto sull'organo della chiesa di San Marco nel 1711 per il rinnovamento dei mantici, il rifacimento della tastiera e l'aggiunta di due nuovi registri, nonché aver svolto l'incarico di organaro del Duomo dal 1706 al 1725.⁴²

Brunelli, Gaspare (?-?) · Costruttore milanese, figlio di Carlo Brunelli e fratello di Antonio e Giacomo. La sua attività è attestata esclusivamente insieme al fratello Giacomo; si rimanda perciò alle notizie contenute nel profilo di quest'ultimo.⁴³

Brunelli, Giacomo (?-1750) · Costruttore milanese, figlio di Carlo Brunelli e fratello di Antonio e Gaspare. Ha svolto la propria attività sia in collaborazione col fratello Gaspare che individualmente. Nel primo caso, all'anno 1729, è documentata la loro fabbricazione degli organi delle chiese milanesi di San Giovanni Decollato alle Case Rotte e dei Padri Serviti. Sempre a Milano, e sempre al 1729, i due fratelli risultano essere salariati per la manutenzione regolare degli strumenti delle chiese – oltre alla coppia citata precedentemente – di Santo Stefano Maggiore, Santi Apostoli e Nazaro, San Babila, San Pietro in Gessate, San Smpliciano, San Fedele, Sant'Antonio Abate, Santa Maria del Carmine, Santa Maria Segreta, San Dionigi, Santi Cosma e Damiano in Monforte, Santi Cosma e Damiano alla Scala, Sant'Angelo, Santa Maria della Pace, San Pietro in Monforte, Santa Maria delle Grazie, Santa Radegonda, Santa Maria della Vittoria, Santa Margherita del Gisone, Santa Maria in Valle, Santa Maria della Stella, Sant'Ulderico al Bocchetto, Sant'Agostino Nero, Santa Maria Annunciata, San Bernardino alle Monache, Santa Teresa, Santa Maria del Lentasio, San Domenico e San Lazzaro, Santa Caterina di Brera, Sant'Agnese, San Marcello e Santa Cristina, Santa Caterina alla Chiusa, Sant'Antonino, San Bernardo al Vigentino, Santissimo Crocifisso in San Calocero, Santa Maria del Gesù, San Michele sul Dosso, San Vittore al Corpo, Santi Filippo e Giacomo in Porta Nuova, San Paolo in Compito, San Giovanni in Conca, Santissima Trinità in Porta Romana, San Martino presso Santa Maria del Giardino, Santo

49-51, nota n. 1; Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., p. 213, 222, note n. 90-91, 94-96; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 82-83; Galazzo, *La scuola organaria* cit., pp. 43-44.

42. Le informazioni relative a Carlo Brunelli sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 53; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 54, del 19 settembre 1706, f. 174v; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 58, del 28 luglio 1725, f. 79r [numerazione coeva]; ASMi – Religione/1; Mischiati, *L'organo della chiesa* cit., pp. 8-10, 35; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 80-82; Galazzo, *La scuola organaria* cit., pp. 34-36, 42; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

43. Le informazioni relative a Gaspare Brunelli sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 54c; Lorenzo Ghielmi, *Organi e musicisti a San Smpliciano*, in *San Smpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1991, pp. 75-81: 76; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

Stefano in Borgogna, San Vittore e Quaranta Martiri, San Pietro all'Orto, San Giuseppe, San Raffaele, San Carpofofo, San Vito al Carrobbio, Collegio Elvetico e Ospedale Maggiore. È attestata una candidatura congiunta di Giacomo e Gaspare Brunelli all'incarico di organaro del Duomo nel 1729, ma in quell'occasione è stato preferito loro il costruttore Giovanni Paolo Binago. Al di fuori dei confini di Milano i due fratelli risultano aver fabbricato uno strumento per gli Agostiniani Scalzi di Genova, oltre a un paio di organi nei centri di Cannero Riviera (nell'attuale provincia del Verbano Cusio Ossola) e di Sovico (nell'attuale provincia di Monza e Brianza).

L'attività individuale di Giacomo Brunelli è testimoniata dalla doppia candidatura ad organaro del Duomo di Milano nel 1740 e nel 1742. Nella prima occasione gli è stato preferito il bergamasco Giovanni Antonio Bossi; nella seconda invece ha ricevuto regolarmente l'incarico, da lui mantenuto fino al 1750. All'anno 1742 risulta inoltre essere salariato per la manutenzione regolare degli strumenti presso le seguenti chiese milanesi (spesso in continuità con quelle curate congiuntamente al fratello Gaspare): Sant'Ambrogio, Santa Maria della Scala, Santo Stefano Maggiore, Santi Apostoli e Nazaro, San Babila, Santa Maria Fulcorina, Santa Maria delle Grazie, San Smpliciano, Santa Maria del Carmine, San Giovanni in Conca, Sant'Antonio Abate, San Pietro in Gessate, Santa Maria Segreta, San Fedele, Padri Serviti, Sant'Eustorgio, San Dionigi, Santi Cosma e Damiano in Monforte, Santa Francesca Romana, Santa Maria della Sanità, Padri Gesuiti di Brera, San Pietro in Monforte, Santa Maria della Vittoria, Santa Maria delle Veteri, Santa Maria della Vecchiabbia, Santa Margherita del Gisone, Sant'Agostino Nero, Sant'Agnese, Santa Maria della Stella, San Domenico e San Lazzaro, Sant'Ulderico al Bocchetto, San Michele sul Dosso, Santa Caterina alla Chiusa, Santa Lucia in Porta Vercellina, San Giovanni Decollato alle Case Rotte, San Paolo in Compito, Santi Filippo e Giacomo in Porta Nuova, San Raffaele, San Vittore al Corpo, San Salvatore, San Pietro all'Orto, Sant'Eusebio, San Vittore al Teatro, San Marcellino, San Giovanni Battista al Seminario, Santa Maria Canonica, Sant'Andrea alla Pusterla Nuova, Collegio Elvetico e Ospedale Maggiore.⁴⁴

44. Nell'elenco degli organi costruiti consegnato da Giacomo e Gaspare Brunelli nel 1729 per la candidatura alla carica di organari in Duomo compaiono due luoghi milanesi in cui i costruttori hanno operato e che, tuttavia, si è deciso di non includere nel testo principale del paragrafo; non sono infatti univocamente identificabili: «S. Martino» e «Collegio in città». Lo stesso problema si propone per alcuni luoghi contenuti nell'elenco consegnato nel 1742 dal solo Giacomo Brunelli per la candidatura ad organaro del Duomo: «S.^{ta} Agata» e «Reggio Castello». Le informazioni relative a Giacomo Brunelli sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 54c, 57, 58a, 59/1; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 60, del 27 settembre 1742, f. 23r [numerazione coeva]; Rossi, *Organi e organisti del Duomo*, cit., p. 213 (il testo indica erroneamente il nome Giovanni Brunelli, da intendersi in realtà Giacomo Brunelli), 222, nota n. 97; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 82-83; Ghielmi, *Organi e musicisti* cit., p. 76; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

Brunelli, Giuseppe (?-post 1791) · Costruttore milanese, figlio di Giacomo Brunelli. Sono attestate due candidature al ruolo di organaro del Duomo di Milano, nel 1750 e nel 1789. In entrambe le occasioni però gli sono stati preferiti altri costruttori, rispettivamente i soci Rocco Longone-Angelo Bossi e Guglielmo Schieppati. Nel 1791 risulta domiciliato nel capoluogo lombardo presso la Contrada della Passerella n.499. Il nome di Giuseppe Brunelli si trova iscritto nella secreta dell'organo della chiesa di San Rocco a Gignese, centro situato nell'attuale provincia del Verbano Cusio Ossola.⁴⁵

Chiesa, Gaspare (1772-post 1835) · Costruttore lodigiano, nipote di Giovanni Battista e Paolo Chiesa. La sua attività nella Milano del XVIII secolo è testimoniata unicamente in collaborazione con lo zio Paolo. Si rimanda perciò alle notizie contenute nel profilo di quest'ultimo.⁴⁶

Chiesa, Giovanni Battista (1754-1815) · Costruttore lodigiano, fratello di Paolo. La sua attività nella Milano del XVIII secolo è attestata esclusivamente in collaborazione con il fratello Paolo. Si rimanda perciò alle notizie contenute nel profilo di quest'ultimo.⁴⁷

Chiesa, Paolo (1758-1837) · Costruttore lodigiano, fratello di Giovanni Battista. Una volta trasferitosi a Milano, risulta domiciliato nel 1791 in Contrada del Durino n. 425 e, dal 1792 al 1835 (e molto probabilmente fino alla morte), in Contrada Santo Stefano in Borgogna n. 363. A quest'ultimo indirizzo, almeno fino al 1803, risulta domiciliato anche il nipote Gaspare in qualità di «lav. [orato]re d'organi». Per ciò che riguarda l'attività milanese dei fratelli Paolo e Giovanni Battista sono testimoniati i seguenti interventi: la candidatura ad organari del Duomo nel 1789, in occasione della quale però gli è stato preferito il costruttore Guglielmo Schieppati; un'ulteriore richiesta alla Veneranda Fabbrica di affidamento della manutenzione degli strumenti del Duomo nel

45. Le informazioni relative a Giuseppe Brunelli sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 60, 64; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 69a, f. 43r; *Servitore di piazza* cit., p. 77; Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., pp. 214, 222, nota n. 129; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 83 (sulla base di una comunicazione orale di Paolo Crivellaro, questo testo indica la presenza di un ulteriore organo di Giuseppe Brunelli nella frazione Sant'Antonio del comune di Baceno, nella provincia del Verbano Cusio Ossola); Galazzo, *La scuola organaria* cit., p. 43.

46. Le informazioni relative alla presenza di Gaspare Chiesa a Milano sono ricavate da: ASDMi – SSM, cartelle n. 2 *Santa Maria della Sanità*, 1792; ASDMi – SSM, cartella n. 3 *Santa Maria della Sanità*, 1799; Perversi, *I Chiesa. Una famiglia di organari* cit., pp. 20-27; Ghielmi, *Organi e musicisti* cit., p. 77.

47. Le informazioni relative alla presenza di Giovanni Battista Chiesa a Milano sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 64, 64a; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 69a, del 12 ottobre 1789, f. 43r; Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., pp. 214, 222, nota n. 129; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 85; Perversi, *I Chiesa. Una famiglia di organari* cit., pp. 14-15; Melloni, *Costruzione e commercio* cit., pp. 101-102; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

1796, nonostante in quell'anno fosse ancora in carica il citato Schieppati; la partecipazione, nel 1795-1796, al progetto per il rifacimento dell'organo di San Fedele; la costruzione al 1796 degli strumenti per le chiese di Santa Maria dei Cappuccini, San Damiano in Monforte, San Francesco di Paola; infine, sempre al 1796, il restauro dell'organo della chiesa dei Santi Apostoli e Nazaro.⁴⁸

Elli, Francesco (?-1801) · Costruttore milanese. È documentato solamente il suo incarico a Milano per la manutenzione regolare dello strumento di Santa Maria presso San Celso nel biennio 1790-1791. Francesco è fratello del costruttore di fortepiani Gaetano Elli; attualmente si conoscono otto fortepiani a tavolino con marchio «Fratelli Elli», realizzati tra il 1796 e il 1801.⁴⁹

Fontana, Antonio (?-?) · Costruttore di probabile origine comasca, allievo di Carlo Antonio Somigliana. La sua attività nella Milano del XVIII secolo è testimoniata da un intervento di restauro del 1757-1758, verosimilmente condotto sullo strumento della chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte. Tra il 1779 e il 1784, inoltre, ha ricevuto la commissione di un organo dal duca Giovanni Galeazzo Serbelloni per il feudo di Gorgonzola (centro dell'attuale hinterland milanese). Il «celebre Fontana», come è stato definito dall'organaro bergamasco Giuseppe Serassi 'il giovane' a inizio Ottocento, risulta domiciliato nel 1791 a Milano in Strada di Monforte n. 266.⁵⁰

48. Nell'elenco degli organi costruiti contenuto nella richiesta dei fratelli Chiesa del 1796 sono citate anche «altre opere fatte all'Ill.^{mo} S.^r Marchese Trivulzi, e S.^r Conte Benedetto Arese Lucini», le quali tuttavia non sono identificabili univocamente e quindi non sono state citate nel testo principale del paragrafo. Mario Manzin, *La tutela degli organi storici nella diocesi di Milano*, «Terra ambrosiana» 30/4 (1989), pp. 66-71: 68 indica la realizzazione da parte di Paolo Chiesa dell'organo «di fine Settecento» di Cassina de' Pecchi (odierna provincia di Milano), senza però citare la fonte di tale notizia. Risale infine al 1806 la nomina del solo Paolo Chiesa ad organaro del Duomo. Le informazioni relative alla presenza di Paolo Chiesa a Milano sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 64, 64a, 64b; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 69a, del 12 ottobre 1789, f. 43r; ASDMi – SSM, cartelle n. 2 *Santa Maria della Sanità*, 1792; ASDMi – SSM, cartella n. 3 *Santa Maria della Sanità*, 1799 (da cui è tratta la citazione relativa al nipote Gaspare Chiesa); Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., pp. 214, 222, nota n. 129; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 85; Perversi, *I Chiesa. Una famiglia di organari* cit., pp. 16-20; Ghielmi, *Organi e musicisti* cit., p. 77; Melloni, *Costruzione e commercio* cit., pp. 101-102; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

49. Le informazioni relative a Francesco Elli sono ricavate da: ASDMi – SCL, fasc. III: Elli; Ghielmi, *Contributo per una storia* cit., p. 13; Melloni, *Costruzione e commercio* cit., pp. 97-98; Elena Previdi, *Let the Cembali Come out of the Attics! New Light Cast on Pianos Made in Milan at the Turn of the Nineteenth Century: The Instruments of the Elli Brothers and Gaetano Scappa*, «Journal of the American Musical Instrument Society» 34 (2008), pp. 74-113: 83-84.

50. Le informazioni relative alla presenza di Antonio Fontana a Milano sono ricavate da: ASMi – RELIGIONE/2; MI – SANMA; *Servitore di piazza* cit., p. 77; Giuseppe Serassi, *Sugli organi. Lettere di Giuseppe Serassi*, Bergamo, Stamperia Natali, 1816, pp. 22-23; Mischianti, *L'organo della chiesa* cit., pp. 41-43; Isabella, *L'organo della chiesa parrocchiale* cit.,

Longone, Rocco (?-1789) · Costruttore milanese. Ha svolto la propria attività sia in società con il bergamasco Angelo Bossi che individualmente. All'anno 1750, nella città di Milano, i due fabbricatori risultano aver realizzato congiuntamente un organo per la chiesa di San Vincenzo in Prato, aver restaurato gli strumenti di Santa Maria alla Scala e Santa Maria della Vecchiabbia, aver curato il restauro e la manutenzione regolare degli organi di Santa Maria presso San Celso, Santa Maria della Passione, San Paolo Converso, Santa Maria Maddalena al Cerchio e infine, fino al 1776 (anno della morte di Angelo), aver svolto l'incarico di organari presso il Duomo. Al di fuori dei confini del capoluogo lombardo la società Longone-Bossi risulta aver costruito lo strumento della «chiesa mensa archiepiscopale» di Gropello d'Adda – attuale frazione del comune di Cassano d'Adda, in provincia di Milano – e aver «altri due posti in opera nel luogo di Gambolò», nell'odierna provincia di Pavia.

Nel 1772 Rocco Longone è documentato possedere una casa in Contrada del Pesce a Milano. In città la sua attività individuale è testimoniata dalla costruzione e – certamente nel decennio 1779-1789 – manutenzione regolare dell'organo della Cappella Regia Ducale in San Gottardo al Palazzo, nonché, dopo la morte del socio Angelo Bossi, dalla continuazione fino al 1789 dell'incarico di organaro presso il Duomo e della cura della manutenzione per la chiesa di Santa Maria presso San Celso. Risulta inoltre essere stato interpellato nel 1765 per un parere tecnico sull'organo della chiesa di San Giovanni a Busto Arsizio, nell'odierna provincia di Varese, e aver curato il restauro dello strumento del Duomo di Como nel 1777.⁵¹

Salmoirago, Giulio (?-?) · Costruttore milanese, allievo di Giovanni Paolo Binago. È sua la stima economica delle canne mancanti agli organi del Duomo di Milano stilata il 19 settembre 1729 a seguito dei furti commessi dall'organaro Antonio Brunelli ai danni degli strumenti della cattedrale. Sono attestate due candidature di Salmoirago all'incarico di organaro del Duomo, nel 1740 e nel 1742; tuttavia nella prima gli è stato preferito il bergamasco Giovanni Antonio Bossi, nella seconda il milanese Giacomo Brunelli. Al 1742

pp. 51-52; Elena Previdi, *Gaetano Elli, costruttore di strumenti musicali e patriota milanese*, «Recercare» 14 (2002), pp. 217-232: 219.

51. Le informazioni relative a Rocco Longone sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 60, 61, 63, 63a; AVFMi AR, Ordinazione Capitolare n. 60, del 16 luglio 1750, f. 194 [numerazione coeva]; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 65, del 4 luglio 1780, f. 54v; ASMi – Culto, cartella n. 1079; ASMi – Culto, cartella n. 677; ASDMi – SCL, fasc. III: Elli; ASCMi, fasc. 17: *Pesce*; Barblan, *La musica strumentale cameristica* cit., p. 657, nota n. 2; Rossi, *Organi e organisti del Duomo* cit., pp. 213-214, 222, note n. 98, 128; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., pp. 84-85 (questo testo afferma che «Rocco abitava in Porta Ticinese, Parrocchia S. Lorenzo maggiore», senza però indicare la fonte di tale notizia); Alessandro Picchi, *Storia degli organi e della cappella musicale del duomo di Como*, Como, Associazione Musicale Amici dell'Organo, 1990, pp. 27-28; Mario Manzin, *La tradizione organaria varesina nel contesto lombardo*, s.l., Marcocattaneo, 2005, pp. 109, 277, note n. 10-11; Manzin, *Organi e portelle* cit., *passim*.

risulta essere salariato per la manutenzione regolare degli strumenti delle chiese milanesi di San Maurizio al Monastero Maggiore, San Bernardo, Santa Maria Maddalena, San Vincenzo in Prato, San Vittore al Corpo, San Tomaso in Terra Amara, Santa Maria della Rosa, San Sebastiano, Santa Maria Podone, Santa Maria alla Porta, San Giacomo delle Vergini Spagnole, Santa Maria Incoronata, San Nazaro in Pietrasanta, San Pietro con la Rete, San Pietro in Campo Lodigiano, San Giuseppe, Santi Pietro e Paolo ai Tre Ronchetti, San Pietro in Caminadella, la «ven.^{da} chiesa» di Niguarda e di «Santa Maria» di Gratosoglio (Niguarda e Gratosoglio, quartieri della Milano odierna, nel XVIII secolo erano in realtà centri abitati autonomi). Sempre al 1742, e sempre con un incarico per la manutenzione regolare degli organi, è attestata la presenza di Salmoirago in diversi centri della Lombardia attuale. In particolare, nella provincia di Milano, degli strumenti della «chiesa parroch.^e» di Gaggiano (frazione Viganò), Zibido San Giacomo (frazione Badile), Buccinasco (frazione Romano Banco), Assago, Settimo Milanese, Turbigo, Mediglia (frazione Triginto), Motta Visconti, della «prepositurale» di Cesano Boscone e della «ven.^{da} chiesa» di Buccinasco; nella provincia di Monza e Brianza, dell'organo della «chiesa parroch.^e» di Cesano Maderno; nella provincia di Varese, di quello della «chiesa parroch.^e» di Caronno Pertusella; nella città di Pavia, degli strumenti per San Bartolomeo della Strada e Santa Maria Annunciata.⁵²

Schieppati, Guglielmo (?-?) · Costruttore milanese, allievo di Rocco Longone. Risulta aver sostituito a Milano lo stesso Longone nella manutenzione regolare dello strumento della Cappella Regia Ducale in San Gottardo al Palazzo nel 1789 e, nel 1790, nell'incarico di organaro del Duomo. In città è attestato inoltre un suo mandato per la manutenzione regolare dell'organo di Sant'Antonio Abate a partire dal 1799.⁵³

Somigliana, Carlo Antonio (?-?) · Costruttore comasco. Sono testimoniati due suoi interventi nella Milano del Settecento: nel 1742 ha partecipato in qualità di perito al collaudo dell'organo di Santa Maria in Camposanto; nel 1745 risulta invece aver curato un restauro allo strumento della chiesa di San Marco. Un interessante riferimento alla sua attività di costruttore è fornito nel 1792 da

52. Le informazioni relative a Giulio Salmoirago sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 54b, 57, 58a (quest'ultimo fascicolo contiene l'elenco degli strumenti in manutenzione che Salmoirago consegna nel 1742 per la propria candidatura ad organaro del Duomo, elenco da cui sono tratte le citazioni nel testo).

53. Le informazioni relative a Guglielmo Schieppati sono ricavate da: AVFMi, AS, fasc. n. 64; AVFMi – AR, Ordinazione Capitolare n. 69a, del 12 ottobre 1789, f. 43r; ASMi – CULTO, cartella n. 1079; Barblan, *La musica strumentale cameristica* cit., p. 657, nota n. 2; Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi* cit., p. 85; Melloni, *Costruzione e commercio* cit., p. 102; Manzin, *Organi e portelle* cit., p. 90.

Ernst Ludwig Gerber. Nel suo *Historisch-Biographisches Lexicon*, difatti, si legge che Somigliana «era famoso non solo per le sue composizioni ma anche per i suoi cembali ed altri strumenti musicali». ⁵⁴

54. La citazione, tradotta dallo scrivente, è tratta da *Somigliana, Carlo Antonio*, in Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf, 1790-1792, vol. II (1792), col. 529: «war nicht nur wegen seinen Compositionen, sondern auch wegen seinen verfertigten Flügeln und andern musikalischen Instrumenten berühmt». Si è deciso di utilizzare il termine ‘cembali’ per rendere il tedesco ‘Flügeln’ poiché quest’ultimo vocabolo stava ad indicare più credibilmente strumenti della tipologia del clavicembalo che del pianoforte. Il nesso tra Carlo Antonio Somigliana e la composizione musicale si comprende meglio ricordando l’incarico da lui ricoperto, a partire dal 1711, di maestro di cappella del Duomo di Como (si veda Picchi, *Storia degli organi* cit., pp. 25-27). Le informazioni relative alla sua presenza come organaro a Milano sono ricavate da: AVFMi – AS, fasc. n. 57a; MI – SANMA; Mischiati, *L’organo della chiesa* cit., pp. 10, 41, 61.

Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale di Milano

di IVANO BETTIN

La chiesa di San Gottardo in Corte

La chiesa di San Gottardo in Corte sorse per volontà di Azzone Visconti, signore di Milano dal 1329 al 1339, in luogo d'un edificio sacro preesistente su progetto di Francesco Pacorari da Cremona. Secondo quanto si legge su un'iscrizione posta sul campanile attiguo, venne ultimata nel 1336.¹ Dedicata prima a san Giovanni, fu poi intitolata alla Vergine, per passare definitivamente sotto l'invocazione di san Gottardo, protettore contro la gotta, per volere dello stesso Azzone che pare fosse affetto da tale malattia.² La descrizione più dettagliata dell'edificio è del Fiamma, cappellano di Giovanni Visconti, che lo vide in tutto il suo splendore:

La chiesa è fra alte mura ed è ricoperta da tre volte. Ivi sono pitture mirabili d'oro e d'azzurro, di un lavoro meraviglioso. Nella principale cappella, dov'è l'altar maggiore, vi sono cortine fatte di metalli e gemme, vi sono rappresentate alcune storie della vita della Madonna e vi sono alcune finestre meravigliose: né si trova opera più mirabile in tutti i regni del mondo. Il coro ha il tavolato coperto d'avorio con raro lavoro e due pulpiti grandi e alti ugualmente d'avorio; cosa stupenda a vedersi. Vi sono molti altari con ornamenti d'oro e di seta e altre cose tali che non si possono ben raccontare, né scrivere.

1. Secondo Serviliano Latuada la chiesa palatina fu costruita sul sito prima occupato da San Giovanni alle Fonti; studi più recenti sostengono si tratti più semplicemente della ristrutturazione dell'edificio preesistente: cfr. Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli, raccolta ed ordinata da Serviliano Latuada sacerdote milanese*, II, Milano, Cairoli 1738, pp. 210-216 (rist. anast. Milano, La Vita Felice, 1998); Angiola Maria Romanini, *L'architettura milanese nel secolo XIII*, in *Storia di Milano*, IV, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1954, pp. 431-519: 514; Carlo Perogalli, *L'architettura viscontea*, in *I Visconti a Milano*, Milano, Cariplo, 1977, pp. 219-285: 220-221, 279.

2. Azzone volle essere tumulato in San Gottardo: in suo onore Giovanni Balduccio da Pisa eresse un'imponente arca funeraria sostenuta da due colonne ornate da viticci con fronte e fianchi occupati dalle statue delle città del dominio visconteo, ciascuna protetta dal rispettivo santo patrono nell'atto di omaggiare sant'Ambrogio. In cima fu collocata la statua giacente di Azzone.

Anche le prime notizie circa il tesoro donato alla chiesa dai Visconti e allora conservato nella sacrestia sono di mano del cronista milanese:

Calici di gran peso e vasi per portar l'acqua santa di porfido con ornamenti d'argento. Vi sono molte reliquie di Santi e singolarmente una piccola croce ornata di perle preziose, dove è un pezzo della Santa Croce, che gettato nelle fiamme ne saltò fuori, ed esposto alle tempeste, mette in fuga ogni malignità dell'aria. Che più? Si dice che gli ornamenti serbati in quella sacrestia valgono più di venti mila fiorini d'oro.³

La facciata era caratterizzata da due spioventi con tre aperture, aveva un portale con arco a pieno centro inscritto in un timpano, un oculo e in alto una bifora.⁴

Nonostante fosse la cappella privata della famiglia Visconti, la chiesa di San Gottardo fu fin da subito aperta al popolo. Sulla sua soglia nel 1412 fu pugnalato dai congiurati Giovanni Maria Visconti, figlio di Gian Galeazzo. Dopo tale avvenimento la famiglia ducale si trasferì dal Broletto al Castello, giudicato più sicuro; la chiesa cadde in abbandono e i paramenti e gli arredi sacri furono donati da Filippo Maria al Duomo. Fu grazie ai governatori spagnoli prima e a quelli austriaci poi, che avevano stabilito i loro uffici nel Palazzo Ducale, che la chiesa tornò a essere officiata.

Durante la dominazione spagnola la chiesa subì importanti modifiche e miglioramenti strutturali, quali l'apertura di nuove finestre, la realizzazione della tribuna reale, finemente ornata di stucchi e dipinti, e di quella per i musici, posta in fondo alla navata. Fu però negli anni Settanta del Settecento, con il Piermarini, che l'intero complesso del Palazzo Reale subì i cambiamenti più sostanziali: il monumentale scalone realizzato dal Piermarini all'interno del palazzo occupò completamente la piazzetta antistante la chiesa, tanto da oscurarne completamente la facciata; l'entrata dovette di conseguenza essere spostata sul fianco della navata, dov'è tuttora. In quel periodo venne finalmente sistemato il tetto, fu ridipinto il soffitto, e all'ingresso degli altari laterali furono poste delle balaustre per impedire l'accesso agli animali.

L'organo Longone

La presenza di un organo in San Gottardo, così come quella d'una cappella musicale stabile, è attestata da metà Quattrocento da un nutrito fascicolo di carte e pergamene conservate nel fondo *Potenze sovrane* all'Archivio di Stato.⁵ Tali carte forniscono i nomi dei numerosi musici al servizio della Corte ducale, ma nulla si sa dell'organista e dello strumento. I documenti d'archivio sono decisamente più generosi d'informazioni per gli anni centrali del Settecento. In tale periodo all'organo di San Gottardo si succedettero diversi musicisti,

3. Cit. in Giacomo C. Bascapé, *Il "Regio Ducal Palazzo" di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1970, p. 16.

4. Cfr. Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Milano, Electa, Credito Artigiano, 2006², p. 231.

5. I-Mas, *Potenze sovrane*, cart. 24.

molti dei quali attivi anche in altre chiese milanesi e alcuni addirittura in Duomo: Giuseppe Scaccabarozzi, Carlo Borroni, Giovanni Battista Sammartini (che in seguito occuperà anche il posto di maestro di cappella), Carlo Monza e Agostino Quaglia, per citare solo i nomi più noti. La Cappella musicale era formata da dieci cantori (alcuni in comune con il Duomo), un organista, un violoncellista e tre o quattro violinisti.

Il primo organaro del quale è attestata l'attività in San Gottardo è Rocco Longone. Figlio di Francesco Longone, risiedeva in Porta Ticinese, nella parrocchia di San Lorenzo Maggiore. A volte lo si trova citato come Longone Binago per discendenza non diretta da Giovanni Paolo Binago, anch'egli organaro milanese.⁶ Probabilmente allievo o collaboratore di Binago, è lecito pensare che almeno all'inizio il giovane Longone associasse il proprio nome a quello del più noto organaro milanese per ottenere maggiore prestigio e credibilità. Diversi furono i lavori che svolse in società con il bergamasco Angelo Bossi.⁷ Negli anni Sessanta del Settecento lo si sa attivo nell'area varesina per restauri e rifacimenti: nel 1767 era responsabile dell'organo della chiesa di Sant'Antonio abate a Varese e di quello di Santa Maria di Piazza. In quegli anni venne inoltre chiamato dal Capitolo della Collegiata di Busto Arsizio per una perizia sull'organo di tale chiesa, in quanto l'allora organista Biagio Bellotti, più preoccupato della propria carriera di artista che di quella di organista, era solito farsi sostituire da altri musicisti, i quali, a detta dei canonici, avevano gravemente danneggiato lo strumento.⁸ Nel 1777 lavorò nel Duomo di Como, i cui organi, parecchio ammalorati, avevano bisogno di essere profondamente ripuliti («spolverati»), le canne di legno dovevano essere ridipinte e alcune sostituite perché rosicchiate dai topi; occorreva inoltre rifare la pedaliera a entrambi gli organi e sostituirne i mantici.⁹

Gli anni centrali del Settecento videro Longone particolarmente attivo nel capoluogo lombardo. Secondo quanto lui stesso attestò in un documento oggi conservato nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, tra il 1748 e il 1750 aveva costruito e mantenuto degli organi in San Vincenzo in Prato, Santa Maria della Scala e nel monastero di Santa Maria della Vetta-

6. Un elenco degli organi costruiti da Binago nella città e nello Stato di Milano e nel basso Piemonte fino al 1729 è pubblicato in Lorenzo Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi ed appunti su organari di area milanese tra XVI e XVIII secolo*, «L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica» 25/26 (1988), pp. 73-95: 77-80.

7. Figlio del noto organaro bergamasco Antonio Bossi, Angelo realizzò con il padre, nel 1728 e nel 1737, l'organo della cattedrale di Bergamo. In seguito, per poter attendere a tutte le commissioni ricevute dovette prendere anche a Milano un domicilio con magazzino annesso: cfr. Ambrogio Cesana, *Gli organi in Valsassina: tra i segni del sacro*, Barzio, Parrocchia Sant'Alessandro, Cattaneo, 2008, p. 97 e Carlo Traini, *Organari bergamaschi*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1958, p. 56.

8. Cfr. Sergio Beato-Tito Olivato, *Biagio Bellotti scintilla di Dio. Omaggio a un artista bustocco del Settecento*, Busto Arsizio, Libreria della Basilica, 2009, pp. 45-49.

9. Cfr. Alessandro Picchi, *Storia degli organi e della Cappella musicale del Duomo di Como*, Como, Associazione musicale «Amici dell'organo», 1990, p. 27.

bia.¹⁰ In particolare, per quanto riguarda Santa Maria della Scala, Longone si occupò del trasporto dell'organo di tale chiesa in San Fedele prima della demolizione dell'edificio, avvenuta nel 1776 in seguito al decreto con cui Maria Teresa d'Austria ingiungeva di far posto al teatro del Piermarini che sarebbe sorto sulla medesima area.¹¹

Secondo quando si legge nei registri oggi conservati nell'Archivio della chiesa di San Fedele, Longone succedette nella manutenzione dell'organo di Santa Maria della Scala a Carlo Brunelli,¹² per mantenere tale incarico fino alla fine degli anni Ottanta. L'ultimo pagamento in suo favore di cui rimane traccia è del 31 dicembre 1788 e recita: «In debito come sopra a Rocco Longone organaro per sua porzione dell'accordo per il cadente anno a carico di questa cassa per confesso n. 49, lire 69.6».¹³ A Longone succederanno i fratelli Chiesa, con lo stipendio annuo di 24 lire.¹⁴ Dal 1780 al 1789, l'anno della morte, Longone fu anche organaro in Duomo.¹⁵

L'attività di Rocco Longone in San Gottardo e le vicende legate alla sua successione

Il primo ad aver dato notizia di Rocco Longone quale organaro in San Gottardo è Guglielmo Barblan, che riferisce: «L'organo di S. Gottardo era stato costruito da Rocco Longo (Longone) il quale era regolarmente stipendiato per curare l'accordatura dello strumento»,¹⁶ pur senza nulla aggiungere circa le caratteristiche dello strumento. I documenti riguardanti la Cappella ducale conservati all'Archivio di Stato di Milano offrono alcune notizie inedite.¹⁷

Nel 1784 Longone si rivolse alle autorità competenti per reclamare lo stipendio che non gli veniva corrisposto da ben cinque anni. Nel 1779 si era deciso che le spese per l'organo, così come avveniva per quelle legate all'attività musicale, non dovevano più gravare sulle casse ducali, bensì su quelle dalla Regia Camera dei Conti. La morte del contabile preposto a quella pratica e la

10. Cfr. Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi cit.*, pp. 84-85.

11. La maggior parte degli arredi e delle suppellettili di Santa Maria della Scala passò alla chiesa di San Fedele, che prese il titolo di Santa Maria della Scala in San Fedele: cfr. I-Msf, [registro] *D Entrata e pesi de' legatarij dell'imperiale Cappella della B.V.M. del Santissimo Rosario eretta nella Regia Chiesa collegiata della Scala di Milano*, 14 gennaio 1778.

12. I pagamenti in favore di Brunelli sono registrati in I-Msf, [registro] *Libro della sacristia della Scala dall'anno 1699 all'anno 1726 ambi inclusi*.

13. I-Msf, [registro] *D Cassa dell'imperiale Cappella della B.V.M. del Santissimo Rosario eretta nella Regia Chiesa collegiata della Scala di Milano*, p. 50.

14. I-Msf, 1791 p.^{mo} gennaio, *Cassa della sagrestia*, p. 15: «Alli fra.^{lli} Chiesa per l'annuo accordo per il registro dell'organo L. 24 e per fatture e spese fuori dall'accordo L. 19.5, in tutto come da' confessi, L. 43.5».

15. Cfr. Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia (a cura di), *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, NED, 1986, p. 214.

16. Guglielmo Barblan, *La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700*, in *Storia di Milano cit.*, xvi, 1962, pp. 619-660: 657.

17. I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079. I documenti sono trascritti in appendice.

lentezza della burocrazia fecero cadere nel vuoto i continui solleciti dell'organaro. Finalmente nel febbraio 1784 Longone poté sottoscrivere un nuovo contratto che lo rifondeva dei mancati pagamenti degli anni precedenti e gli garantiva uno stipendio di 36 lire annue per l'accordatura ordinaria dell'organo della Cappella ducale.¹⁸ Contemporaneamente egli s'impegnava a dotare lo strumento, a proprie spese, d'un mantice ulteriore, in modo che la rottura di quello esistente non pregiudicasse il corretto funzionamento del registro di tuba.¹⁹ Nella notte tra il 28 e il 29 settembre 1789 Rocco Longone morì.

Già da qualche tempo lo coadiuvava nell'attività l'organaro Guglielmo Schieppati, e sarà quest'ultimo che, dopo diversi appelli alla Regia Camera dei Conti, nel 1793 otterrà ufficialmente l'incarico di occuparsi dell'accordatura dell'organo di San Gottardo, servizio che aveva comunque continuato a prestare, seppur senza stipendio, dal giugno 1789.²⁰ Il contratto che Schieppati firmò il 15 luglio 1793 gli confermava la retribuzione annua percepita dal suo predecessore e lo rimborsava delle annualità non ancora riscosse.

18. Le spese sostenute per riparare i danni causati dai fulmini e dagli incendi erano considerate eccezionali, e quindi comportavano un rimborso ulteriore.

19. La "tuba mirabilis" è un registro ad ancia dal suono simile al corno, rotondo e potente, con un'enorme forza fonica; generalmente si trova nel manuale delle voci di assolo. Richiede una pressione d'aria molto maggiore rispetto agli altri registri, tanto che spesso le si dà pressione doppia, ottenendo così un effetto straordinario.

20. Guglielmo Schieppati, figlio del *quondam* Francesco, abitava in Porta Romana nella parrocchia di Sant'Alessandro in Zebedea. Era incaricato di mantenere accordati gli organi di Santa Maria presso San Satiro (cfr. Mario Manzin, *S. Maria presso S. Satiro. Le vicende dell'organo*, «Terra ambrosiana» 5 (1996), pp. 66-69: 69), Sant'Antonio abate (cfr. Gianna Melloni, *Costruzione e commercio di strumenti musicali nelle botteghe milanesi dell'Ottocento*, Lucca, LIM, 2005, p. 102) e Sant'Alessandro (cfr. Ghielmi, *Alcuni elenchi di organi cit.*, p. 85).

Appendice

1

[senza data, ma fine 1783]
I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

L'organo della Cappella Regia Ducale di San Gottardo in questo Reale Ducal Palazzo fabricato dal umilissimo servo dell'A.V.R. Rocco Longone fu sempre dallo stesso mantenuto ed accordato e per tali fatture sino all'anno 1779 venne egli pagato dalla cassa dell'Altezza Vostra Reale.

Alla fine del suddetto anno presentò il conto al inspettor signor Balbi qual rispose esser mente del A.V.R. che simili fatture cader debbano a carico della Regia Camera come praticasi con la musica.

Indirizzatosi al Ragionato Molinelli quale diede incombenza da proseguire secondo il solito fratanto che andando d'intelligenza con il signor Balbi avessero fissato un annuale salario. Ma questo abenché dal suplicante si siino fatte varie istanze per il conseguimento di tali fatture che anche al di d'oggi va facendo non gli venne mai fatto di poterle esigere aducendosi ciò derivare per la morte del ragionato Molinelli a cui incombeva la spedizione e però al A. V. R. fa riverente ricorso.

2

19 febbraio 1784
I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

In vigore della presente io sottoscritto ho accettato ed accetto la proposizione fattami dall'illustrissimo signor conte don Carlo Pertusati nelle lire tre al mese, cioè lire trentasei all'anno, le quali per salario di anni cinque dal primo gennaio 1779 al 31 dicembre 1783 formano la somma di lire centottanta, dichiarandomi contento e soddisfatto delle fatture fatte attorno all'organo nella Cappella ducale di S. Gottardo in questo Regio Ducal Palazzo, tanto delle accordature fatte, quanto dell'aggiustamento de'mantici e canne in detto tempo, come pure mi obbligo presentemente accrescerli un mantice di più, mentre la tuba possi essere perfetta sempre, levando così l'occasione che nel tempo di rottura di un mantice non abbi a fare sconcerto nella musica e prosseguire a tenerlo accordato ed aggiustato a mie proprie spese per il suddetto salario di L. 36 all'anno salva però sempre la disgrazia di fulmine o incendio, che Dio non voglia e ciò sotto obbligo della mia persona e beni presenti e futuri e per fede *etc.*

Milano, 19 febbraio 1784
Sottoscritto Rocco Longone, fabbricatore d'organi

3

6 marzo 1784

I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

Dopo avere vostra signoria illustrissima verificato il credito dell'organaro di corte Rocco Longone e di essere seco lui entrato in trattazione della mercede da accordargli per li cinque anni ne' quali ha tenuto in registro l'organo della Regia Ducal Cappella, propone vostra signoria illustrissima nella sua [?] di accordargli la mercede di L. 36 all'anno e questo tanto per il tempo maturato di cinque anni, quanto per li successivi mediante l'obbligo assunto del Longone di accrescere a proprie spese un mantice all'organo suddetto nella chiesa di S. Gottardo.

Confermatasi pertanto Sua Altezza Reale al sentimento di vostra signoria illustrissima ha già ordinato alla Regia Camera di far inserire nel primo progetto settimanale le cinque scorse annate e che il medesimo Rocco Longone sia descritto nel luogo de' stipendiati dalla Camera suddetta, acciò gli possano essere sborsate di anno in anno le convenute L. 36.

Incomberrà soltanto a vostra signoria illustrissima di invigilare, perché il Longone si presti dal canto suo a quanto si è obbligato colla scrittura che va annessa alla detta consulta e sono con distinta stima di vostra signoria illustrissima devotissimo obbligatissimo servitore

Milano, 6 marzo 1784

Firmato Wilzeck

[in calce] Signor conte Carlo Pertusati, vice intendente generale

4

6 marzo 1784

I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

Sua Altezza Reale si è compiaciuta di approvare li concerti presi in vigore de' quali è sua mente che sia posto nel primo progetto settimanale il pagamento delle maturate cinque annate risultante in L. 180 ed il suddetto Longone descritto nel ruolo de' stipendiati dalla Regia Camera, alla quale appartiene la proprietà dell'organo suddetto.

Vostra eccellenza ne darà col magistrato le correlative disposizioni al qual effetto ne prevengo altresì la Camera de' Conti acciò eseguisca in questa parte quanto a lei si aspetta e curi che di anno in anno venga corrisposta a tempi debiti la convenuta annualità di L. 36.

Sono con distinta stima ed ossequio di vostra eccellenza devotissimo obbligatissimo servitore

Wilzeck

Milano, 6 marzo 1784

5

Inizio marzo 1784
I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

Illustrissimo ed eccellentissimo signore

Sono già cinque anni che l'organaro Rocco Longone teneva registro dell'organo che serve a questa Regia Ducal Cappella di corte in San Gottardo senza alcun stipendio.

È dunque ricorso a Sua Altezza Reale acciò gli venisse fissato e fu rimesso al viceintendente generale conte Pertusati per l'informazione.

Essendosi verificata l'opera prestata dal Longone per li cinque anni addietro e riparato altresì l'organo ne' mantici, canne ed altre siffatte occorrenze.

Restava a fissarsi col medesimo un accordo tanto per gli anni trascorsi, quanto per li successivi e fu questo stabilito in L. 36 annue mediante alcune obbligazioni assunte dal detto organaro e risultanti dall'ingiunta copia.

6

12 ottobre 1789
I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

Regia Imperial Camera de' Conti

Rocco Longone, fabbricatore di organi e che attendeva alla manutenzione e registro dell'organo della Regia Ducal Cappella di San Gottardo in questo Regio Ducal Palazzo di corte per l'annuo salario di L. 36 pel quale fu descritto nel ruolo de' stipendiati dalla Regia Camera come mi è lecito di raccogliere da governativa lettera de' 6 marzo 1784 ha cessato di vivere nella notte de' 28 al 29 dell'ora scorso settembre.

Interessando questa notizia le ispezioni della Regia Imperial Camera trovo del mio dovere l'innoltrarvela nell'atto che mi prosiegua l'onore di dichiararmi ossequiosamente della Imperiale Regia Camera de' Conti devotissimo ed obbligatissimo servitore

Carlo Pertusati
Milano 12 ottobre 1789

7

29 maggio 1793
I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

Imperiale Regia Conferenza Governativa

Preso da malattia Rocco Longone, il quale aveva l'incumbenza di tener accordato l'organo della Regia Arciducal Cappella di San Gottardo venne interinalmente sostituito [da] Guglielmo Schieppati fabbricatore d'organi ed umilissimo servitore di codesta Imperiale Regia Conferenza Governativa.

Prestò la di lui opera il supplicante dal mese di giugno 1789 al 31 maggio 1793 come vien comprovato dal certificato rilasciato dagli eredi di detto Longone che qui unito si umilia e seguita la morte dello stesso Longone fu incaricato il ricorrente di continuare nella predetta incumbenza, locché eseguì colla dovuta esattezza come dal certificato del maestro di quella Regia Arciducal Cappella che subordina.

Non avendo il ricorrente percepito alcun salario dal detto mese di giugno 1789 a tutto il giorno d'oggi, umilmente ricorre alla prelodata Imperiale Regia Conferenza Governativa, affinché voglia degnarsi di ordinare che sia corrisposta al supplicante la stabilita mercede per l'indicata epoca attrassata e venga compreso ne' salariati fissi, come era il ridetto Longone, che della grazia *etc.*

Milano, li 29 maggio 1793
Guglielmo Schieppati supplichante

[in allegato:]

Attestiamo noi infrascritti quali eredi del fu Rocco Longone, qualmente il sig.^r Guglielmo Schieppati ha prestato la di lui opera dal mese di giugno 1789 al 31 maggio 1793 in sostituzione dell'ora defunto Rocco Longone per tener accordato l'organo della Regia Arciducal Cappella di San Gottardo e perciò essere allo stesso sig.^r Schieppati devoluto il salario che per tal opera viene corrisposto.

In fede, Milano questo giorno quindici maggio 1793
Giacomo Bianchi anche a nome di Gaetano altro erede

Milano, @ 27 maggio 1793
Faccio fede il sottoscritto come il s. Guglielmo Schieppati [h]a sempre mantenuto l'organo della R. D. Capella di S. Gottardo in corte, molto bene aggiustato e bene incordato e per fede

Carlo Monza, maestro di Cappella

8

15 luglio 1793
I-Mas, *Culto p.a.*, cart. 1079

Scrittura di convenzione tra la Regia Camera per una parte e Guglielmo Schieppati per l'altra, in cui promette quest'ultimo di registrare e mantenere sempre accordato ed aggiustato a di lui proprie spese l'organo della Regia Arciducal Cappella di San Gottardo per l'annuo salario di L. 36 e si dichiara tacito e contento d'un tal salario anche per il tempo in cui ha prestato la di lui opera in luogo di Rocco Longone suo antecessore giusta la somma che in regola come sopra verrà liquidata dalla Regia Camera de' Conti per gli anni che risulteranno attrassati e non pagati in forma autentica.

Essendo che mediante decreto del Regio Ducal Magistrato Politico Camerale emanato sopra relazione del Regio Signor Consigliere Soprintendente alle Fabbriche

camerali conte don Carlo Pertusati sia stato approvato che non solo venga corrisposto all'infrascritto Guglielmo Schieppati la mercede di annue lire trentasei che si pagava al defunto di lui antecessore Rocco Longone per la manutenzione ed obbligo di tenere in registro l'organo della Regia Arciduciale Cappella di San Gottardo e per il tempo che si verificherà ai registri non esser stata pagata, ma ben'anche che lo stesso Schieppati venga continuato in questa incombenza colla fissata mercede delle enunciate L. 36 con quel dippiù che contiene il detto magistrale decreto del giorno 4 corrente mese al quale *etc.*

Ed essendo che in esecuzione del succennato decreto abbia il predetto Regio Signor Conte Consigliere Soprintendente Pertusati verificato anche in vista d'un attestato degli eredi del defunto Longone avere il detto Schieppati prestata la di lui opera intorno al suddetto organo ed in sostituzione del Longone quanto sia dal mese di giugno 1789 in avanti e perciò essere allo stesso dovuto il corrispondente salario quindi si è venuto alla presente valitura come se fosse pubblico e giurato instrumento munito di tutte le clausole e solennità opportune e necessarie in cui:

il predetto Guglielmo Schieppati, figlio del fu Francesco, abitante in Porta Romana, parrocchia Sant' Alessandro in Zebedia di Milano qui presente, volontariamente *etc.* ed in ogni miglior modo *etc.*

ha promesso e promette sott'obbligo della di lui persona e delli di lui beni tutti presenti e futuri di registrare e mantenere sempre accordato ed aggiustato a di lui proprie spese l'organo della Regia Arciduciale Cappella di San Gottardo unitamente a tutte le canne e mantici a quello inservienti comprensivamente a quello accresciuto dal defunto Longone di lui antecessore e ciò che la tuba possa essere sempre perfetta, levando con l'occasione che nel tempo e caso di rottura d'uno de detti mantici possa seguire qualche sconcerto nella musica e ciò per il salario di lire trentasei all'anno, come veniva corrisposto anche al detto di lui antecessore Longone.

Dichiarandosi come si è dichiarato e si dichiara tanto e contento il detto Schieppati d'un tale salario per tutte e singole le fatture da esso fatte intorno il suddetto organo da oggi retro tanto rispetto alle accordature e registro, quanto per avere aggiustati ed accomodati li mantici e canne del medesimo, giusta la somma che in regola di L. 36 all'anno verrà in seguito liquidata dalla Regia Camera de' Conti per gli anni che risulteranno attrassati in sostituzione del detto Rocco Longone e come di così eseguire ed adempiere anche in avvenire a di lui proprie spese e per il surriferito annuo salario di L. 36 ha promesso e promette il detto Schieppati sotto gli obblighi come sopra, salve però sempre la disgrazia di fulmine o incendio – che Dio non voglia – e tutto ciò rimossa ogni e qualunque eccezione e sotto refez.ne ed in fede *etc.*

Milano, 15 luglio 1793

Segnat. Pertusati consigliere soprintendente

Sottoscritto Guglielmo Schieppati organaro

Sottoscritto io Girolamo Coppa Fiorini fui presente per testimonio

Sottoscritto io Carlo Gamorra fui presente per testimonio

Subscriptus Ego Joes Bapta Roviglio junior pub. de Coll.o Mlani Not. et Caus.cus pro fide etc.

Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini

di MARINA VACCARINI

Questo lavoro si propone di render noti alcuni dati raccolti nel corso della preparazione dell'edizione critica delle otto cantate superstiti composte da Giovanni Battista Sammartini per l'annuale celebrazione dei cinque venerdì di Quaresima presso la Congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano.¹ Le seguenti annotazioni riguardano, in particolare, una fonte settecentesca riconducibile alle cantate sammartiniane, conservata presso l'Archivio privato Borromeo dell'Isola Bella, e la datazione di due cantate.

L'Archivio privato Borromeo dell'Isola Bella custodisce una raccolta in parti staccate di venti *Introduzioni* | *Del Sig. Giambatista* [sic] *Sammartino* in due movimenti.² Il manoscritto si compone di sei fascicoli oblungi con copertine in cartone ricoperto di carta marmorizzata di vari colori: violino primo (cc. 40), violino secondo (cc. 40), viola obbligata (cc. 24), tromba prima (cc. 19), tromba seconda (cc. 19) e basso (cc. 21), sul cui frontespizio si legge: «Ouvertures à piu Stromenti | del Sig.r Giovan Batta S: Martino [in basso, a sinistra *l'incipit* della parte di violino della prima ouverture]». Sulle due parti di tromba è indicato rispettivamente «corno primo» e «corno secondo». Il primo movimento delle ouvertures 1, 2, 3, 5, 6, 10, 18 corrisponde rispettivamente alle introduzioni strumentali delle cantate J-C 121, 118, 117, 119, 120, 122, 124. Jenkins e Churgin avevano già segnalato la corrispondenza tra le introduzioni di cinque delle otto cantate con movimenti di sinfonie (rispettivamente: J-C 117 (J-C 8/1); J-C 118 (J-C 58b/111); J-C 120 (J-C 29/1); J-C 121

1. L'edizione integrale, da me curata, fa capo al progetto *Musiche italiane del Settecento* della Fondazione Arcadia di Milano. Nell'ordine sono già state pubblicate le cantate *L'addolorata divina Madre e desolatissima nella Soledad*, J-C 123 (Lucca, LIM, 2005), *Il pianto di S. Pietro*, J-C 117 (2005), *Il pianto delle pie donne*, J-C 118 (2007), *Il pianto degli angeli della pace*, J-C 119 (2011). Le cantate *Pianto di Maddalena al sepolcro*, J-C 120 e *Maria addolorata*, J-C 121 sono in preparazione.

2. I-IBborromeo: MS.AU.299; cfr. Enrico Boggio, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004, pp. 57-59. La fonte con l'indice dei movimenti è segnalata anche in *Sammartini e il suo tempo. Fonti manoscritte e stampate della musica a Milano nel Settecento*, a cura di Marco Brusa e Attilio Rossi, «Fonti musicali italiane» 1 (1996), supplemento, pp. 103-152: 106, n. 1396.

(J-C 25/1); J-C 122 (J-C 56/1)³ e, quindi, la possibilità che Sammartini avesse mutuato queste introduzioni da suoi lavori precedenti aggiungendo gli oboi. Ipotizzavano inoltre che «the original versions of the cantatas employed the same overtures as in EINS [CH-E]», cioè quelle riportate nella partitura manoscritta compilata dal padre benedettino di Einsiedeln Sigismund Keller (1803-1882), direttore del coro di quell'abbazia tra il 1870 e il 1880, tutt'ora fonte primaria delle otto cantate, benché molto tarda, «thus allowing us to date the overture movements and the symphonies from which they came». Ai fini dell'edizione critica delle cantate questo manoscritto rappresenta una fonte marginale, peraltro limitata alle sole introduzioni strumentali, e serve unicamente come utile confronto per risolvere qualche caso dubbio di errore di copiatura o per fornire eventuali lezioni alternative di interpretazione delle articolazioni e delle dinamiche.⁴ Tuttavia la consultazione del manoscritto⁵ mi ha permesso di compilare l'indice completo degli *incipit* di ciascun movimento delle ouvertures (cfr. Appendice)⁶ e di aggiungere, fin dove mi è stato possibile, altre corrispondenze con opere già note di Sammartini, oltre a quelle già citate e individuate da Jenkins e Churgin. Resta comunque una porzione ancora consistente di *incipit* non identificati, a fronte di una ricorrenza piuttosto singolare: le tonalità delle venti ouvertures sono tutte comprese tra quelle che recano bemolli in chiave, esattamente come avviene nelle otto cantate.⁷ Sfortunatamente il materiale disponibile è troppo esiguo per formulare congetture attendibili; questa coincidenza non sembra però casuale. Prende corpo l'ipotesi che altri brani inclusi nel manoscritto dell'Isola Bella siano riconducibili a introduzioni di cantate quaresimali di Sammartini

3. Newell Jenkins – Bathia Churgin, *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini: Orchestral and Vocal Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976, p. 50.

4. Si consideri che la fonte primaria – fatta eccezione per le cantate J-C 121 e 122, di cui si conservano le parti strumentali e vocali (CH-E, 109/1) – è la partitura delle otto cantate compilata da Keller (CH-E 543/16) tra il 1873 e il 1875, probabilmente assemblando le parti staccate. Molto spesso risulta pertanto difficile, se non impossibile, distinguere le articolazioni e le dinamiche originali da quelle aggiunte da Keller o direttamente dagli esecutori sulle singole parti. La partitura manoscritta delle otto cantate conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (D-Mbs: 3641) non è di alcun aiuto in tal senso, essendo stata copiata dallo stesso Keller direttamente dalla precedente ed essendo sostanzialmente identica a questa.

5. Ringrazio vivamente la famiglia Borromeo per avermi permesso di completare questo lavoro mettendomi a disposizione il manoscritto. In particolare ringrazio il conservatore dell'Archivio, dott. Carlo Alessandro Pisoni, per la fiducia accordatami e per la sua gentile assistenza.

6. La presenza, nel catalogo di Boggio, dell'*incipit* del solo primo movimento di ciascuna ouverture rende impossibile l'identificazione dei movimenti successivi.

7. Per uno schema riassuntivo delle cinque cantate quaresimali del ciclo del 1751 rimando a Marina Vaccarini Gallarani, *Giovanni Battista Sammartini. Le cantate quaresimali del 1751*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, a cura di Anna Cattoretti, Turnhout, Brepols, 2004 (Studi sulla storia della musica lombarda, iv), pp. 475-508: 493-504.

di cui si è perduta la musica e che, quindi, la fonte sia in qualche modo da connettere a questa produzione. Questa eventualità sarebbe supportata dalla presenza di ben sette introduzioni riferibili alle cantate su una trentina di brani – considerando entrambi i movimenti di ciascuna ouverture ed escludendo i minuetti, sicuramente estranei al repertorio sacro – e dalla relazione tra il primo movimento dell’Ouverture n. 15 in do minore e l’introduzione dell’aria di Maria Maddalena «D’iniqua mente è rio costume» (tenore) della Cantata *Gerusalemme sconoscente ingrata* J-C 124 (altra significativa prova di un legame tra questo manoscritto e la musica delle cantate).

Nel catalogo Jenkins-Churgin la Cantata J-C 124 si trova sotto il titolo *Della passione di Gesù Cristo* ed è attribuita al terzo venerdì di Quaresima del 1760.⁸ Sulla base del lavoro di ricognizione di tutti i libretti rimasti delle cantate eseguite per il ciclo quaresimale della Congregazione del SS. Entierro dal 1713 al 1773,⁹ gli *incipit* testuali delle arie in partitura sembravano però corrispondere a quelli del libretto della Cantata *Gerusalemme sconoscente ingrata*, catalogata J-C 122 e assegnata al primo venerdì di Quaresima. Analogamente gli *incipit* testuali della Cantata *La perfidia giudaica*, la cui partitura era data per dispersa (J-C C49), sembravano corrispondere in partitura a quelli segnalati in catalogo in corrispondenza della Cantata J-C 122. La prolungata chiusura della Biblioteca Franzoniana di Genova, unico luogo di conservazione di questi libretti,¹⁰ mi ha impedito per alcuni anni di procedere al necessario raffronto con le rispettive partiture, lasciando questo dubbio di intitolazione e di datazione irrisolto. Disponendo finalmente del testo dei libretti di queste due cantate¹¹ posso confermare che la J-C 122, erroneamente intitolata *Gerusalemme sconoscente ingrata* e attribuita al primo venerdì di Quaresima del 1759 nel catalogo Jenkins-Churgin¹² e in RISM, corrisponde in realtà a *La perfidia giudaica*, data per dispersa e attribuita al terzo venerdì di Quaresima del 1759, mentre la Cantata J-C 124, erroneamente intitolata *Della passione di Gesù Cristo* e attribuita al terzo venerdì di Quaresima del 1760,¹³ corrisponde a *Gerusalemme sconoscente ingrata* e va attribuita al primo venerdì di Quaresima 1759. Pertanto delle otto cantate superstiti, cinque (J-C 117-121) costituiscono il ciclo completo del 1751 e tre appartengono al ciclo del 1759, rispettivamente:

· J-C 124, *Gerusalemme sconoscente ingrata*, 1759/1:¹⁴ Milano, San Fedele, 9 marzo 1759;

8. Jenkins – Churgin, *Thematic Catalogue* cit., pp. 184-186.

9. Marina Vaccarini, *La lauda spirituale, la cantata sacra e l’oratorio nella vita religiosa e musicale dei PP. Gesuiti a Milano (1563-1773)*, tesi di diploma del corso superiore di Musicologia, Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano, relatore Giovanni Acciai, correlatore Guido Salvetti, a.s. 1992-1993.

10. I-Gf, xxix C 266.

11. Ringrazio padre Claudio Paolucci, prefetto della Biblioteca Franzoniana, per la sua cortesia e disponibilità.

12. Jenkins – Churgin, *Thematic Catalogue* cit., pp. 180-182.

13. *Ivi*, pp. 184-185.

14. Il numero romano dopo la data si riferisce al venerdì di Quaresima.

- J-C 122, *La perfidia giudaica*, 1759/III: Milano, San Fedele, 23 marzo 1759;
- J-C 123, *L'addolorata divina Madre, e desolatissima nella Soledad*, 1759/V: Milano, San Fedele, 6 aprile 1759.

Rispetto al libretto, però, la partitura della Cantata 1759/I muta i nomi degli interlocutori: nel libretto sono San Pietro, San Giovanni e Santa Maria Maddalena; in partitura vengono mutati rispettivamente in Maria Salome, Maria Cleofe e Maria Maddalena. Questa variazione, che peraltro non incide sul testo musicato se non nei rari momenti in cui il personaggio viene direttamente nominato, potrebbe derivare dalla necessità di uniformare gli interlocutori all'interno dell'intero ciclo del 1759; infatti le tre Marie compaiono anche in J-C C48, 1759/II (*Le ingiurie da Gesù Cristo, Uomo-Dio nella Sua SS. Passione tolterate*) di cui resta solo il libretto,¹⁵ in J-C 1759/III, in J-C 1759/V e, presumibilmente, anche in 1759/IV di cui si sono persi libretto e musica.

15. I-Gf, xxix C 266.

Appendice

Introduzioni | Del Sig. Giambatista Sammartino

1. [Mi bemolle maggiore]



corrispondenze: Cantata quaresimale J-C 121, *Maria addolorata*, 1751/v; Introduzione (*Presto*)
Sinfonia J-C 25; primo movimento (*Presto*)



corrispondenze: Sinfonia J-C 25; secondo movimento (*Spiritoso assai*)

2. [sol minore]



corrispondenze: Cantata quaresimale J-C 118, *Il pianto delle pie donne*, 1751/II; Introduzione (*Presto*)
Sinfonia J-C 58b; terzo movimento (*Presto*)



3. [do minore]



corrispondenze: Cantata quaresimale J-C 117, *Il pianto di San Pietro*, 1751/1; Introduzione (*Presto*)
Sinfonia J-C 8; primo movimento (*Risoluto assai*)



corrispondenze: Sinfonia J-C 8; terzo movimento: Minue[tto] (*Spiritoso assai*)

4. [Mi bemolle maggiore]



5. [sol minore]



corrispondenze: Cantata quaresimale J-C 119, *Il pianto degli angeli della pace*, 1751/III; Introduzione (*Presto*)



6. [Mi bemolle maggiore]



corrispondenze: Cantata quaresimale J-C 120, *Pianto di Maddalena al sepolcro*, 1751/iv; Sinfonia (*Spiritoso ma moderato*)
Sinfonia J-C 29, primo movimento (*Spiritoso ma moderato*)



corrispondenze: Sinfonia J-C 29, terzo movimento (*Non tanto allegro ma grazioso*)

7. [sol minore]



corrispondenze: Sinfonia J-C 56, terzo movimento (*Presto*)



8. [Mi bemolle maggiore]



13. [Mi bemolle maggiore]



14. [do minore]



17. [do minore]



18. [Mi bemolle maggiore]



corrispondenze: Cantata quaresimale J-C 124, Gerusalemme sconosciuta ingrata 1759/1; Introduzione (Spiritoso assai)



19. [sol minore]



20. [Mi bemolle maggiore]



corrispondenze: Presto J-C 27 [in JENKINS – CHURGIN, Thematic Catalogue, p. 62, è annotato come movimento superstite di una sinfonia o introduzione di un lavoro vocale andato perduto]



Mottetti 'in tempesta': contaminazioni operistiche, approdi formali e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza

di DAVIDE VERGA

Da un curioso manoscritto intrufolato in una miscellanea settecentesca rilegata in pelle fa di sottocchi capolino un Pietro Verri un poco diverso da quello che più di sovente si aggira nei ricordi di scuola: le vesti sono napoletane, il piglio è da guappo, i pensieri s'attorcigliano come spaghetti.¹ Verri si maschera da Cola de li Piccirilli, s'inventa un fragrante idioma pseudo-partenopeo e, con l'aggraziata sfrontatezza che il travestimento gli consente, si diverte – secondo l'uso degli almanacchi tanto in voga nel XVIII secolo – a ripercorrere «gli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763». Nella cronaca, tutta giocata in arguta parodia, che nella stessa pignatta mette a bollire pettegolezzi, economia, baruffe diplomatiche e scaramucce (il peperoncino – vien da sé – è ingrediente imprescindibile), trova spazio pure la rievocazione della nascita della famosa Accademia dei Pugni. A voler prestare credito agli autori della voce del *New Grove* dedicata al compositore milanese Carlo Monza, anche quest'ultimo ne sarebbe stato membro.² Ma le cose – se la ride Cola de li Piccirilli – non stavano proprio così...

Ne lo mese de Augusto se vociferò molto pe' la Metropole de na cierta Ca-
demia de Pugni, et se diceva che certi studiosi pe' nome Beccaria, Longo,

1. Si tratta del codice manoscritto, intitolato *Cose varie, buone, mediocri, cattive del Conte Pietro Verri, fatte nei tempi di sua gioventù, le quali con eroica clemenza, ha trascritto di sua mano nell'anno 1763 a uso soltanto proprio e degli intimi amici suoi*, in cui Pietro Verri raccolse i propri scritti giovanili. Tale raccolta miscellanea è oggi conservata presso l'Archivio Verri (Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, Milano), con la segnatura 373.1. Alle pp. 505-523 si trova la *Cronaca di Cola de li Piccirilli degli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763*.

2. «He was elected a member of the Accademia dei Pugni»; Sven Hansell, Kathleen Kuzmick Hansell, Marita P. McClymonds, *Monza, Carlo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, xvii, p. 71. È probabile che il fraintendimento derivi da un'ingenua interpretazione di un passo contenuto nella lettera scritta da Alessandro Verri al fratello il 10 dicembre 1768: «Abbiamo [a Roma] un'opera del nostro Monza, inventore dell'Accademia dei Pugni»; *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, 12 voll. a cura di Emanuele Greppi *et al.*, Milano, Cogliati (poi Milesi, poi Giuffrè), 1910-1942, II (1910), p. 95. Cosa s'intendesse con l'appellativo «inventore» è bene chiarito dalla cronaca di Pietro Verri – Cola de li Piccirilli. Cfr. anche Carlo Capra, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 189.

Lambertenghi, Blasco, Visconti, et due frati Verri, Alessandro et Pietro se adunassero pe' darse de' pugni. Et tutta la Metropole fue in gran suzzurro pe' chisso affare et se diceva che chilli studiosi erano Retici et de chiù scommunecati, peché se diceva che dicessero ch'era na buona cosa che le moliere facisser becche le mariti, et cose simile, et chissa vociferazione durò molto pe' la Metropole, et ognuno la contava a modo suo, et se seppe poi che tutto sto rumore vinne da no cierto sonatore de cimbalo che se nomenava lo Monzino, et che chisso Monzino avia immaginato tutto chisso peché era desgustato de lo Si Pietro Verri, et era desgustato de lo Si Pietro Verri peché lo Si Pietro Verri no avia volsuto comprare de la musica de lo ditto cimbalista, et così lo cimbalista fece parlar tutte le nobele Metropolitite come le sautarelle de lo cimbalo [...].³

Dal parlar schietto di Cola de li Piccirilli, il 'Monzino' (*alias* Carlo Monza) non esce benissimo. E ancora, quando capita d'imbattersi nel suo nome sfogliando il carteggio tra Alessandro e Pietro Verri, l'immagine che prende forma è quella – poco lusinghiera – di un malèdico chiacchierone.⁴ Che però, nel 1763, Monza potesse essere soggetto a qualche eccesso di bile e avere un poco il dente avvelenato nei confronti di quel Verri che aveva snobbato la sua musica ci può stare: di lui nel 1762 Giovanni Andrea Fioroni (che del Monzino era stato il maestro) aveva scritto a padre Martini, raccomandandolo, «[che è] un giovine di religiosissimi costumi, il quale soffre il carico d'una numerosa famiglia»;⁵ ovvero, in soldoni: è un giovane meritevole che ha grande necessità di lavorare. Monza nel 1763, all'età di trentun anni, aveva alle spalle due opere andate in scena a Milano, collaborava con varie chiese milanesi (nel 1763 la sua presenza è attestata in San Babila, Santa Maria Segreta, San Calimero,

3. [Pietro Verri], *Cronaca di Cola de li Piccirilli degli avvenimenti pubblici di Milano dell'anno 1763*, in *Cose varie* cit.; pp. 30-31 dell'ed. moderna a cura di Giulio Cesare Maggi, Milano, La Vita Felice, 2008.

4. In una lettera, datata «Roma, 24 febbraio 1770» e inviata a Pietro Verri dal fratello Alessandro, quest'ultimo si duole di una maldicenza che lo riguarda, diffusa a Roma per opera di un anonimo conterraneo di passaggio in città, il quale alla nobile Maria Laura del Pozzo aveva detto di lui: «Io lo conosco molto bene: egli non crede nulla; ha massime inglesi. È un bel giovine, s'ella vuole: ecco tutto; ma di Religione non se ne discorre». E in proposito, dopo un lungo sfogo, Alessandro Verri scrive: «Non saprei su chi metter le mani. Se mai Monza o d'Adda fosser stati presentati a quella signora, allora saprei che pensare, e me ne voglio informare». *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri* cit., III (1911), pp. 200-201.

5. La lettera, datata 21 luglio 1762, è citata in Howard Brofsky, *J.C. Bach, G.B. Sammartini, and Padre Martini: A Concorso in Milan in 1762*, in *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein*, a cura di Edward H. Clinkscale e Claire Brook, New York, Pendragon, 1977, pp. 63-68: 66. Dal momento che Monza si sarebbe sposato solo in età matura, nel 1783 (cfr. *infra*, nota 33), la «numerosa famiglia» a suo carico a cui alludeva Fioroni doveva essere quella d'origine, il cui unico membro ad oggi noto – oltre al *pater familias* Giovanni Battista – è il violoncellista, fratello di Carlo, che Burney ebbe modo di ascoltare a Milano in Santa Maria Segreta (Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EdT, 1979 [ed. orig. 1771], p. 93) e che, molto probabilmente, va identificato con il Gaetano Monza autore di una sinfonia conservata in I-Mc, Nosedà, M26.4.

Santa Maria della Rosa, San Nazaro),⁶ ma soprattutto era reduce dal concorso svoltosi l'anno precedente per il posto di maestro di cappella in Santa Maria della Scala, vinto da Melchiorre Chiesa, benché a detta di molti (tra cui padre Martini) le prove migliori fossero state proprio le sue.⁷ E ciò, in un giovane musicista che aveva bisogno di soldi e che era all'affannosa ricerca di una collocazione stabile che consentisse, a lui e alla sua numerosa famiglia, di vivere senza preoccupazioni, qualche strascico doveva averlo lasciato.

Lungi dal gettare la spugna, ben equipaggiato di sapere musicale e caparbietà, il Monzino avrebbe in pochi anni conseguito l'agognata affermazione: nel 1768 sarebbe divenuto organista della cappella ducale al fianco di Sammartini, succedendogli poi nel 1775 nel ruolo di maestro di cappella. Attivissimo come nessun altro nelle chiese di Milano (negli anni Ottanta, ad esempio, la sua presenza è attestata in oltre dieci templi cittadini),⁸ nel 1787 Monza avrebbe ricevuto la nomina di maestro di cappella del Duomo; e lì sarebbe rimasto fino alla morte. Ma ad arridergli fu anche un vasto successo come operista. Scrive Charles Burney, a Milano nel 1770: «A quanto si dice, pare che Chiesa e Monza siano attualmente i due migliori compositori di qui per il teatro».⁹ Monza aveva debuttato nel 1758, proprio a Milano, con *l'Olimpiade*; e tra il 1758 e il 1785 (dopo questa data, assorbito dall'attività di maestro di cappella del Duomo, si sarebbe dedicato esclusivamente alla musica sacra) aveva percorso i maggiori teatri d'Italia, inanellando una ventina di titoli tutti benedetti da consensi lusinghieri. E ciò, gli va riconosciuto, non a torto: già da un'analisi sommaria della sua produzione teatrale emerge a varia misura il tentativo di rinnovare dall'interno lo statuto dell'opera seria, animandolo di un afflato drammatico che fosse più solido, coerente e variegato: di qui scene complesse, numerosi recitativi accompagnati ad alta carica patetica, cori, pantomime; di qui una compagine orchestrale sempre palpitante, ora infiammata dall'uso teatrale delle dinamiche (dettagliatissime), dall'accendersi di *crescendo* e *diminuendo* ad effetto, ora screziata dai cambi improvvisi di registro, dal gioco calibrato degli espedienti retorici e dal ricamo dei timbri.

Non stupisce allora che, allargando lo sguardo alla produzione sinfonica di Monza (a partire dal *corpus* di sinfonie conservate nel Fondo Nosedà del Conservatorio di Milano),¹⁰ si ravvisi una sorta di osmosi tra la sua scrittura per il teatro e quella strumentale, riconoscendovi il pulsare delle medesime aspirazioni espressive. Anche nelle sinfonie è un susseguirsi di contrasti d'intensità, talora ravvicinati sino al parossismo, con dinamiche scandite dal *pp* al *ff*; vi si ritrovano l'utilizzo dei fiati in veste solistica, l'improvvisa irruzione di stentorei segmenti in unisono dell'intero *ensemble* orchestrale, l'indulgere ai sedicesimi ribattuti degli archi con teatrali effetti di tremo-

6. Cfr. il database, a cura di Francesco Riva, <<http://www.unimi-musica.it/sem/milanosacro/>>, derivato dallo spoglio del periodico «Milano Sacro».

7. In merito a tale concorso cfr. Brofsky, *J.C. Bach* cit.

8. Cfr. <<http://www.unimi-musica.it/sem/milanosacro/>>.

9. Burney, *Viaggio musicale in Italia* cit., p. 102.

10. I-Mc, Nosedà, M26.2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

lo. Armonizzando il convergere di elementi gestuali, degustazioni timbriche, consistenti apporti retorici, la musica strumentale tende sovente a farsi dramma, rivelando quasi la presenza di un sotteso piano narrativo; e talora, come accadeva nelle esperienze più aggiornate del panorama operistico, anche nelle sinfonie «l'esigenza drammatica condiziona il dettato compositivo, realizzando equilibri precari e mutevoli con gli schemi di una *forma-sonata* necessariamente flessibile».¹¹

A suggellare la presenza nella produzione del Monzino di un'ambigua permeabilità intercorrente tra la musica per il teatro e quella strumentale, bene si presta la *Sinfonia detta La tempesta di mare* (pure conservata all'interno del Fondo Nosedà),¹² che ricerche recenti hanno comprovato essere la versione (in veste di pezzo autonomo) dell'ouverture dell'opera *Oreste* di Carlo Monza su libretto di Mattia Verazi, andata in scena a Torino nel gennaio del 1766.¹³ Un'ouverture, quella dell'*Oreste*, già di per sé particolare, costituendo uno dei primi esempi di ouverture inserita all'interno dell'azione drammatica, destinata a sonorizzare la pantomima, dettagliatamente descritta nel libretto, con cui l'opera esordisce. Proprio le peculiarità di tale sinfonia suggeriscono la necessità di un approccio alla musica strumentale di Carlo Monza in grado di muoversi trasversalmente alle distinzioni di genere e funzione:

La tempesta di mare va necessariamente accostata tenendo conto del contesto in cui si collocava la sua origine, ovvero prendendo le mosse dalla sua stretta connessione con un operismo sperimentatore, in cui la componente gestuale e pantomimica andava acquisendo inediti rilievi, e in cui la musica sempre più tendeva a farsi agente di drammatizzazione.¹⁴

Tutt'altro, insomma, che pittura sonora: il linguaggio ricco di contrasti ed effetti si snoda in simbiosi con la realtà agita sulla scena o può oltrepassarla consentendo alla tempesta – tutta strumentale di una sinfonia – «di vestire anche i panni di tempesta dell'anima, metafora di uno stato di armonia spezzata e delle burrasche tenute in serbo dal destino».¹⁵

Addentrarsi, muniti di tali premesse, nella monumentale produzione sacra di Monza, si rivela foriero di inaspettate *trouvailles*: anche qui, a porgere l'orecchio, i cieli paiono spesso covare burrasche. In particolare, il 'tempestoso'

11. Davide 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. *Atti del convegno internazionale, Alessandria, 20-21 settembre 2008*, a cura di Davide Daolmi e Cesare Fertonani, Milano, LED, 2010 (Cantar sottile, 2), pp. 353-402: 366. A tale saggio si rimanda per l'analisi dettagliata del *corpus* di sinfonie di Carlo Monza conservate nel Fondo Nosedà del Conservatorio di Milano.

12. I-Mc, Nosedà, M26.8. La sinfonia è trascritta integralmente in Verga, *Tempeste di mare* cit., pp. 374-387.

13. *Ivi*, pp. 357 segg.

14. *Ivi*, p. 359.

15. *Ivi*, p. 360.

mottetto inedito di Carlo Monza *Astra fortiter tonate* (trascritto in appendice),¹⁶ composto per voce di basso, archi e due corni e conservato oggi nel piccolo ma prezioso *corpus* di musiche settecentesche dell'Accademia Ambrosiana,¹⁷ pare illuminarsi di un valore emblematico oltre che artistico; esso infatti, già ad uno sguardo superficiale, appare del tutto affine, a livello di scrittura e strategia espressiva, alla *Sinfonia detta La tempesta di mare*, quasi a formare, con essa e con l'ouverture dell'*Oreste* da cui questa deriva, una sorta di trittico: tempesta teatrale – tempesta strumentale – tempesta sacra.

Il testo anonimo di *Astra fortiter tonate* è costituito – come tipico dei mottetti, soprattutto solistici, del XVIII secolo – da una successione di versi latini, disposti però secondo le norme della prosodia italiana. Quelli dei mottetti erano testi modesti, connessi in maniera più o meno manifesta a passi delle sacre scritture e sovente infarciti di immagini desunte dal contemporaneo repertorio profano: *Astra fortiter tonate*, in ciò, non fa eccezione.¹⁸ La struttura musicata da Carlo Monza, a differenza di quella più tipica del mottetto settecentesco a voce sola che prevedeva la successione aria – recitativo – aria – *alleluia* (un po' sul modello della cantata profana), è tripartita: un'aria iniziale col da capo a intonare gli ottonari; due endecasillabi in recitativo e, a seguire, l'*alleluia* conclusivo, disposto in una sorta di aria bipartita (l'arcata armonica va dalla tonalità d'impianto a quella della dominante, per concludere infine tornando alla tonalità d'impianto), che esordisce subito con l'attacco perentorio della voce cantante.

ARIA CON DA CAPO	A	Astra fortiter tonate, dira fulmina vibrare et pro me bellate, o venti, furiando violenti, contra Averni potestatem.	re magg. → la magg. → re magg.
---------------------	---	--	--------------------------------

16. I-Ma, M.8.Suss.: «Motetto | Basso solo con Sinf.^a | del Sig.^r Carlo Monza». Si conserva, oltre alla partitura autografa, una muta di parti: due parti di violino I, due di violino II, una di viola, parti di I e II corno, due parti di basso e la parte del basso cantante scritta su due pentagrammi, quello della linea vocale e quello del basso strumentale.

17. Nel fondo di musiche settecentesche dell'Accademia Ambrosiana si conservano quindici composizioni di Carlo Monza. Tra le altre vi si trovano pure musiche di Giusani, Messi, Paladino, Piantanida, Pugliani. L'organico più frequente è il coro maschile a tre voci (talora doppio) accompagnato dal basso continuo e sovente concertato con voci soliste.

18. Vale la pena di citare il noto passo di Grosley il quale, nei suoi *Nouveaux mémoires* del 1764, definiva i testi dei mottetti «un mauvais assemblage rimé de mots latins, où les barbarismes et les solécismes sont plus communs que le sens et la raison; c'est ordinairement l'ouvrage du sacristain». Pierre Jean Grosley, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et sur les Italiens par deux gentilshommes suédois*, 3 voll., Paris-London, Nourse, 1764, II, p. 53.

B	Sed, me miserum, quid peto? Sit mea spes in Jesu solo qui defendat me de polo contra armatam feritatem.	si min. → fa diesis min.
A'	Astra fortiter tonate [...]	re magg. → la magg. → re magg.
RECITATIVO	Si mecum sit auxilium summi Dei, iam fugit omnis timor cordis mei.	si magg. → mi magg.
ARIA BIPARTITA	Alleluia	re magg. → la magg. → re magg.

È in particolare l'aria col da capo iniziale a rimandare scopertamente all'orizzonte compositivo-espressivo della *Tempesta di mare*, attingendo alla medesima tavolozza figurale e retorica: ribattuti, irruenti segmenti in unisono, scalette di trentaduesimi, grandi arcate dinamiche. Ed è suggestivo ritrovarvi pure il peculiare indulgere di Monza a *crescendo* dalla forte carica drammatica, realizzati (ESEMPIO 1) sia ricorrendo all'indicazione precisa delle variazioni dinamiche in una gamma che va dal *p* al *ff*, sia, nel contempo, mediante «una scrittura in cui il graduale modificarsi dell'intensità viene ottenuto attraverso progressive combinazioni di timbri e strumenti o ispessimenti dell'intreccio delle parti».¹⁹ Un espediente compositivo la cui origine viene spesso ricollegata ai Mannheimer ma che, negli stessi anni, Monza praticava tanto nel repertorio teatrale quanto in quello sinfonico e sacro (cfr. ESEMPI 1, 2, 3), probabilmente sviluppando – così come, d'altra parte, i vari Cannabich, Holzbauer che pure a Milano c'erano stati – germi già presenti nella scrittura sammartiniana.²⁰

Da un punto di vista stilistico, inoltre, non si può che prendere atto di come, in barba alle indicazioni che ancora Benedetto xiv aveva esposto nella sua enciclica *Annus qui* del 1749 (secondo la quale, bandendo uno stile esecutivo «theatrali more et scenico strepitu»,²¹ «musicus cantus ita instituat, ut nihil profanum, nihil mundanum, aut theatrale resonet»),²² l'aria col da capo di *Astra fortiter tonate* sia in tutto – a prescindere dal testo latino – un'aria di furia/tempesta d'opera seria. Delle consuetudini vocali e interpretative del melodramma contemporaneo si trova traccia, del resto, anche nella linea

19. Verga, *Tempeste di mare* cit., pp. 369-370.

20. *Ivi*, pp. 369-373.

21. Benedictus PP. xiv, *Epistola enciclica 'Annus qui' de Ecclesiasticarum cultu et nitore, de Officiorum ecclesiasticorum et Musices ratione, occasione imminentis anni sancti, ad Episcopos per Ditionem Ecclesiasticam constitutos scripta, dies 19 februarii 1749*, in *Bullarium*, tomus III, Roma, H. Mainardi, 1749, 18.1, 286-301: 295, 9, 31.

22. *Ivi*, 289, 3, 21.

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

The image shows a musical score for the mottetto 'Astra fortiter tonate' by Carlo Monza. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system includes parts for Corni in re, Violini I and II, Viola, BASSO, and Continuo. The second system includes parts for Piano and Continuo. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

ESEMPIO 1

Carlo Monza, *Astra fortiter tonate*, mottetto in re maggiore per basso e orchestra
I-Ma, M.8.Suss., batt. 16-21.

vocale prodiga di virtuosismi, nonché nelle due cadenze aggiunte a margine della parte del basso cantante, verosimilmente l'una per il finale della sezione A e l'altra per il finale della sezione A' (ESEMPIO 4). Benché nulla si sappia della destinazione di tale mottetto, è però certo che il Monzino dovette musicare il suo *Astra fortiter tonate* avendo ben presente le qualità 'teatrali' dell'interprete che l'avrebbe intonato.

Con l'intento di verificare se questo mottetto, nelle sue caratteristiche strutturali ed espressive, debba essere considerato un *unicum* nella produzione di Monza o se invece l'osmosi tra musica operistica, stile strumentale e musica sacra di cui esso partecipa possa essere fatta assurgere a caratteristica della

DAVIDE VERGA

Oboi

Corni
in mi \flat

TOANTE

I

Violini

II

Viola

Basso

30

mf *f* *ff*

[*mf*] [*f*] [*ff*]

Sud-di-ti, a-mi-ci, sa-cer-

do-ti... o-gnu-no par-ti, m'ab-ban-do-nò! La fiam-ma in-tan-to mi-nac-cio-sa s'a-van-za.

ESEMPIO 2
Carlo Monza, *Oreste*, I-Tf, atto III, scena XI, batt. 27-35.

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

Oboi

Corni
in re

I
Violini

II

Viola

Basso

94

p *mf*

[p] *[mf]*

p *mf*

[f] *[mf]* *[f]*

f *f* *f* *f* *f*

f

ESEMPIO 3
Carlo Monza, «Overture»
I-Mc, Noseda M26.3, terzo tempo, bb. 88-100.



ESEMPIO 4

Due cadenze per *Astra fortiter tonate*
I-Ma, M.8.Suss., parte del basso cantante, batt. 111 a latere.

poetica compositiva del Monzino,²³ l'indagine si estende a questo punto alla produzione di Carlo Monza raccolta presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, riducendo il campo di ricerca ai mottetti a voce sola. Sono diciassette i mottetti solistici (in gran parte autografi) lì conservati, ma nessuno di essi – come del resto era prevedibile – richiede una compagine orchestrale: tutti sono invariabilmente composti per voce e organo obbligato. Tuttavia, ciò che soprattutto emerge dal confronto con *Astra fortiter tonate* non è tanto l'ovvia differenza di organico, quanto la loro peculiare struttura. Se già *Astra fortiter tonate* presentava una forma tripartita inusuale rispetto a quella traddita (tre sezioni soltanto, laddove, ad esempio, ancora nel 1773 l'*Exsultate jubilate* composto da Mozart proprio a Milano per Rauzzini era conforme allo schema abituale aria – recitativo – aria – *alleluia*), tutti i mottetti a voce sola dell'Archivio del Duomo rivelano una struttura che tende a ridursi ulteriormente:

– quelli privi di *alleluia* conclusivo (che in questa sede non verranno analizzati) sono costituiti da un unico brano, nella forma della cosiddetta 'aria da chiesa';²⁴

– quelli con *alleluia* finale²⁵ si organizzano intorno a uno schema generale essenzialmente bipartito, in cui al brano di apertura segue l'*alleluia* conclusivo: un dittico che può essere variato mediante l'inserimento tra i due movimenti estremi di una breve pagina di andamento contrastante.

Sono poi del tutto assenti i recitativi; e del tutto assente è la forma dell'aria col da capo: il primo brano dei mottetti a voce sola dell'Archivio del Duomo segue sempre, infatti, il modulo delle arie da chiesa, con tre ritornelli strumen-

23. Non ho avuto modo di consultare il mottetto di Carlo Monza *Larvae tremendae iratae* per basso solo e orchestra, conservato in I-Vnm, che a giudicare dall'*incipit* potrebbe – analogamente ad *Astra fortiter tonate* – ospitare elementi 'tempestosi'.

24. Sono i mottetti *Dominus regnavit*, *Ego sum pastor bonus*, *Euge euge serve bone*, *Miserere Domine*, *O sincera parens*, *Pastor magne*, *Sacerdotes Domini* (datato 1797), *Tu es sacerdos*. Per le segnature rimando a Claudio Sartori, *Catalogo delle musiche dell'Archivio della Cappella musicale del Duomo*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1957, pp. 251-271.

25. Sono i mottetti *Caelum tonat*, *Inter undas agitato*, *Isti sunt dies* (datato 1789), *Mundi amores relinquendo*, *Quam dulce in amore* (1797), *Rident prata*, *efflant venti* (1799), *Sonat unda in mare irato* (1798), *Subacta frendent Tartara* (1789), *Vere pacis fontem* (1798). Per le segnature cfr. Sartori, *Catalogo* cit.

tali a inquadrare le due macro-sezioni vocali, similmente alla cosiddetta parte A di un'aria col da capo, deprivata però delle usuali due sezioni successive.

Non vi è dubbio che la presenza o meno della forma col da capo sia anzitutto da collegarsi alla struttura del testo che si è chiamati a intonare: se si ha a disposizione un'unica strofa, si esclude da sé la possibilità di derivarne la tipica struttura circolare tripartita. Ma è vero anche il contrario: può essere infatti il codice compositivo a condizionare la scelta del testo da intonare, nonché il modo in cui utilizzarlo; e ciò era attuabile con largo agio nell'ambito dei mottetti a voce sola, i cui versi, sganciati dal principio dell'autorialità, rielaboravano i temi sacri assai liberamente e senza precisi vincoli formali. L'assenza assoluta, nei mottetti solistici del Duomo, sia di arie col da capo sia di recitativi, pare insomma essere il frutto di un atteggiamento compositivo consapevole da parte di Carlo Monza.

Una chiara conferma di ciò emerge dal confronto con la produzione di mottetti a voce sola di Giovanni Andrea Fioroni conservata presso l'Archivio del Duomo.²⁶ Un *corpus* – quello dei mottetti di Fioroni – ibrido ed eterogeneo a livello di strutture formali: già vi si ritrova la macro-struttura tendenzialmente ridotta, bipartita o tripartita (aria – *alleluia*, talora inframmezzati da una sezione contrastante), ma ancora vi sono mottetti a quattro-cinque sezioni; continuano ad essere presenti recitativi secchi (perlopiù di estese dimensioni) collocati tra l'aria e l'*alleluia*; e soprattutto, nella gran parte dei casi, l'aria di apertura presenta una struttura col da capo.²⁷

La comune presenza nel repertorio di Monza e di Fioroni del mottetto *Rident prata, efflant venti*²⁸ offre un'inequivocabile riprova di come l'assenza della forma col da capo, nella produzione di mottetti solistici del Monzino, davvero non possa essere casuale, né tantomeno generata dalla peculiarità del testo poetico da musicare. A differenza di Fioroni, che dalle prime due terzine di ottonari aveva derivato un'aria col da capo, i cui versi 4-6 costituivano la sezione B, Monza decide infatti di intonare la seconda terzina con un breve *Andante* (riproponendo, tra l'altro, il medesimo percorso armonico elaborato da Fioroni) cui però non fa seguire il da capo: l'*Andante* sfocia così direttamente nell'*alleluia*.

26. Presso l'Archivio del Duomo si conservano tredici mottetti a voce sola e organo di Fioroni; cfr. Sartori, *Catalogo* cit.

27. Così, ad esempio, nei mottetti *Crudeles maerores, De coelo venite, In bellis mortalibus, Rident prata, efflant venti, Virgo admirabilis*. Per le signature cfr. Sartori, *Catalogo* cit.

28. Non è l'unico testo mottettistico a essere stato musicato sia da Fioroni sia da Monza: oltre a *Rident prata, efflant venti*, comuni ai due compositori sono anche *Mundi amores relinquendo* (Fioroni: I-Md, b. 94, 5; Monza: *ivi*, b. 140, 14) e *Sonat unda in mare irato* (Fioroni: *ivi*, b. 95, 7; Monza: *ivi*, b. 140, 23). Quello della presenza di un repertorio di testi mottettistici, intonati – e variamente rielaborati – da più compositori, è un argomento ancora da approfondire (ricordo, tra l'altro, il noto caso del testo del mottetto vivaldiano *In turbato mare irato* RV 627, musicato pure dal bolognese Annibale Pio Fabri; cfr. Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1995, p. 75). Un interessante spunto di ricerca è stato offerto da Giacomo Baroffio durante il discorso con cui ha inaugurato il convegno *La musica sacra nella Milano del Settecento*: la sua ipotesi è che tra le fonti dei testi utilizzati nella produzione di mottetti vi possano essere i libri d'ore e di preghiera.

FIORONI (I-Md, b. 95, 4)

ARIA CON DA CAPO	A	Rident prata, efflant venti, mare fremit et ardenti splendent astra luce in se.	re magg. → la magg. → re magg.
	B	Aves cantant voce grata cuncta simul et creata Jesu gloriam dant pro me.	sol magg. → si min.
	A'	Rident prata, efflant venti [...]	re magg. → la magg. → re magg.
RECITATIVO	Vos caeli, terra et mare [...]	re magg. → fa diesis min.	
ARIA BIPARTITA	Alleluia	re magg. → la magg. → re magg.	

MONZA (I-Md, b. 140, 22)

ARIA DA CHIESA	Rident prata, efflant venti, mare fremit et ardenti splendent astra luce in se.	re magg. → la magg. → re magg.
LARGO	Aves cantant voce grata cuncta simul et creata Jesu gloriam dant pro me.	sol magg. → si min.
ARIA BIPARTITA	Alleluia	re magg. → la magg. → re magg.

Ebbene, dall'analisi di tali mottetti solistici di Monza – costituiti al massimo da tre sezioni e del tutto privi di arie col da capo e di recitativi –, dal loro confronto sia col modello trådito del mottetto a voce sola con orchestra sia con le strategie compositive adottate da Fioroni accostando il medesimo genere, che cosa si deve dedurre? Che si tratti di una semplificazione della forma? di una sua banalizzazione? O, forse, in questo nuovo approdo formale è ravvisabile il frutto di un mutamento estetico e, quindi, di poetica?²⁹ La sensazione di chi scrive è che tale procedimento macro-strutturale di compattazione della forma e la sua caratteristica elaborazione formale interna (con l'abolizione dell'aria col da capo e dei recitativi) derivassero dall'intento di realizzare nel

29. Un mutamento, del resto, già in atto nella varietà di soluzioni formali adottata da Fioroni, nonché nella produzione del predecessore di Monza in Duomo, Giuseppe Sarti: nessuno dei suoi (pochissimi) mottetti solistici conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica presenta arie col da capo.

mottetto a voce sola un'unità che fosse insieme morfologica e drammaturgica: un percorso drammatico, del tutto proiettato in avanti (senza le possibili cesure di un da capo o di un netto cambio di registro quale quello di un recitativo secco), che avesse come suo apice finale il canto dell'*alleluia*; un sacro 'lieto fine', ora gaudioso ora consolatorio o catartico.

Sfogliando i mottetti a voce sola di Monza conservati presso l'Archivio del Duomo, numerosi sono gli esempi utili a conferire solidità a tale ipotesi; e, tra di essi, paiono probanti soprattutto i mottetti – come *Caelum tonat*, *Quam dulce in amore* e *Inter unda agitatus* – che in varia misura contengono elementi 'tempestosi'. Essi infatti, oltre a mantenere vivo il *fil rouge* col mottetto *Astra fortiter tonate* (che di tale indagine ha innescato la miccia) condividendone innumerevoli elementi figurali, si concentrano intorno all'immagine metaforica della tempesta la quale, senza dubbio, più di ogni altra si presta a far emergere il possibile percorso drammaturgico che da un 'momento di crisi' di partenza conduca a un rasserenamento, ovvero all'*alleluia*.

Caelum tonat, antra strident,
terra tremit, fremit mare
in mirando Christi mortem
Redemptoris.

Alleluia.

Il mottetto *Caelum tonat* (trascritto in appendice), composto per un concorso indetto dalla cappella di San Celso per un posto di basso,³⁰ descrive lo strepito che seguì alla morte di Cristo (le quartine di sedicesimi che sgranano semitoni bene imitano il ribollire dei tuoni). Esso si compone di due sole sezioni: un'aria nella forma dell'aria da chiesa (tre ritornelli strumentali incorniciano le due macro-sezioni vocali, disegnando l'usuale arcata armonica: tonalità d'impianto – tonalità della dominante – tonalità d'impianto) e, a seguire, l'*alleluia* conclusivo, catartico e consolatorio, che ricompono nella certezza della fede la tensione del brano d'apertura. Ma il dipanarsi del pur semplicissimo percorso drammaturgico dà adito, cesellando gli stimoli presenti nel testo, a un gioco chiaroscurale che screzia e vivifica lo schema dell'aria da chiesa, dilatandolo internamente: il versetto «in mirando Christi mortem» è infatti intonato alla sua prima occorrenza in modo ritmicamente più disteso e, dopo la corona sulla dominante che lo precede, esso trascolora e incupisce la tonalità a cui si è giunti, la maggiore, nel modo minore, enfatizzato tra l'altro dalla cesura segnata in partitura (batt. 27). Lo stesso accade nella seconda parte dell'aria: con il medesimo espediente dal forte impatto espressivo, tornati alla tonalità d'impianto (re maggiore), di nuovo in corrispondenza dell'evocazione visiva della morte di Cristo si ha l'improvviso rannuvolarsi del cielo sonoro, rabbuiato nel modo minore e sospeso in un rallentamento del dettato melodico (batt. 68).

30. I-Md, b. 140, 5. Il frontespizio della partitura manoscritta recita: «Mottetto Basso solo, per il concorso di un Basso cantante, per la Cappella dell'insigne Tempio di N.S. Presso S. Celso, di Carlo Monza».

Quam dulce in amore
sit corde languere,
plorando gaudere,
caelestes amantes
narrate pro me.

Crudeli furore
si veniat iratus
Avernus affectus,
constantes ardebunt,
ardebunt pro me.

Alleluia.

FIGURA 1

Carlo Monza, *Quam dulce in amore*, mottetto in mi bemolle maggiore per contralto e organo (1797)
I-Md, b. 140, 21, c. 2.

Il mottetto *Quam dulce in amore*³¹ è di nuovo indicativo della scelta di Monza di evitare programmaticamente la forma dell'aria col da capo. Il testo si struttura infatti in due quintine di senari, la seconda delle quali contiene quella sfumatura 'tempestosa' (il crudele furore dell'Averno) che bene si sarebbe prestata a costituire la sezione B di un'aria col da capo. Monza decide invece di rivestire i primi cinque versi con un'aria da chiesa in sé compiuta,

31. I-Md, b. 140, 21. Il mottetto per contralto e organo, in mi bemolle maggiore, è datato 1797.

giacché la seconda quintina, in andamento *Allegro* e con il *furor* del basso continuo ribattuto, al suo concludersi elude il da capo, per sfociare – dopo la corona sulla dominante – direttamente nell'*alleluia* (FIG. 1): la gioiosa presa di coscienza della protezione celeste, degli «*amantes caelestes*» che «*constantes ardebunt pro me*», senza ammettere ritorni all'indietro conduce a uno stato d'animo nuovo, sonorizzato dal festante canto dell'*alleluia* che sgorga così quasi senza soluzione di continuità.

Inter undas agitatus
maris turgidi et irati
longe portum aspiciendo
nauta laetus consolatur.

Post cruciatus et angores,
huius vita post maerores
gloriae portum intuendo,
sic et anima laetatur.

Alleluia.

Nelle due quartine di ottonari di cui si sompone il mottetto *Inter undas agitatus*³² (trascritto in appendice) si distende un testo che sembra una goffa traduzione latina delle più corrive arie di tempesta operistiche. La prima quartina, navigando sul ritmo puntato che suggerisce l'agitazione delle onde, si dipana nel passaggio dalla tonalità d'impianto, sol maggiore, a quella della dominante, per tornare infine a sol maggiore. Anche qui la seconda strofa – che parrebbe offrire il destro per costituire la sezione B di un'aria col da capo mediante l'evocazione, nella tonalità relativa minore, con mutamento di ritmo e agogica, dei dolori della vita (batt. 73) – al suo concludersi rifugge invece dal da capo e si proietta in avanti. La corona sulla dominante a cui approda la parola «intuendo» (batt. 87) anticipa infatti con forza, insieme drammatica e armonica, l'intonazione dell'ultimo verso della seconda quartina in maniera autonoma: un *Allegro a sé stante* (batt. 88), che pare inizialmente occhieggiare all'aspettativa di un da capo, parodiando la scaletta di semicrome che caratterizzava il ritornello strumentale della sezione di apertura (batt. 5 o 67), ma che subito si trasfigura in un'acquisizione emotiva nuova; l'anima, «portum intuendo», è libera di allietarsi, «sic laetatur». E di qui lo sfogo luminoso dell'*alleluia*.

32. I-Md, b. 140, 10. Il frontespizio recita: «Mottetto Tenore solo con organo obbligato per concorso d'un Tenore per la Cappella del Duomo». È interessante notare come, a giudicare dallo stile impiegato nel mottetto composto per un concorso, ai cantori assunti nella cappella del Duomo si richiedessero notevoli doti vocali: gli stessi dovevano essere in grado di affrontare, oltre al canto piano declamato, vocalizzi e virtuosismi di chiara impronta operistica. Uno stile altrettanto (se non più) virtuosistico, infarcito di trilli e fioriture, è già presente del resto in alcuni dei mottetti per canto solo e organo di Fioroni conservati presso l'Archivio del Duomo (cfr. ad esempio il mottetto per contralto *Sonat unda in mare irato*, I-Md, b. 95, 7).

Pare emergere da tali esempi, insomma, un modello di mottetto a voce sola che pur nelle ridottissime dimensioni mai rinuncia a quel senso drammatico che da sempre era stato proprio del genere: piuttosto lo rivive in un modo nuovo, condensato in un percorso lineare, cangiante di sfumature espressive, vettorializzato in avanti; in un'unità morfologica eterogenea e insieme compatta, che respira di un afflato drammaturgico senza arresti fino allo sbocco del gioioso *alleluia*. Il pensiero va al formularsi in campo operistico, proprio sul finire del Settecento, di soluzioni formali (come l'aria cosiddetta 'a due tempi') che tendono a disegnare percorsi drammaturgici analoghi. E chissà, vien da chiedersi: forse anche Monza – se con la sua assunzione in Duomo non avesse cessato di scrivere melodrammi – avrebbe tentato di rinnovare dall'interno lo statuto dell'opera seria applicando alle arie operistiche le sperimentazioni da lui praticate nei mottetti per voce e organo.

Si riacciuffino dunque tutti i fili, tornando pure ad *Astra fortiter tonate* e a quanto accennato in apertura in merito allo stile teatrale e strumentale del Monzino. Nato nel 1732 e morto nel 1801,³³ Carlo Monza è davvero, in senso pieno, un compositore a cavallo fra due epoche: lavora con ciò che è tradito, ma nella sua produzione si avverte sempre il pulsare del 'nuovo', anche quando egli si aggira nel terreno della più conservatrice musica sacra. Nel mottetto dell'Ambrosiana (figlio, senza dubbio, di un immaginario estetico e poetico cronologicamente precedente agli ultimi esempi analizzati) ciò avviene soprattutto nell'elaborazione della tavolozza orchestrale, negli unisoni stentorei, nella ricerca dell'effetto teatrale, nella realizzazione e nell'uso delle dinamiche, nella concezione per grandi arcate tensive. Ebbene il 'nuovo', con un fremito diverso ma non minore, pulsa pure nei mottetti in

33. La data di nascita di Carlo Monza, finora ignota, si ricava da quanto riportato nel registro dei morti «ab anno millesimo septingentesimo quadrigesimo sexto» della chiesa milanese di Sant' Alessandro ivi conservato: «Mille ottocento uno, addi venti del mese di dicembre – Carlo Monza, figlio del fu Giovanni Battista, vedovo della fu Giovanna Arri-goni, abitante sotto questa parrocchia di Sant' Alessandro, colpito da accidente apople-tico, finì sul momento ieri di vivere in età di anni sessantanove. Il di lui cadavere venne oggi trasportato in questa chiesa parrocchiale coll'accompagnamento di me coadiutore sottoscritto. Oggi pure gli venne cantato l'uffizio con messa, secondo l'usanza di prima classe da ventiquattro sacerdoti del clero secolare e da me coadiutore; ed in seguito gli fu data sepoltura nel campo santo di Porta Ticinese ora detta Porta Marengo. In fede Antonio Orombelli coadiutore nella chiesa parrocchiale di Sant' Alessandro». Da ulteriori ricerche condotte nei registri (matrimoniali e battesimali, oltre che dei morti) custoditi nell'archivio della chiesa di Sant' Alessandro è emerso che Monza sposò Giovanna Arri-goni il 22 febbraio 1783: egli aveva all'epoca cinquantun'anni, lei soltanto ventuno. Da Giovanna – che morì ventinovenne il 25 agosto 1791 – Monza ebbe tre figli: Maria Carolina (1784), Marianna Giuseppa (1787) e Pietro Paolo Antonio (1790). I titoli nobiliari e i cognomi illustri dei padrini dei figli, citati nei rispettivi atti di battesimo, attestano l'alta considerazione di cui evidentemente il compositore godeva. Ringrazio il dott. Davide Stefani che per primo mi ha segnalato la probabile presenza dell'atto di morte del Monzino in Sant' Alessandro.

miniatura del Duomo, distillati nell'essenzialità di una strumentazione che può concedersi solo l'organo obbligato: in quel germinare di forme – a un tempo unitarie e composite – che con discrezione snodano percorsi drammaturgici modellandosi fluide a musicare l'evolversi del sentire emotivo, palpita il lascito dell'inquieto tramontare del secolo decimottavo e insieme il fecondo bagliore di albe venture.

CARLO MONZA
Astra fortiter tonate
I-Ma, M.8.Suss.

Allegro

Corn
in re

Violini
I
II

Viola

BASSO

Continuo

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for five parts: Corn in re (treble clef), Violini I and II (treble clefs), Viola (alto clef), BASSO (bass clef), and Continuo (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The Corn part consists of quarter notes on a single pitch. The Violini I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a similar eighth-note pattern. The BASSO part is mostly rests. The Continuo part has a steady eighth-note accompaniment.

Detailed description: This block contains measures 5 through 8 of the musical score. The parts continue from the previous block. In measure 5, the Corn part has a half note. The Violini I and II parts continue their eighth-note pattern. The Viola part has a similar eighth-note pattern. The BASSO part is mostly rests. The Continuo part has a steady eighth-note accompaniment. In measure 6, the Corn part has a half note. The Violini I and II parts continue their eighth-note pattern. The Viola part has a similar eighth-note pattern. The BASSO part is mostly rests. The Continuo part has a steady eighth-note accompaniment. In measure 7, the Corn part has a half note. The Violini I and II parts continue their eighth-note pattern. The Viola part has a similar eighth-note pattern. The BASSO part is mostly rests. The Continuo part has a steady eighth-note accompaniment. In measure 8, the Corn part has a half note. The Violini I and II parts continue their eighth-note pattern. The Viola part has a similar eighth-note pattern. The BASSO part is mostly rests. The Continuo part has a steady eighth-note accompaniment.

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

Musical score for measures 9-11. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a dense texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The key signature is one sharp (F#).

Musical score for measures 12-14. Measure 12 is marked with a large '8' in the vocal line, indicating a rest. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. The text 'a due' is written above the vocal line. The key signature is one sharp (F#).

Musical score for measures 15-18. Measure 15 is marked with a large '15' in the vocal line. The piano accompaniment features dynamic markings: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#).

19

f *ff*

23

27

As - tra for - ti-ter to - na - - - -

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

32

te, di - ra

36

ful - mi - na vi - bra - te, di - ra ful - mi - na vi - bra - te

40

et pro me - bel - la - te, o ven - ti, fu - ri - an - do - vi - o -

44

len - ti, con - tra-ver - ni - po - tes -

[p]

[p]

[p]

48

ta -

[pp]

53

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

57 *a due*

tem, et pro me bel-la - te, o ven - ti, fu ri - an - do vi - o -

61

len - ti, con - tra A ver - ni po - tes - ta - - - - -

65

- - - - - tem, con - tra A ver - ni - po - tes - ta - - - - -

69

tem.

73 *a due*

As - tra for - ti-ter_ to - na - te,

78 *a due*

di - ra ful - mi-na vi - bra - te, vi - bra - te, vi -

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

82

bra - te, et pro me - bel - la - te, o ven - ti, fu - ri - an - do - vi - o -

86

len - ti, con - tra A ver - ni po - tes - ta -

90

94

tem, et pro

98

a due

me bel-la - te, o ven - ti, fu - ri - an - do vi - o - len - ti, con - tra

102

ver - ni po - tes - ta - - - - -

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

106

tem, po - tes - ta

110

114

[Fine]
Sed me

118

mi - se - rum, sed me mi - se - rum quid pe - to?

122

Sit me - a spes in Je - su so - lo qui de - fen - dat me de

126

po - lo con - tra ay - ma - tam fe - ri - ta - - - - - tem, con - tra ar

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

130 Da capo [al Fine]

ma - tam fe - ri - ta - tem, fe - ri - ta - tem.

134 **Recitativo**

Si me - cum sit au - xi - lium sum - mi De - i, iam fu - git om - nis ti - mor cor - dis me - i.

139 **[Allegro]**

Al - le - lu - ia, al - - - - - le - lu - ia, al - le - lu -

145

ia. Al - le - lu - ia, al - - le - lu - ia, al - - -

151

- - - - - le - lu - - - ia.

157

Al - le - lu - ia.

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

163

Al - le - lu - ia, al - - - -

168

le - lu - ia, al - le - lu - ia.

173

a due

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

DAVIDE VERGA

178

183

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

189

Al - - - - - le - lu - ia, al - - - - - le - lu -

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

195

ia, al

201

le - lu - ia.

207

Al - le - lu - ia.

212

Al - le - lu - ia,

217

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

222

le - - lu - - - ia.

CARLO MONZA
Caelum tonat
I-Md, b. 140, 5

Allegro

BASSO

Organo

6

Cae - lum -

12

to - nat, cae - lum to - nat, an - tra stri - dent, an - tra -

18

stri - dent, ter - ra tre - mit, fre - mit

23

ma - re, fre - mit ma - re, fre - mit ma - re in mi - ran - do,

29

in mi - ran - do Chris - ti mor - tem re - dem - pto - ris, re - dem - pto - ris.

35

Fre - mit ma -

41

re in mi - ran - do Chris - ti mor - tem re - dem - pto -

47

ris.

53

Cae - lum - to - nat, an - tra

59

stri - dent, an - tra - stri - dent, ter - ra tre - mit,

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

64

fre - mit - ma - re, fre - mit - ma - re in mi - ran-do,

70

in mi - ran-do Chris-ti mor-tem Re-dem - pto - ris. Fre - mit ma - -

77

re, fre - mit ma - re

83

in mi - ran-do Chris-ti mor-tem re-dem - pto

89

ris. Ma - re - fre - mit, cae-lum to - nat, ter - ra - tre-mit in mi -

95

ran-do Chris-ti mor - tem re-dem-pto - ris.

101 Allegro

Al - - - - le - lu - ia, al - le -

109

lu - ia, al - - - - le - lu - ia, al - - - - le - lu -

120

ia, al - le - lu - ia. Al - - - - le -

130

lu - ia, al - - - - le - lu -

141

ia, al - - - - le - lu - ia, al - - - -

151

le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

CARLO MONZA
Inter undas agitatus
I-Md: b. 140, 10

TENORE

Organo

4

7

10

14

In - ter un-das a - gi - ta - - - - -
tus ma - ris tur - gi - di

18
 et i - ra - - - ti, et i - ra - ti, lon - ge por - tum

22
 a - spi - ci - en - do nau - ta lae - tus con - so - la - - - - -

26
 - - - tur, lon - ge - por - tum a - spi - ci - en - do

30
 nau - ta lae - tus con - so - la - - - - - *tr*

34
 tur.

38
 In - ter un - das a - gi - ta - - - - - tus, a - gi - ta - tus, ma - ris

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

42
 tur-gi-di et i-ra-ti, lon-ge por-tum a-spi-cien-do nau-ta lae-tus

47
 con-so-la-tur, con-so-la-tur

52
 In-ter un-das a-gi-ta-tus ma-ris tur-gi-di et i-ra-ti,

57
 et i-ra-ti, lon-ge por-tum a-spi-ci-en-do nau-ta lae-tus

61
 con-so-la-tur, con-so-la-tur

67
 tur.

71 *Andante*

Post cru - cia - tus et an - go - res

77

hu - ius vi - ta post - mae - ro - res glo - ri - ae por - tum in - tu - en -

85 *Allegro*

do. Sic et a - ni - ma,

90

et a - ni - ma lae - ta - tur, lae - ta -

94

tur.

100 [*Allegro*]

Al - le - lu - ia, al - le - lu -

MOTTETTI 'IN TEMPESTA'

109

ia, al - le - lu - ia, al

118

le - lu - ia, al - le - lu - ia.

127

Al - le - lu -

136

ia, al - le - lu - ia,

146

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

155

le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

INDICE DEI NOMI

A

Abbatini, Antonio Maria 84
Abbiati, Giovanni 49
Agnelli, Federico 49-55
Agnelli, Giovanni Battista 50
Agostini, Paolo 79, 82
Agostini, Pietro Simone 83
Agostino, Paolo 84
Aiblinger, Johann Kaspar 215
Alberti, Giuseppe Matteo 80
Albuzio, Ottavio 96-97, 120, 133
Alessandri, Ottavio da Foligno 68
Allegri, Gregorio 84
Allorto, Riccardo 22, 193, 195-196, 200, 201
Ambreville, Anna d' 32
Andermatt, Placidus 215
Angeleri, Giuseppe Maria 36, 96, 122
Angelini Bontempi, Gioan Andrea 84
Anselmo da Baggio 204
Antolini, Bianca Maria 39
Appiani, Giovanni Maria 11, 105, 122, 203
Archinto, Giuseppe 44
Arrigoni, Giovanna 298
Assmayer, Ignaz 215

B

Bacciagaluppi, Claudio x, 10
Bach, Johann Christian 9, 12-13, 22, 29, 146, 149, 158, 172, 174, 227
Bacilly, Bénigne de 79
Bagatti, Francesco 151-152
Baglioni, Tommaso 46
Bailey, Terence 9, 18
Balbi, Giovanni Battista 29

Balbi, Giovanni Paolo 170
Balbi, Ignazio x, 29-30, 33
Balduccio, Giovanni 263
Baliani, Carlo 11, 26, 33, 65-66, 95-97, 106, 122, 126, 203
Banchieri, Adriano 51, 99
Barazetti, Teodoro 21, 220-223
Barberini, Urbano 26
Basili, Andrea 87
Bassano, Cesare 43
Bazzetta, Cristoforo 113
Beltramino, Giovanni Battista 36-38
Beluschi, Giovan Battista 15, 171-172, 174, 177, 179
Benedetto xiv 81, 288
Benevoli, Orazio 68-69, 73, 77, 80, 82, 83
Berardi, Angelo 77-79
Bertini, Giuseppe 192, 195
Besozzi, Ludovico 59
Besozzi, Matteo 40, 96, 97, 122
Bettin, Ivano x, 17, 251, 263
Beutler, Bonaventura 161-163
Bianchi, Carlo Ambrogio 122
Bianchi, Francesco 96, 133, 140, 142-144, 209
Bianchi, Gaetano 44
Bianchi, Giovanni 96, 123
Bianconi, Lorenzo 98
Bidermann, Hans Ulrich 151
Biffignandi, Giuseppe 113
Bigatti, Carlo 12, 18, 147, 148, 215
Bigelli, Tomaso 28
Bigoni, Antonio 28
Binago, Giovanni Paolo x, 246, 248, 250-253, 256, 259, 265
Birolidi, Eugenio 246, 252, 254

- Bischofreiter, Martin 159
 Bonagucci [Bonaguzzi], Francesco 115, 143
 Bonazzi, Felice Antonio 12
 Bonazzi, Ferdinando 12, 196
 Bonesi, Barnaba 147, 159, 213, 215, 227
 Bonfichi, Paolo 147, 148, 215, 222, 228-229
 Bonnet, Jacques 86
 Borghi, Gaetano 32, 172-174, 213, 215
 Borgo Carati, Giuseppe 222
 Borone, Giuseppe Antonio 171
 Boroni, Antonio 83
 Borosini, Francesco 32, 34
 Borromeo, Carlo ix, 7, 27-28, 31, 33, 42-43, 61, 63, 167, 196
 Borromeo, Federico 42, 59, 60, 167-168
 Borrone, Carlo 66-68, 76
 Borsieri, Girolamo 75
 Bossi, Angelo 246-248, 250-252, 254, 256-257, 259, 265
 Bossi, Giovanni Antonio 246, 249-252, 254, 256, 259
 Boucheron, Raimondo 203
 Bramante, Ambrogio Domenico 123
 Brambilla, (Carlo) Francesco 123
 Brandl, Johann 215
 Brebos, Gilles 247
 Bremo, Giovanni 123
 Brivio, Carlo Francesco 95
 Brivio, Giuseppe Ferdinando 12, 95-96, 123
 Brosse, Charles de 1-2
 Brunelli, Antonio 246, 248, 250-251, 254, 259
 Brunelli, Carlo 246, 248, 254-255, 266
 Brunelli, Caterina 251
 Brunelli, Francesco 247
 Brunelli, Gaspare 246-247, 251, 254-256
 Brunelli, Giacomo 246, 250-251, 255-257, 259
 Brunelli, Giuseppe 246, 257
 Burney, Charles 2, 10-12, 19, 128, 178, 194-195, 208, 284-285
- C
- Caifabri, Giovanni Battista 84
 Caldara, Antonio 25, 30
 Caldarola, Giovanni Battista 96
 Cantù, Giovanni 146, 147, 160, 161, 162, 215
 Cardarola, Giovanni Battista 123
 Caretti, Giuseppe 80
 Carione, Giuseppe 133
 Carissimi, Giacomo 77, 79, 83
 Carlo iii d'Asburgo 25
 Carlo vi d'Asburgo x, 25-32
 Carminati, Tommaso 124
 Caroli, Angelo Antonio 80
 Carpani, Gaetano 65-66
 Carpani, Giuseppe 67
 Carretti, Giuseppe Maria 65-66
 Casati, Cesare 124
 Casati, Pietro 32
 Caselli, Michel' Angelo 66
 Castelli, Francesco 124
 Castelli, Giuseppe 124
 Castel San Pietro, Giovanni 96, 124
 Castiglione, Giovanni Antonio 40-41
 Castoldi, Bernardino 124
 Castro, Antonio de 52
 Cattaneo, Carlo Ambrogio 104
 Cattaneo, Enrico 133
 Cattaneo, Giovanni Battista 124, 142
 Cermenati, Antonio Maria 113
 Cerverio, Agostino 124
 Cesti, Antonio 26
 Chiarini, Guido Antonio 80
 Chiesa, Gaspare 246-247, 252, 257-258
 Chiesa, Giovanni Battista 246, 252, 257
 Chiesa, Melchiorre 12, 149, 153, 196, 285
 Chiesa, Paolo 246-247, 252, 257-258
 Chiti, Girolamo 65-66, 68-72, 76, 78-83, 86-87
 Churgin, Bathia 13, 273-275
 Cifra, Antonio 82, 84
 Cola de li Piccirilli 283-284
 Collarile, Luigi x, 145, 148
 Colli, Giacomo 124
 Colonna, Giovanni Paolo 82
 Comi, Giovanni Giacomo 60
 Compostano, Antonio 124
 Conti, Francesco Bartolomeo 31
 Contractus, Hermannus 203
 Corbella, Giulio 124
 Corbelli, Giovanni 12
 Corbetta, Maria 173
 Cornacchia, Giuseppe 25
 Corsi, Giuseppe 77, 79, 83
 Cossoni, Carlo Donato 36-38, 75, 79, 148, 213, 215, 219
 Costa, Giovanni Antonio x, 25-28, 33, 148, 204

Costantini, Danilo 100
 Costanzi, Giovannino 70
 Cozzi, Giacomo 95, 122, 124
 Crespi, Giovanni Battista 103-104
 Crippa, Andrea 170

D

D'Anethan, Bonifaz 225
 De Florentiis, Graziella 199
 Delfini, Carlo 80
 Dellaborra, Mariateresa ix, 66, 194, 198,
 200, 216
 Dell'Acqua, Giuseppe 96
 Diethelm, Johannes Chrysostomus 20, 147,
 219
 Donà, Mariangela 36
 Donella, Valentino 204
 Durini, Giacomo 90, 111

E

Eitner, Robert 17, 193
 Elli, Francesco 246, 249, 258
 Enrico iv di Franconia 204
 Enschedé, Johannes 52

F

Fajno, Francesco 125
 Farina, Giovanni Battista 96
 Farsetti, Filippo 36
 Fascetti, Lorenzo 2-3, 6, 12, 147, 160-161,
 163
 Federici, Baldassar 125
 Federici, Francesco 125
 Federici, Giuseppe 133
 Ferrario, Giacomo Maria 125
 Ferrario, Giovanni Maria 96
 Ferrario, Giuseppe 125
 Fétis, François-Joseph 192
 Fiamenghino, Antonio 125
 Fiammenghino, Giovanni Battista 95, 126,
 170
 Fighetti, Roberto 139, 191
 Fioretti, Giulio 96, 126
 Fioretti, Pietro Antonio 126
 Fiorini [Fiorino], Francesco 96, 126
 Fioroni, Gian Andrea viii-x, 10-12, 14, 16,
 19-22, 38, 65-68, 72, 76, 126, 144, 146-
 148, 154, 170-173, 175, 177, 179-180, 189,

191-202, 206, 208-230, 239-244, 284, 293-
 294, 297
 Fioroni, Pietro 202
 Florimo, Francesco 194
 Foggia, Francesco 77, 79, 83
 Fontana, Antonio 246, 248, 258
 Foppa, Giuseppe 66
 Foresti, Bernhard 161, 228
 Fornaro, Anton (Franz Josef) 227
 Foschi, Carlo 70-71, 80-81
 Francesco iii d'Este 5
 Franchi 153
 Frediani, Matteo 106-107, 112-113, 115-
 116, 126
 Furrer, Fintan 228
 Fux, Johann Joseph 25, 30

G

Gabussi, Giulio Cesare 58
 Gaffurio, Franchino 203
 Galeazzi, Giuseppe 48-49, 53-54, 56-57
 Galimberti, Ferdinando 8, 12, 17, 147,
 213, 215, 219, 225, 227
 Gallo, Giovanni Battista 96, 112, 126, 133
 Galuppi, Baldassare 225-226
 Gasparini, Quirino 202
 Gaudenzio, Gaetano 127
 Gellert, Christian Fürchtegott 151
 Genovesi, Domenico 32
 Gerber, Ernst Ludwig 192, 261
 Gervasoni, Carlo 192, 195, 200-201
 Ghisolfi, Erasmo 53, 170
 Gibelli, Vittorio 198-199
 Gilardino, Domenico 127
 Gilardi, Pietro 44
 Giulini, Giorgio 198
 Giuseppe i d'Asburgo 25
 Giuseppe ii d'Asburgo-Lorena 6, 19
 Giussani, Francesco 96, 127
 Giussani, Giuseppe 127
 Gmeinder, Placidus 146, 148, 215
 Gonelli, Giuseppe 8
 Grancini, Michelangelo 59, 105, 118, 208
 Grancino, Giovanni Battista 127
 Grandati, Carlo Ambrogio 96, 107, 111,
 121, 133
 Grandi, Alessandro 79
 Granjon, Robert 43
 Grassi, Antonio 127

Grassi, Carlo 127
 Graziani, Bonifazio 79, 82
 Greco, Giovanni 28
 Gregorio IX 205
 Gregorio Magno 77, 85, 103
 Gregorio VII 204
 Grimani, Maria Margherita x, 25, 29
 Grosley, Pierre Jean 287
 Grossi, Giovanni 127, 133
 Guarnieri, Vincenzo 127
 Guenzati, Carlo 115
 Guglielmi, Pietro 161
 Guidetti, Giovanni 43
 Guido d'Arezzo 77, 85

H

Händel, Georg Friedrich 211
 Hegner, Salomon 151
 Helg, Lukas 22, 161, 216
 Henggeler, Rudolf 161, 222
 Heptinstall, John 51

I

Inzaghi, Luigi 66, 194, 197-200, 202, 216

J

Jenkins, Newell 13, 273-275

K

Keller, Sigismund 16-19, 21, 153, 274
 Kendrick, Robert 4, 99
 Kircher, Atanasio 78
 Koch, Heinrich Christoph 33

L

La Borde, Jean-Benjamin 194
 Lalande, Joseph-Jerôme Lefrançois de 1, 13
 Lambertini, Prospero 81
 Landriani, Carlo 127
 Landwing, Markus 215
 Latuada, Serviliano 2, 91, 263
 Leo, Leonardo 192-193, 195-197, 199-201, 211
 Leonarda, Isabella 27, 151-152
 Leoni, Gaetano 96-97, 128

Leonzino, Giuseppe 128
 Leopoldo I d'Asburgo 26
 Liberati, Antimo 73, 77, 83-84
 Lichtenthal, Pietro 215
 Lomazzo, Filippo 59
 Longone, Francesco 265
 Longone, Rocco x, 130, 246, 248, 250-251, 254, 257, 259-260, 263-272
 Lotti, Antonio 25, 30
 Lozano, Giovanni 128
 Lucca Viganò, Ambrogio 121, 133
 Lucino, Gaetano 128

M

Macchio, Giovanni x
 Machio, Giacomo 27-28, 31, 33
 Maestri, Paolo 128
 Magauda, Ausilia 100
 Maggi, Carlo Maria 98-99, 102-103, 128, 148, 284
 Magnasco, Alessandro 29
 Magni, Paolo 95-97, 106, 128, 132
 Magnocavallo, Enrico 110
 Malatesta, Pandolfo 59
 Mancini, Giambattista 57
 Marchesini, Gerolamo 128
 Marchi, Giovanni Francesco Maria 12
 Marchi, Giovanni Maria 96, 129
 Mariani, Imerio 169
 Maria Teresa d'Austria 19, 29, 216, 266
 Martinenghi, Santo 143
 Martinez, Giovanni 129
 Martini, Giovanni Battista VIII, 8, 12, 57, 65-66, 68-87, 147, 155, 158-159, 196, 198, 199, 284-285
 Mayr, Johann Simon 215
 Mazzocchi, Domenico 77
 Mazzocchi, Virgilio 77
 Melani, Alessandro 79
 Merino, Paolo Quintilio 115
 Messi, Francesco 66, 76, 287
 Metastasio, Pietro 226
 Mettenleiter, Bernhard 215
 Mettenleiter, Johann Georg 215
 Migliavacca, Luciano 191, 203
 Minoja, Ambrogio 6, 12
 Mojolo, Carlo 12
 Monteil, Adhémar de 204
 Monticelli, Angelo Maria 129

Monti, Giulia 28
 Monza, Alberto 129
 Monza, Antonio 129
 Monza, Carlo ix, 6, 12, 96-97, 121, 134,
 172, 177, 196, 202-203, 208, 211, 265, 271,
 283-296, 298, 300, 317, 321
 Monza, Gaetano 284
 Monza, Giovanni Ambrogio 129
 Monza, Pietro Paolo 95-96, 129
 Morel 147, 148, 219, 220, 223-224, 229
 Morel, Gall 147, 148, 219
 Morigia, Paolo 99
 Mortarotti, Giuseppe 169
 Mozart, Leopold 2
 Mozart, Wolfgang Amadeus 2, 8, 128,
 195, 212, 292
 Müller, Marianus 22, 153, 215, 225-226
 Muratori, Ludovico Antonio 98
 Muris, Johannes de 77

N

Nägeli, Hans Georg 148, 151
 Nanino, Giovanni Bernardino 79
 Nef, Karl 152
 Negri, Antonio 12, 96, 129-130
 Neukomm, Sigismund 215

O

Odazio, Giuseppe 130
 Orombelli, Antonio 298
 Orsini, Gaetano 32

P

Paladino, Giovanni 130
 Palazzi, Antonio 130
 Palestrina, Giovanni Pier Luigi da viii, 26,
 73, 77-82, 84, 86, 87
 Paladino [Paladini, Palladino], Giuseppe
 12, 22, 23, 66, 68, 76, 96, 130, 153, 225,
 287
 Pallotta, Antonio 130
 Paolocci, Claudio 275
 Paolo v 57
 Parenti, Giovanni 130
 Pearsall, Robert Lucas 215
 Perego, Camillo viii, 42, 49-51, 59
 Perez, Davide 130, 152
 Perez, Giuseppe 130

Perosi, Lorenzo 16
 Perroni, Giovanni x, 30-34, 131
 Perti, Giacomo Antonio 65-66, 72, 80
 Pertusati, Carlo 268-270, 272
 Pesci, Sante 80
 Pestalozzi, Giuseppe 66
 Pestone, Cesare 130
 Piantanida, Antonio 65-66, 171, 287
 Piantanida, Isidoro 202
 Piazza, Felice 12, 172, 175
 Piazza, Gaetano 12, 14, 149, 160-161, 170,
 196
 Piccaglia, Giovanni Battista 41-43, 58
 Pio v 27, 33, 56, 204
 Pitoni, Giuseppe Ottavio 79-84, 87
 Poggioli, Giovanni 84
 Pogliani, Francesco 172
 Ponzini, Giuseppe 173
 Ponzio, Pacifico 41-43, 58
 Porta, Costanzo 82
 Pozzobonelli, Giuseppe 7, 47, 53, 106,
 112-114, 170
 Predieri, Giacomo Cesare 80
 Pugliani 147, 154-155, 196, 227, 287

Q

Quaglia, Agostino 12, 18, 193, 202-203, 211,
 265

R

Raynone, Paolo Romolo 96, 130, 134
 Reindl, Constantin 215
 Restani, Donatella 85
 Restelli, Alessandro x
 Ricci, Francesco Pasquale 146-147, 213, 215
 Riedo, Christoph vii
 Righino, Agostino 130
 Riva, Francesco ix, 5, 143-144, 218, 285
 Rivolta, Carlo Giuseppe 131
 Rolla, Alessandro 197, 202
 Rolla, Giacomo 58, 59
 Rolla, Giorgio 38, 58-60, 63-64
 Rolla, Giuseppe 202
 Romilli, Carlo Bartolomeo 63
 Ronzi, Francesco 121, 134
 Ronzoni, Gaetano 96, 131
 Rosart, Jacques-François 52
 Rosnati, Angelo Maria 134
 Rossi, Marco ix, 208-209, 217, 248

Ruggeri, Fausto 203
 Rugiero, Francesco 131

S

Sacchi, Giovenale 7, 20
 Saint-Foix, Georges de 89
 Salimbene, Carlo Giuseppe 131
 Salmoirago, Giulio 246, 248, 252, 259-260
 Sammartini, Giovanni Battista ix, 2, 4-6, 12-13, 17, 22, 31, 33-34, 66, 89-90, 97, 110, 123, 125-126, 128-131, 134, 144, 147, 152, 158, 160-161, 170, 172-173, 176-178, 182, 195-196, 198, 200-202, 213, 215-216, 265, 273-274, 285
 Sammartini, Giuseppe 33
 Sarasin, Lucas 150, 152-154
 Sarti, Giuseppe 12, 16-19, 21, 79, 146, 172, 195-196, 199, 202-203, 294
 Sartori, Claudio 16, 198, 200, 206, 209, 216
 Savioli, Federico 131
 Sbaraglia, Gian Giacinto 85
 Scaccabarozzi, Giuseppe 129, 265
 Scacchi, Marco 77-79
 Scaccia, Carlo Federico 96, 131
 Scarlatti, Alessandro 25, 80
 Schieppati, Guglielmo x, 246, 248, 251, 257-258, 260, 263, 267, 270-272
 Schubiger, Anselm 17, 213-215
 Scotti, Carlo 96, 131
 Scotti, Carlo Francesco 96
 Seccoborella, Giovanbattista 171
 Seifert, Herbert x
 Selliers, Joseph Carl 34
 Silvestris, Florido de 84
 Simonetta, Stefano 66
 Simoni, Giovanni Domenico 131
 Sirtori, Beniamino 44-48
 Sirtori, Giovanni Ambrogio 43-45, 47, 53-54
 Sirtori, Giovanni Battista viii, 55-56
 Somigliana, Carlo Antonio x, 246, 248, 258, 260-261
 Somis, Lorenzo 29
 Sossago, Benedetto 63
 Stamegna, Nicolò 79
 Stefani, Davide x, 105, 298
 Strada, Claudio Antonio 36
 Sulzer, Elias 151
 Sulzer von Adler, Heinrich 152

Sulzer zu Grünenberg, Anton 151
 Sulzer zur Sonnenuhr, Johann 151

T

Tanner, Konrad 222
 Tatti, Quirino 223
 Terreni, Bonaventura 12, 172-173, 176-177
 Tettamanzi, Fabricio 49-50, 52, 54-55
 Todeschino, Giovanni 96
 Todeschino, Giovanni Federico 131
 Toffetti, Marina viii, 58, 89
 Tollini, Domenico 28
 Torelli, Daniele viii
 Torre, Carlo 49
 Torricelli (fratelli) 22
 Trabattone, Bartolomeo 151-152
 Trivolzi, Francesco 170

U

Ugolini, Vincenzo 84

V

Vaccarini Gallarani, Marina 90
 Valcamonica, Stefano 140, 142
 Valentini, Pier Francesco 84
 Valle, Pietro 12, 14, 20, 23, 147, 154-155, 160-161, 164, 172, 196, 211, 227, 255
 Vallotti, Francesco Antonio 86
 Valvassori, Cristoforo 100
 Ventura, Giovanni 131
 Ventura, Giuseppe 132
 Verazi, Mattia 286
 Verga, Davide ix, 139, 153
 Verri, Alessandro 283-284
 Verri, Gabriele 29
 Verri, Pietro 29, 283-284
 Vessia, Gian Nicola 197, 199, 201, 210
 Vialardi, Baldassarre 151-152
 Vianova, Sebastiano 96, 132, 143
 Vignati, Giuseppe 95-96, 122, 132, 134
 Vigoni [Vigone], Carlo Federico 36-37, 50
 Villani, Marco Eugenio 170
 Vincenti, Melchiorre de 12, 17-18
 Vincenzi, Giovanni 28
 Visconti, Azzone 263
 Visconti, Federico 43
 Visconti, Filippo Maria 49, 264
 Visconti, Gian Galeazzo 264

INDICE DEI NOMI

Visconti, Giovanni 263
Visconti, Giovanni Maria 264
Visconti, Giulio 132, 171
Visconti, Giuseppe Maria 132
Vismara, Paola 93
Vivaldi, Antonio 31, 153
Vogel, Christoph 215
Vogler, Georg Joseph Abbé 215
Vogt, Martin 215

W

Wackenthaler, Joseph 215

Z

Zardin, Danilo 91-92, 105
Zech, Markus 215
Ziani, Marc'Antonio 25
Ziegler-Sulzer, Jacob 152
Ziino, Agostino 85
Zucchinetti, Giovanni 172-173
Zucchinetti, Giovanni Maria 146-147, 177,
202, 211

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

diretta da Cesare Fertonani

Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada

A cura di C. Fertonani, E. Sala e C. Toscani

Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo

A cura di D. Daolmi e C. Fertonani

La musica sacra nella Milano del Settecento

A cura di C. Fertonani, R. Mellace e C. Toscani

Altri volumi dal catalogo LED:

C. Fertonani • *La memoria del canto. Autocitazioni e rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*

Nina, ossia La pazza per amore. Commedia di un atto in prosa ed in verso, e per musica

Edizione critica a cura di D. Daolmi

C. Lanfossi • *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La Regina Floridea (Milano 1670).*

*Dramma per musica in tre atti di Teodoro Barbò, musica di Francesco Rossi,
Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini*

P. Bosisio • *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo*

*teatrale - II edizione • Vol. I. Dalle origini al gran secolo • Vol. II. Dal rinnovamento
settecentesco ad oggi*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.