

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
DOTTORATO DI RICERCA
Corso di dottorato di ricerca in
SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

ESEMPI DI POLICORALITÀ
NEL PIEMONTE SABAUDO
TRA IL XVII E IL XVIII SECOLO

Tutor:

Prof. Rodobaldo Tibaldi

Dissertazione di
PAOLO CAVALLO
MATRICOLA 424315

XXIX CICLO (2013/14 - 2015/16)

Indice

<i>Introduzione</i>	p. 1
CAPITOLO 1	
<i>Gli esordi della produzione poliorale nello stato sabaudo tra Cinque e Seicento</i>	
1.1 <i>Torino, città aperta (1563-1601)</i>	p. 7
1.2 <i>I prodromi dell'esecuzione poliorale nello stato sabaudo negli inventari di musica a stampa nell'età della Controriforma (1570-1640): status quaestionis su basi bibliografiche.</i>	p. 9
1.3 <i>Torino, cappella musicale della Cattedrale di San Giovanni Battista</i>	p. 10
1.4 <i>La Capella puerorum della cattedrale di Asti</i>	p. 27
1.5 <i>La cappella musicale della cattedrale di Tortona</i>	p. 39
1.6 <i>Un confronto con una cappella musicale sabauda al di là dalle Alpi: Annecy</i>	p. 46
1.7 <i>Le altre realtà musicali sabaude del primo Seicento</i>	p. 50
1.8 <i>La produzione poliorale dei musicisti attivi a Torino nei primi venticinque anni del Seicento</i>	p. 55
CAPITOLO 2	
<i>Il Piemonte sabaudo dalla guerra dei Trent'Anni alla morte di Cristina di Francia (1630-1665)</i>	
2.1 <i>Politica e produzione musicale</i>	p. 70
2.2 <i>I praefecti musices della cattedrale di Vercelli (1587-1651)</i>	p. 81
2.3 <i>Tra Filippo d'Agliè e Giovanni Battista Trabattone: la musica sacra monodica e poliorale di Giovanni Battista Mazzaferrata e Giovanni Carisio</i>	p. 94
2.4 <i>Come si aggiorna una biblioteca musicale nel tardo Seicento. I casi di Carmagnola e di Asti.</i>	p. 102
2.5 <i>L'età di Giovanni Carisio e la produzione litanica per doppio coro tra Sei e Settecento</i>	p. 109
2.6 <i>Altre litanie polivocali</i>	p. 135
CAPITOLO 3	
<i>Intermezzo: strumenti performativi delle musiche poliorali in area sabauda</i>	p. 139

CAPITOLO 4

Prolegomeni storici.

Manifestazioni e testimoni di musica celebrativa in uno Stato senza (troppa) religione di stato p. 149

CAPITOLO 5

I compositori di musica polivocale attivi nello stato sabauda tra Sei e Settecento.

5.1 Biografie, organizzazione del lavoro, organici di cappella, generi musicali. p. 154

5.2 Le maestranze in forza alla cappella musicale eusebiana durante la direzione di Domenico Tacchino (1672-1687) p. 155

5.3 La scrittura musicale di Domenico Tacchino p. 161

5.4 La composizione della cappella musicale di Torino all'atto dell'insediamento di Francesco Fasoli p. 165

5.5 La scrittura musicale di Francesco Fasoli p. 167

5.6 Due casi di studio: le Antifone Magiori avanti il S.mo Natale a 8 piene e il Magnificat à 8 concert.o di Francesco Fasoli p. 171

5.7 Il Magnificat a 8 voci C8 di Francesco Fasoli p. 177

5.8 Elementi di comparazione p. 181

CAPITOLO 6

I compositori a cavallo tra Sei e Settecento e la loro produzione liturgica: le messe

6.1 L'età di Giovanni Ambrogio Bissone a Vercelli (1687-1726) p. 186

6.2 Le messe di Giovanni Ambrogio Bissone p. 192

6.3 Superfetazioni settecentesche delle Messe Brevi a 8 voci di Giovanni Ambrogio Bissone p. 212

6.4 Le messe di Francesco Fasoli: ipotesi di architettura musicale su di una parte strumentale superstite p. 216

6.5 Francesco Michele Montalto: carriera, produzione poliorale e il suo rapporto con Giovanni Ambrogio Bissone p. 217

6.6 Giovanni Antonio Costa alla guida dell'organismo canoro della basilica eusebiana (1727-1735) p. 223

6.7 Le messe di Giovanni Antonio Costa: scelte timbriche ed orchestrali ed architettura delle opere p. 226

6.8 Le messe polivocali di Andrea Stefano Fioré, la musica "politica" e i suoi rapporti culturali con Milano p. 239

CAPITOLO 7

*I compositori a cavallo tra Sei e Settecento e la loro produzione liturgica:
un confronto tra i salmi di scuola bolognese, romana e sabauda*

7.1 *La struttura dei vespri* p. 245

7.2 *L'invitatorio Domine ad adiuvandum* p. 248

7.3 *Il salmo Dixit Dominus* p. 254

7.4 *Altri salmi* p. 259

CAPITOLO 8

Apocalittici e integrati

8.1 *Influenze dello stile concertato e utilizzo della modalità nel primo Settecento sabauda* p. 266

8.2 *Mottetti civili a confronto: Giovanni Ambrogio Bissone e Francesco Michele Montalto* p. 266

8.3 *Versioni modali del Magnificat nel primo Settecento:
padre Francesco Maria Benedetti tra Torino e Aosta* p. 277

CAPITOLO 9

*Il (moderato) declino della produzione policorale nello stato sabauda alla fine dell'Ancien Régime.
Autoproduzione e consumi esogeni (1740-1780)*

9.1 *Il quadro storico* p. 281

9.2 *La policoralità tardiva* p. 286

9.3 *Carlo Giovanni Testori e "L'arte di scrivere a otto reali"
come specchio stilistico e tecnico della scrittura polivocale sabauda di tardo Settecento* p. 300

Conclusioni p. 304

Abbreviazioni p. 309

Riferimenti bibliografici p. 310

Introduzione

La dissertazione nasce con l'intento di aprire una pista di ricerca mai percorsa: l'esegesi della enorme produzione polivocale e policorale che germogliò all'interno dello Stato sabauda durante i secoli XVII e XVIII e che, da allora, è stata lasciata giacere pressoché negletta negli archivi delle istituzioni che l'avevano patrocinata. Prima di proseguire nella definizione degli obiettivi e dei metodi di questa ricerca, è bene assodare sin da subito un distinguo di natura semantica: gli aggettivi "polivocale"¹ e "policorale"² sono stati utilizzati entrambi - nonostante il primo possa essere maggiormente riconducibile ad una sfera etnomusicologica e il secondo ad un'attività interpretativa di carattere "colto" - in quanto, leggendo i frontespizi delle opere a stampa e i titoli dei riporti manoscritti presenti nello stato dei Savoia tra Sei e Settecento, la dicitura «a doppio coro» ha un tasso d'incidenza molto più ridotto rispetto alla diffusissima legenda «a otto» o «a dodici» voci. Dal momento che entrambi i lessemi hanno diritto di cittadinanza nello studio delle opere destinate a più di un complesso vocale, all'interno di questo lavoro la prima definizione è stata per lo più accostata a quelle architetture musicali connotate da un pensiero compositivo basato sull'alternanza antifonica dei cori mentre la seconda è stata preferita a contatto con opere a otto parti reali. Del resto, la differenza tra l'una e l'altra designazione non era sfuggita nemmeno ai professionisti della musica di antico regime: nel 1782 il violinista e teorico della musica Carlo Giovanni Testori ricordava come molte *Messe a otto* o *Salmi a otto* che aveva avuto modo di leggere ed eseguire «erano composizioni a quattro parti reali, alternate da due cori, e pochissime volte trovai, che otto parti cantassero tutte insieme»³. La premessa semantica introduce la *quidditas* politica, estetica e tecnica della produzione polivocale. Siccome quest'ultima costituiva, in età moderna, uno dei più efficaci apparati estesici per indurre stupore e «maraviglia» negli ascoltatori⁴, anche grazie all'apparato strumentale di carattere concertante che le si affiancava con sempre maggior frequenza, va da sé che la sua prassi esecutiva si caricasse di un duplice significato simbolico, contemporaneamente fideistico e antropologico: l'*Ecclesia triumphans* faceva ricadere gli esiti delle sue infrastrutture esornative sui membri dello Stato seduti in prima fila ai sacri riti e lasciava intendere al retrostante popolo dei fedeli il forte legame esistente tra trono e altare, sancito dai cantori divisi in due o più cori: essendo questi ultimi la trasfigurazione mondana dei cori angelici che avvolgevano le anime dei beati in Paradiso, ne derivava che solo il buon governo del "Principe" avrebbe potuto condurre il popolo che gli era affidato a questa condizione privilegiata. Di fronte ad una produzione musicale ancipite, appartenente sia alla sfera ecclesiale sia a quella civile, anche il metodo esegetico ha dovuto sdoppiarsi, affiancando all'analisi degli

¹ «Di composizione musicale, composta per canto a più voci»: cfr. *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, vol. IV, p. 1164.

² «Di composizione polifonica, che prevede la suddivisione del coro in più gruppi», cfr. *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, vol. IV, p. 1146.

³ TESTORI, *L'arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica Ragionata*, p. V.

⁴ Sul tema è ormai un classico della musicologia il saggio di STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*.

aspetti scritturali di queste opere l'identificazione di quelli che, in modo implicito o esplicito, erano i loro prerequisiti istituzionali. È questo il motivo per cui, all'interno della dissertazione, sono stati incuneati alcuni brevi paragrafi e un capitolo – il quarto - di carattere e contenuti prevalentemente storicistici, funzionali per ricostruire la stratificazione sociale e i rapporti intrattenuti con la Chiesa dalla classe dirigente di un piccolo ducato (poi divenuto regno) che si mostrò sempre fiero della sua indipendenza rispetto ai tentativi di ingerenza amministrativa dei rappresentanti dell'Altare. La corte e il clero, più che l'apparato nobiliare, costituivano infatti i principali mecenati e recettori della produzione polivocale autoctona, date le poche – e di solito molto tardive – attestazioni d'interesse specifiche dell'aristocrazia sabauda (che rimase sostanzialmente estranea, vuoi per ideologia vuoi per gli elevati costi di realizzazione, alla compilazione, all'organizzazione ed all'esecuzione delle stesse). La produzione musicale che è stata letta ed approfondita durante questa ricerca si presenta dunque come una serie di brani germogliati all'interno dell'attività liturgica o devozionale propria di cattedrali urbane, anche perché, contrariamente al trionfale panorama della produzione di Roma⁵, nella piccola Torino o nelle circoscrizioni cittadine ducali il numero dei soggetti in grado di patrocinare esecuzioni tanto impegnative era ristrettissimo: pur stipate di notabili dal patrimonio personale non indifferente, anche le confraternite laicali non disposero quasi mai dei mezzi necessari per organizzare in prima persona processioni o momenti festivi caratterizzati da un così esasperato senso di teatralità barocca da presupporre l'utilizzo di musiche a doppio coro. In altre parole, la polivocalità piemontese del Sei e del Settecento derivava la propria ragion d'essere dal santorale proprio delle chiese in cui e per le quali queste ultime venivano scritte (si spiega così il patronato celeste - quello di Sant'Eusebio, protettore di Vercelli - cui Giovanni Ambrogio Bissone volle affidare il suo primo libro di *Messe brevi a otto voci*, uscito a Bologna nel 1722) e il sostegno economico dalle istituzioni che ne promuovevano l'allestimento (per lo più i capitoli dei canonici). Nel corso del lungo governo di Vittorio Amedeo II (1670-1730), tale dinamica si radicò in una Chiesa che il pervicace assolutismo venato di gallicanesimo del duca intendeva trasformare in un'infrastruttura sociale ancillare dello Stato⁶, lasciandole sì mano libera nella gestione delle questioni teologiche ma appropriandosi, oltre che dei suoi simboli rappresentativi, anche dei suoi apparati cerimoniali di rilevanza pubblica: operazione che non venne mai ostacolata a motivo del forte lealismo di cui il clero sabauda circondò quel sovrano e che denuncia la totale alterità del clima politico e culturale torinese rispetto a quello romano durante l'età moderna.

Il contesto geografico sul quale ci si è mossi è il territorio che oggi si può etichettare come “Piemonte”. Non occorrerà soffermarsi troppo a spiegare come questo “contenitore” geopolitico trascendesse, anche a livello linguistico, gli attuali confini di regione (data la presenza nel ducato della contigua

⁵ Cfr. DIXON, *The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'*, p. 120; LUISI, *La scuola polivocale romana del Sei-Settecento. Sulla presenza di due aspetti stilistici nella seconda scuola romana*, pp. 11-15.

⁶ Cfr. SILVESTRINI, *La politica della religione. Il governo ecclesiastico nello stato sabauda del XVIII secolo*.

regione della Savoia francese): questa terra fu infatti sottoposta, almeno sino al primo trentennio del Settecento, al controllo di molteplici sovranità. La scelta lessicale adottata nella dissertazione, per lo più insistente sulla locuzione “territorio sabauda”, deriva dalla prospettiva *in fieri* suggerita dallo storiografo ufficiale di corte, Giovanni Botero, ne *Le Relazioni Universali*. Fervido fautore dell’espansionismo sabauda, egli riteneva che Piemonte fosse «tutto ciò che la Serenissima Casa di Savoia possiede in Italia»⁷ e che da essa era stato cumulato nel corso dei decenni, con le acquisizioni territoriali di Asti e Saluzzo nel XVI secolo, di Alba nel XVII, di Casale, Acqui, Alessandria, Novara, Tortona, delle valli del Sesia, del Verbano, del Cusio e dell’Ossola nel XVIII secolo.

Il contesto cronologico entro il quale questo lavoro si è articolato prende abbrivio dallo spostamento da Chambéry a Torino della capitale del ducato sabauda (1563) per concludersi con l’età di Vittorio Amedeo III (1782). I motivi di un così esteso arco temporale - pur con una focalizzazione molto forte sul governo di Vittorio Amedeo II - vanno ascritti alla longevità con cui si conservarono la tecnica e i dettami compositivi fissati già dalle *Institutioni armoniche* di Gioseffo Zarlino (edite nel 1558); il limite estremo è stato suggerito dalla pubblicazione di uno degli ultimi volumi teorici che, tentando di riportarne in auge la prassi, accertò con le sue codificazioni e la sua dettagliata tassonomia l’ineluttabile tramonto di questo stile di scrittura (ci riferiamo a *L’arte di scrivere a otto reali* di Carlo Giovanni Testori, uscito nel 1782). Una policoralità tardiva negli esiti artistici ma sovente rispondente a codici creativi e ad architetture quasi immanenti, mitologiche, dal carattere fortemente arcaico, i cui pilastri contrappuntistici emergono più facilmente dalle creazioni per otto voci di autori che, non avendo beneficiato di una trasmissione del sapere musicale di bottega, maturata attraverso il contatto quotidiano con un maestro depositario di una particolare tradizione scritturale, tendevano ad idealizzarne le regole a tal punto da ottenere armonie verticali dall’effetto straniante prima che ben regolato (come dimostra il caso di Giovanni Battista Fenoglio di Fossano). La sempre più diffusa e praticata compresenza tra “tutti” e texture rarefatte, molto più affine al dettato estetico proprio della musica concertata di tardo Seicento (si vedano ad esempio gli episodi con *bicinia* o *tricinia* vocali), ci avverte che anche in un repertorio supino alle esigenze del verbo liturgico, anche in questa regione periferica, è stata sempre e comunque la parola a signoreggiare sul concatenamento dei pensieri musicali, dettandone i tempi e l’organizzazione espositiva ed armonica.

La ricognizione e la compulsazione dei testimoni polivocali a stampa e manoscritti presenti nel territorio sabauda tra il XVII e il XVIII secolo si sono concentrate all’interno dei fondi archivistici religiosi, prevalentemente di pertinenza secolare⁸ o, in casi particolari, civile: ne è risultata una

⁷ Cfr. BOTERO, *Le Relazioni Universali*.

⁸ Le ricerche si sono concentrate all’interno dei fondi musicali posseduti dalle seguenti istituzioni: l’archivio capitolare della Cattedrale di Asti (I-Asc), l’archivio dell’Arcivescovado di Torino (I-Tcm), l’archivio capitolare di Vercelli (I-Vcd), l’archivio diocesano di Lodi (I-LOd), l’archivio e biblioteca diocesani di Aosta (I-AOd), l’archivio diocesano di Tortona (I-TORad),

polivocalità *reservata*, confinata ad una dialettica bipolare, quasi mai esondante il rapporto tra Stato e Chiesa. Se si eccettua la produzione polivocale a sfondo e destinazione politica di Andrea Stefano Fioré (maestro della Regia Cappella di Torino fra 1707 e 1732 che, con uno dei suoi *Te Deum*, celebrò il trattato di Utrecht nel 1713), il restante repertorio per due o più cori di area sabauda si limitò a celebrare le feste proprie delle singole comunità o a costituire esercizio didattico e bagaglio d'esperienza per i compositori che, tra Sei e Settecento, si erano formati *in loco* oppure avevano scelto, per farlo, una temporanea residenza all'estero (si vedano, nel ricco fondo del capitolo di Vercelli e in quello di Asti, i canoni all'unisono di Marc'Antonio Centorio, risalenti agli anni Trenta del Seicento, o la provenienza napoletana dell'inno *Deus tuorum militum a 9* per archi, due oboi, due trombe e basso continuo di Gaetano Insanguine, recante la datazione autografa «1783», probabile riporto della formazione musicale partenopea di Vincenzo Calderara, figlio del locale maestro di cappella Giacinto, che aveva studiato con Insanguine al conservatorio di Sant'Onofrio).

Molte delle partiture e parti su cui è stata condotta la presente ricerca (per lo più autografe) hanno indotto a dubitare dell'equazione policoralità-spazialità architettonica, presupposto teorico di altrettanti saggi dedicati alla produzione polivocale di area veneta e di area romana⁹, per l'evidente assenza, nel territorio sabauda, di luoghi sacri d'ingente cubatura e di progetti architettonici che prevedessero l'inserimento di più gruppi sonori in zone diverse dei templi: fino alla metà del Seicento, la documentazione di natura economica delle istituzioni ecclesiastiche locali dimostra come gli esecutori impegnati nell'allestimento di opere polivocali trovassero sempre collocazione o su palchi posticci o sulle preesistenti cantorie degli organi da muro.

I temi cardine della dissertazione sono stati distribuiti lungo nove capitoli, ciascuno dei quali articolato in modo prevalentemente diacronico; al loro interno, le sezioni analitiche, di natura comparativa, hanno messo a confronto pagine omologhe per genere, testo e destinazione liturgica oltre che coerenti sotto l'aspetto temporale. Nel capitolo 1 si colgono le premesse dei successivi approfondimenti attraverso un approccio eminentemente catalografico e bibliografico agli inventari di musica polivocale prodotti, nel primo cinquantennio del Seicento, dalle cattedrali dello stato sabauda e da quelle immediatamente limitrofe, a est e a ovest dello stato (Tortona e Annecy). Grazie a questi materiali si è cercato di documentare l'allineamento culturale – o perlomeno il non eccessivo distanziamento - della produzione polivocale sabauda rispetto ai modelli capofila di Roma e Venezia tra XVI e XVII secolo. Nel capitolo 2, l'attenzione si è spostata sulla corte di Torino e sui compositori che lavorarono all'interno delle principali istituzioni musicali cittadine a metà Seicento: la cappella di corte e la cappella musicale del

l'archivio capitolare di Fossano (I-Fosd), l'archivio capitolare della cattedrale di Mondovì (I-MONd), la British Library di Londra (GB-Lbl).

⁹ Tesi sostenuta, a vario titolo, da WITZENMANN, *Otto tesi per la policoralità*, pp. 5-9, e, più recentemente, dal volume *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*.

duomo. Il raffronto tra la produzione dei musicisti ivi attivi (Giovanni Battista Trabattone, Giovanni Carisio e Francesco Fasoli) è risultato educativo soprattutto a livello macrostrutturale, mediante l'analisi dell'articolazione interna delle *Litanie della Beata Vergine Maria*, serie di invocazioni che, per la continuativa iterazione di brevi elementi testuali proposti in antifonia con le invocazioni, costituì un severo banco di prova per chi intendeva dar forma ad una retorica affettiva ispirata alla *venustas* e, soprattutto, alla *varietas*. Il capitolo 3 rappresenta un momento di pausa nella trattazione, essendo dedicato alla prassi esecutiva e alla tipologia organologica degli strumenti cui era affidato l'accompagnamento delle pagine polivocali. Il percorso esegetico riprende, nel capitolo 4, rapportando il repertorio policorale degli autori sabaudi del tardo Seicento alla temperie politica e religiosa in cui esso maturò: la proliferazione di un fenomeno musicale prettamente chiesastico eppure così legato alle esigenze ostensive del potere assoluto trova un'efficace chiave di lettura nel pervicace lealismo dimostrato dal clero piemontese a Vittorio Amedeo II. Nel capitolo 5 si è cercato di delineare un quadro organico delle strutture di produzione musicale in terra sabauda durante gli ultimi trent'anni del XVII secolo, definendo gli apparati vocali e strumentali che contornarono l'attività direttoriale di Domenico Tacchino e di Francesco Fasoli nelle cattedrali di Vercelli e di Torino; oltre alle dinamiche interne delle rispettive cappelle, ci si è soffermati su alcuni casi di studio polivocali, appartenenti allo stile pieno e a quello concertato, per approfondire tessitura, articolazione morfologica e scelte prosodiche adottate da ciascun autore. I capitoli 6 e 7 sono stati invece consacrati allo studio delle messe e dei salmi scritti dagli autori vissuti in territorio sabauda durante l'età di Vittorio Amedeo II; anche in questo caso la dialettica centro-periferia è stata condotta mediante lo studio parallelo di opere autoctone e di composizioni di provenienza "estera" (romana, lodigiana e bolognese soprattutto). Il capitolo 8 ha gettato uno sguardo sulla polarità del conservatorismo - ovvero sugli autori che scelsero consapevolmente di evitare le scale maggiori o minori per ricorrere a strutture esacordali risalenti ad *exempla* creativi cinquecenteschi - e sulla polarità dell'innovazione, affrontando le scelte poetiche di chi volle invece scientemente abbandonare la scrittura a cori battenti per avvalersi solo dell'arricchimento della sua gamma dinamica e del consequenziale incremento dell'effettistica sonora. L'ultimo capitolo, il nono, inquadra infine il fenomeno della polivocalità per così dire tardiva, di fattura settecentesca, evidenziando in quali modi l'architettura dello stile concertato fosse riuscita a condizionare, a volte in nome di un lessico e di una sintassi decisamente conservatori, l'architettura e la struttura retorica delle opere per doppio coro.

I criteri che hanno informato la trascrizione delle musiche contenute nell'appendice sono stati prevalentemente conservativi, anche per quanto attiene alle indicazioni di mensura. Laddove necessario, per conformare il lavoro all'odierna prassi esecutiva, si è inserita la stanghetta di battuta e sono stati sostituiti le chiavi antiche e i segni di alterazione con i relativi moderni. Tutte le *ligaturae* (appartenenti prevalentemente alla tipologia *cum opposita proprietate*) sono state sciolte, indicando però la loro presenza

con un tratto collocato sopra le note che vi erano originariamente racchiuse. Le alterazioni non sono state ripetute, conformemente all'aspettativa esecutiva attuale. Nella trascrizione delle parti di basso per l'organo o di basso continuo le chiavi antiche sono state conservate solo in concomitanza delle sezioni imitative e fugate per rendere più perspicuo, anche attraverso l'articolazione grafica, l'ingresso delle parti fissato degli autori; in tutti gli altri casi esse sono state uniformate alla chiave di F4. L'utilizzo di grafia corsiva nella trascrizione dei testi indica la ripetizione di un lessema (per lo più l'ultimo) all'interno delle parti originali: nelle stampe, essa veniva prevalentemente espressa dal carattere *j*, nei manoscritti da altri simboli non alfabetici.

A conclusione di questo lavoro, è gradito a chi scrive esprimere la sua gratitudine alle molte persone che, con il loro appoggio e i loro consigli, hanno reso possibile la compulsazione e l'approfondimento della mole di dati documentari ed archivistici raccolti per comporre questa dissertazione. Vada un grazie di cuore a: don Gianni Sacchetti, don Fabrizio Ferrero, don Silvio Cora dell'Archivio arcidiocesano di Torino; Barbara Molina, Anna Ghia, Meri Rabezzana dell'Archivio capitolare di Asti; Timothy Leonardi, Silvia Faccin e Sara Minelli dell'Archivio capitolare di Vercelli, Roberta Bordon e Luca Jaccod dell'archivio diocesano di Aosta, Silvia Malaspina dell'archivio vescovile di Tortona, Tonino Rizzi, sacrestano del duomo di Mondovì, Pierfranco Lamberti, sacrestano del duomo di Fossano. Menzione particolare per i dott. Stefano Baldi e Giorgio Tibaldeschi, per mons. M^o Denis Silano e per il prof. ing. Vincenzo Borasi: le tante discussioni iniziate e sviluppatesi durante le pause caffè delle mattinate e dei pomeriggi trascorsi in archivio hanno prodotto preziosi consigli di esegesi documentaria.

CAPITOLO 1

Gli esordi della produzione policorale nello stato sabauda tra Cinque e Seicento

1.1 Torino, città aperta (1563-1601)

Pensare di applicare a Torino - piccola città di un piccolo stato che rischiava di rivestire un ruolo, soprattutto nel Cinquecento, non più che marginalmente regionale - le stesse categorie critiche ed esegetiche con cui gli storici della musica e i musicologi si accostano allo studio delle fonti di centri ben più importanti per l'Italia di età moderna (Milano, Venezia, Roma, Napoli) potrebbe sembrare inadeguato e metodologicamente scorretto. Altrettanto decontestualizzato, partendo da queste premesse, potrebbe risultare l'oggetto di studio di questo lavoro: la musica polivocale di provenienza sabauda. Tale stile della musica sacra era infatti legato a doppia mandata, per la sua architettura, per la sua testura, per la sua destinazione pubblica e per il suo elevato impiego di personale specializzato, alle esigenze temporali dell'*ecclesia triumphans*, una chiesa che fondava e legittimava il suo potere spirituale appaiando la propria pompa a quella delle cerimonie prettamente pubbliche del potere temporale o rivestendo di significati celesti le liturgie che, di quest'ultimo, connotavano periodicamente il radicamento nella società¹. Torino, il cui perimetro non valicava i 7750 metri lineari, cittadella militare inclusa, durante l'occupazione francese del 1536, non possedeva che sparuti palazzi di pregio (l'arcivescovo Giovanni Francesco Della Rovere, nipote di Papa Giulio II, era infatti ospitato, dal 1515, anno in cui la chiesa cattedrale venne eretta in metropolitana², in una casa messagli a disposizione dal Consiglio Comunale), e annoverava non più di 10.000 abitanti³. Da quanto trapela dalla lettura degli ordinati comunali di quei decenni, coerenti con la guerra tra Francia e Spagna di Carlo V, gli eventi bellici rimangono sullo sfondo e la città inizia a praticare una politica moderatamente inclusiva che, nei secoli venturi, farà la sua fortuna grazie alla parsimoniosa concessione della cittadinanza ad esponenti della borghesia colta e danarosa che vi si affacciavano per motivi di lavoro (soprattutto banchieri, mercanti, studenti). Con il trasferimento della capitale dello stato sabauda da Chambéry a Torino nel 1563, esito del trattato di Cateau-Cambrésis di quattro anni precedente⁴, il duca Emanuele Filiberto di Savoia cercò di trasmettere ai torinesi la mentalità e la visione funzionale proprie di un centro politico ed amministrativo di rilevanza europea: per quanto militarmente ancora in balia di francesi e spagnoli (i cui contingenti occupavano tante piazzeforti sabaude), la capitale del piccolo ducato alpino si trasformò nella sede della corte di un sovrano, più che

¹ Per la comune base estetica della produzione policorale di ambiente romano e veneziano, entrambi influenzati dalle idee della Controriforma, cfr. LUISI, *Policoralità a Roma. Alcuni casi emblematici* pp. 52-53.

² Cfr. SOLERO, *Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone*, pp. 52-53.

³ Cfr. STUMPO, *Spazi urbani e gruppi sociali (1536-1630)*, pp. 185-220.

⁴ Cfr. CARDOZA, SYMCOX, *Storia di Torino*, pp. 116-119.

di uno stato⁵. Ciò comportò un progressivo aumento dei suoi abitanti, causato dall'accresciuta domanda di servizi e dallo stanziamento in loco delle legazioni diplomatiche di altri paesi (ambasciatori di Spagna, Francia, Stato di Venezia, Nunziatura di Roma ed altri agenti accreditati di altri principati italiani). Il fabbisogno materiale e spirituale, artistico e culturale, naturalmente, non poteva essere soddisfatto dalle forze indigene di un centro così piccolo ed ancora non attrezzato per soddisfare consumi così elitari; per questo ci si rivolgeva a Genova e, soprattutto, a Milano, i cui mercanti, artigiani e tecnici presero gradualmente il posto dei pari grado francesi. All'afflusso massiccio di stranieri occorreva rispondere con un'adeguata politica edilizia e con l'allargamento degli angusti confini murari medievali: Torino «divenne sede quindi di mercanti, imprenditori, avventurieri, pittori, artisti, poeti e letterati come il Marino, gentiluomini e soldati di ventura [...] al seguito di Carlo Emanuele I»⁶, dando l'impressione per diversi lustri - anche dopo la tremenda peste del 1598 - di una città in perpetua, progressiva espansione. Se si esamina la situazione dei musicisti e degli artigiani della musica (ad esempio gli organari) non si tarderà a corredare di esempi pratici questa analisi macrostrutturale: in cattedrale, sin dagli anni '60 del XVI secolo, vi è una forte componente di immigrati in grado di occupare gli scanni di maggiore responsabilità dell'istituzione (dall'organista Cottone al maestro di cappella Riccio sino all'organaro Benedetto Antegnati, tutti bresciani, dai maestri di cappella francesi Claudio Vyosse, Simon Boyleau e Simon Coquard all'organaro Giovanni Battista Stagnoli Cacciadiavoli, veronese, dagli organisti Frediano de Frediani di Lucca e Giovanni Petito, francese o monferrino, sino ai più recenti *magistri* Giovanni Battista Stefanini di Modena, Ruggero Trofeo di Mantova ed Enrico Radesca di Foggia). Essi, almeno sino ai primi anni Dieci del XVII secolo, intenderanno Torino non come traguardo ma come tappa del loro percorso professionale, in previsione di sogli dotati di maggior lustro artistico e più cospicua remunerazione economica (Trofeo, stando all'epistolario intercorso con il letterato Girolamo Borsieri di Como, aveva infatti deciso di trasferirsi a Torino per servire l'arcivescovo Broglia ma ebbe a patire una pesante crisi personale, oltre che artistica ed economica, attorno al 1607⁷). Tale prospettiva in divenire non mancò di momenti in cui religione e stato elaborarono congiuntamente una strategia di patronato celeste (ad esempio in occasione della traslazione della Sindone da Chambéry a Torino nel 1578, voluta dall'arcivescovo Gerolamo della Rovere, che portò nella piccola capitale sabauda due dei massimi esponenti della controriforma cattolica: i cardinali Carlo Borromeo e Giacomo Paleotti): in questi casi (come vedremo tra breve), il bisogno di un adeguato apparato simbolico, iconografico e sonoro, venne appaltato - alla stregua dei rasi, dei prodotti di oreficeria e alle gualdrappe dei cavalli ordinariamente

⁵ Cfr. STANGO, *La corte di Emanuele Filiberto: organizzazione e gruppi sociali*, pp. 445-502.

⁶ Cfr. STUMPO, *Spazi urbani e gruppi sociali (1536-1630)*, p. 196.

⁷ Borsieri scriveva all'arcivescovo Broglia, in una missiva senza data: «So che Ruggiero è in pessimo stato. Ne sento disgusto, parimente ne ho tanta pietà lontano, quanta n'haverei vicino». E ancora, rivolgendosi al tesoriere di casa Savoia, il suo quasi omonimo Federico Borsieri (sempre in data imprecisata): «Lo stato di Ruggier Trofeo aspetta il motto da V.S. Con famiglia numerosissima tace e patisce, dove né tacerebbe né patirebbe se quella piazza non fosse appunto una piazza morta»: cfr. PAVAN, «Un curioso ravvolgimento di precetti». *La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, pp. 395-397.

commissionati ad artigiani milanesi - ad esperti esterni (almeno sino a quando il gruppo degli artigiani insediatisi in loco non fu in grado di fornire servizi dello stesso tipo e qualità⁸). Il successivo radicamento nel fabbisogno simbolico della classe dirigente locale e l'insediamento di professionisti in grado di soddisfarlo costituiranno, con le loro opere per lo più di formato manoscritto, gli oggetti censiti ed approfonditi da questa ricerca.

1.2 I prodromi dell'esecuzione poliorale nello stato sabaudo negli inventari di musica a stampa nell'età della Controriforma (1570-1640): status quaestionis su basi bibliografiche.

Gli archivi religiosi che contengono i materiali documentari di alcune importanti cappelle musicali sabaude dell'età moderna (ovverosia i fondi dell'arcivescovado di Torino, del capitolo di Asti e della cattedrale di Tortona) conservano - per quanto sovente redatti in modo tutt'altro che sistematico e rigoroso - una limitata serie di inventari tardo cinquecenteschi la cui analisi ci permetterà di gettare un fascio di luce, oltre che sulla penetrazione del repertorio poliorale nel territorio dei Savoia negli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento, anche sull'utilizzo liturgico della produzione musicale a stampa presso due delle istituzioni canore sabaude più importanti (quelle delle cattedrali di Asti e di Torino) ed in una realtà ad esse immediatamente limitrofa (la cattedrale di Tortona, già compresa nel Ducato di Milano). Il confronto tra i dati contenuti in questi brachigrafici e sovente sgrammaticati inventari favorirà una rilettura critica, attraverso un'angolatura specifica, quella bibliografico-musicale, della *vulgata* storiografica che, finora, ha etichettato questo territorio a nord ovest d'Italia come succube di due opposte tradizioni culturali, entrambe esogene, provenienti dalle due principali potenze europee di quando in quando alleate dei Savoia, la Francia e la Spagna⁹. Nonostante la natura episodica di questi pro memoria - che, escludendo una fugace sistematicità presente nei libri dei conti del capitolo di Torino fra il 1582 e il 1591, venivano di solito redatti durante il passaggio di consegne tra un maestro di cappella e l'altro - e nonostante i molti e significativi incrementi qualitativi e quantitativi intervenuti nel trentennio compreso tra il 1575 e il 1615, le scelte repertoriali che essi ritraggono risultano congrue a quelle di omologhe istituzioni vocali e strumentali situate nella pianura padana, nel centro Italia od anche di cappelle musicali situate in area transalpina (Annecy). In sintesi, le principali omologie contenutistiche

⁸ Rimanendo sul caso di Ruggero Trofeo, occorre dire che, una volta superata la crisi familiare, egli divenne il musicista di riferimento non solo del duomo di Torino ma anche di diverse compagnie devozionali ad esso prossime. Nel 1612, gli accoliti del confraternita del Corpus Domini, intenzionati ad organizzare un'esecuzione a più cori che desse maggior risalto civico all'ufficio quaresimale della compieta e alla funzione del Sepolcro del giovedì santo, decisero di accordarsi «col Sig.r Rugger, o altri boni musici quali diino bona sodisfazione a tutto il popolo» (I-Tcm, 20.1.31, Confraternita dello Spirito Santo, Ordinati 1601-1651, vol.1, ordinato del 16 febbraio 1612, f.82v). Purtroppo questo contratto di lavoro rimase un *unicum*.

⁹ Gli storici hanno infatti definito lo stato sabaudo zona soggetta al cerimoniale della corte spagnola di Filippo II (soprattutto negli anni immediatamente successivi al matrimonio tra Emanuele Filiberto e l'Infanta Caterina di Spagna, celebratosi nel 1581) oppure ancora, a partire dal primo quarto del Seicento, propaggine geografica e colonia culturale del vicino regno di Francia: cfr., ad esempio, STANGO, *La corte di Emanuele Filiberto: organizzazione e gruppi sociali*, pp. 445-502; MERLIN, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele*, pp. 159-177.

riscontrate nelle istituzioni musicali delle principali chiese sabaude del tardo Cinquecento possono essere riassunte nei seguenti tratti:

- la presenza di un buon numero di opere di polifonisti cinquecenteschi considerati classici sin dalla loro morte (soprattutto Giovanni Pierluigi da Palestrina e Orlando di Lasso);
- il ruolo minoritario delle musiche per due o più cori negli ultimi venti anni del Cinquecento (con l'eccezione del fondo musicale della cappella di Asti, composto per poco meno di metà da opere policorali), segno di un'attività esecutiva che, a fronte di una quantità non enorme di cantori strutturati nella pianta organica di ciascuna cappella, presupponeva la collaborazione continuativa con musicisti avventizi o con le forze canore di altre cappelle limitrofe per affrontarne l'esecuzione;
- il notevole successo della produzione mottettistica per 4-6 voci stampata a Venezia e a Milano (almeno sino al 1610);
- l'assenza totale di mottetti per una o due voci e strumenti;
- la presenza di alcune opere a stampa oggi andate perdute.

I dati bibliografici emersi dallo spoglio di questi fortunosi documenti sono stati confrontati con quanto descritto dai volumi del Rism A/I¹⁰ e implementati, se del caso, con altri repertori (Eitner¹¹, Mischiati¹²); in conclusione di capitolo, essi sono stati messi in parallelo con quelli reperiti dagli studiosi che si sono occupati della questione in altre zone d'Italia. Naturalmente, per quanto storicamente significativa possa essere la loro presenza, la mancanza di questi inventari non comporta una deterministica assenza di attività esecutiva per due o più cori: lo spoglio dei documenti istituzionali o contabili di quelle cappelle nelle quali essa veniva praticata, tra tardo Cinquecento e primo Seicento, e la lettura delle dedicatorie delle opere a stampa vergate da musicisti che, in quei frangenti, si trovavano alla loro guida inducono ad includere nell'indagine anche ulteriori realtà vocali e strumentali di area sabauda - magari di rilevanza numerica molto ridotta - i cui musicisti non sarebbero stati sufficienti per allestire composizioni così impegnative ma il cui apporto si rivelava decisivo per supportare i colleghi attivi in altre istituzioni di maggior prestigio.

1.3 Torino, cappella musicale della Cattedrale di San Giovanni Battista

Il periodo che va dal 1570 al 1640 è un lasso temporale che le fonti archivistiche dell'Arcivescovado di Torino ci permettono di ricostruire solo in modo molto lacunoso. Se per il decennio 1582-1591 le

¹⁰ *Répertoire International des Sources Musicales*, Kassel, Basel, Tours, London, Bärenreiter, 1971-1999, voll. 1-14.

¹¹ EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf und Haertel, 10 voll., 1900-1904.

¹² MISCHIATI, *Indici, cataloghi, e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*; ID., *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*.

registrazioni economiche sono complete, la contabilità dei periodi 1592-1598, 1601-1616, 1627-1629 e 1633-1648 è andata perduta. Ciò si ripercuote, inevitabilmente, oltre che sulla rievocazione degli eventi storici legati alle figure dei maestri di cappella e dei cantori che si alternarono nell'istituzione, anche sulla possibilità di farci un'idea realistica del repertorio musicale a stampa ivi disponibile. Purtroppo, i pochi recenti studi musicologici sull'istituzione si sono concentrati su porzioni cronologiche molto limitate (ad esclusione di quelli di Stefano Baldi, molti dei quali però non ancora divulgati a mezzo di stampa¹³). Come se non bastassero le oggettive resistenze dei testimoni superstiti, tale approccio metodologico ha limitato la visione d'insieme dello status quo e, nell'ambito bibliografico-musicale, ha condotto ad aporie e a imprecisioni nella discussione della formazione dei fondi musicali destinati all'uso liturgico. Secondo quanto scriveva Lucia Marchi alcuni anni or sono, limitatamente al triennio 1583-1586¹⁴, sarebbe stato l'avvento del maestro di cappella francese Simon Boyleau - che si insediò a Torino nel 1582, durante il mandato episcopale del cardinal Della Rovere¹⁵, dopo aver in precedenza servito con la medesima qualifica il duomo di Milano (in due periodi distinti, tra il 1551 e il 1557 e tra il 1572 e il 1577) e la chiesa di San Celso (1562-1569)¹⁶ - a conciliare «esigenze retrospettive, verso composizioni scritte alcuni anni prima, con l'interesse per le più recenti pubblicazioni, in particolare quelle dell'editoria romana»¹⁷, appaiando la sensibilità francofila, conservatrice (se proprio si deve usare un aggettivo qualificativo), preesistente nella cappella sabauda, con le innovazioni provenienti dai torchi italiani, soprattutto romani, veneziani e milanesi. Per quanto i dati archivistici raccolti e trascritti dalla studiosa siano corretti, il confronto di tutti i volumi musicali acquisiti dall'organismo canoro torinese fino al 1591 consiglia di rivedere l'esegesi che essa ha fornito di questi incrementi repertoriali. Procedendo nello spoglio delle voci passive dell'istituzione, se ne è identificata una, specificamente destinata all'acquisto di volumi musicali; attraverso lo spoglio delle notizie ivi contenute, si è quindi accertato che la dinamica di accrescimento del patrimonio librario del duomo di Torino dopo il 1583 fu graduale, omogeneamente distribuita nel tempo e non dipendente dalle scelte estetiche del solo Boyleau. Analizziamone i tratti focali, mediante una serie di tabelle esplicative. All'atto della presa di servizio del maestro di cappella Giorgio Borgia, nel tardo 1582, i registri dei sindacati capitolari¹⁸ verbalizzano la disponibilità di ventitré opere musicali a stampa:

¹³ BALDI, *La musica nel Collegio dei Cantori e degli Innocenti della Cattedrale di Torino tra il 1575 e il primo Seicento e gli inizi dei Botto come organari*, relazione letta al convegno *Non solo Botto* (Pinerolo, 7 novembre 2015).

¹⁴ MARCHI, *La cappella musicale del Duomo di Torino nel tardo Cinquecento e la reggenza di Simon Boyleau*, pp. 387-407; la trascrizione dei volumi musicali acquistati durante la reggenza Boyleau si legge alle pp. 397-399. Sulla figura di Boyleau è disponibile anche lo studio di GETZ, *Simon Boyleau and the Church of the "Madonna of Miracles": educating and cultivating the aristocratic audience in post-Tridentine Milan*, pp. 3-36.

¹⁵ Cfr. CHIAUDANO, *Torino ai tempi di Carlo Emanuele I* pp.24-25.

¹⁶ JAMES HAAR, LUCIA MARCHI, alla voce *Boyleau [Boileau, Beaqua] Simon* in *The new Grove*, vol. 4, pp. 167-168.

¹⁷ MARCHI, *La cappella musicale del Duomo di Torino*, p. 402.

¹⁸ I-Tcm, *Sindacati 1582-1586*, CC3.17, f. 19v., «Inventario di libri de musica consignati a mr Giorgio Borgia m.ro di Capella li 2 xbre 1582». I sindacati sono una sorta di partita doppia della cappella, nella quale venivano registrati tanto gli affitti e i

I-Tcm, Sindicati, CC3.16	Indicazioni Rism	Sussistenze odierne in I-Tcm
Inventario di libri de musica consignati a mr Giorgio Borgia m.ro di Capella li 2 xbre 1582		
P.o un libro rosso di messe del Palestina [sic]	<i>Ioannis Petri Loysi Praenestini [...]</i> <i>Missarum liber primus</i> , Roma, eredi di Luigi Dorico, 1554, Rism P655	Segnatura A6
Un libro verde di motetti del Roselli a mano		
Due libri del vittoria di magn[ific]at et Hymni	Tomás Luis de Victoria, <i>Magnificat quatuor vocibus</i> , Roma, Domenico Basa, 1581, Rism V1430 Tomás Luis de Victoria, <i>Hymni totius Anni Secundum Sanctae Romanae Ecclesiae Consuetudinem</i> , Roma, Domenico Basa, 1581, Rism V1428	Segnatura A10 Segnatura Gter1
Un libro bianco di messe del Palestina tutti in foglio	Probabilmente Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Missarum Liber secundus</i> , Roma, eredi di Valerio & Aloisio Dorico, 1567, Rism P660; oppure Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Missarum Liber tertius</i> , Roma, eredi di Valerio & Aloisio Dorico, 1579, Rism P664	
Le messe a 6 del Antignati	Costanzo Antegnati, <i>Liber primus missarum sex et octo vocum</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1578, Rism A1260	
Messe a 4 del Colino	Pierre Colin, <i>Missa cum quatuor</i>	Segnatura A3

versamenti in natura (fieno, grano, vino) dei fittavoli che coltivavano i campi di proprietà della cappella quanto le spese, ordinarie e straordinarie, per i cappellani, per i musicisti, per i putti di cappella, per gli avventizi che collaboravano all'attività esecutiva, per la manutenzione della casa in cui alloggiavano il maestro di cappella e i putti cantori affidatigli, per le suppellettili e gli strumenti musicali.

	<i>vocibus, Ad imitationem moduli Confitemini, condita</i> , Parigi, Nicolas du Chemin, 1556, Rism C3312	
Un libro vecchio di messe del Colino	Prob. <i>Harmonidos Ariston Tricolon, Ogdoameron</i> , Lione, Jacques Moderne, 1548, Rism C3310	Segnatura A1
Un libro vecchio di Magn[ifica]t del Nantermi	Nessuna raccolta di Filiberto Nantermi, maestro di cappella del duomo di Torino tra il 1562 e il 1566, è giunta a noi	
Dui libri p[er] l'offizio de morti un grande l'altro in 4°		
Li Mag[nifica]t di Morales a 4 co li vespri di Adriano vecchi [sic]	Prob. Cristóbal de Morales, <i>Magnificat Moralis Ispani aliorumque auctorum [...] Liber primus</i> , Venezia, Girolamo Scotto, Rism M3592; Adrian Willaert, <i>I sacri e santi salmi, che si cantano a Vespro et Compieta con li suoi himni, responsorii et Benedicamus [...]</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1555, Rism W1123	
Il p.o libro di Motetti di Orlando a cinq	Orlando di Lasso, <i>Il primo libro de mottetti a cinque et a sei voci</i> , Anversa 1556 (cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti)	
Motetti di Lud. Balbo a 4	Prob.: Ludovico Balbi, <i>Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum [...]</i> , a quattro voci, Venezia, Angelo Gardano, 1578, Rism B737	
Mottetti di Philippo di Monte a 5	Prob. Philipp de Monte, <i>Sacrarum cantionum cum quinque vocibus quae vulgo motetta nuncupantur, liber</i>	Alla segnatura A12 è presente: Philippus De Monte, <i>Liber primus missarum</i> , Anversa,

	<p><i>primus</i>, Venezia, Girolamo Scotto, 1572, Rism M3311; <i>Sacrarum cantionum cum quinque vocibus quae vulgo motetta nuncupantur, liber secundus</i>, Venezia, Girolamo Scotto, 1573, Rism 3312; <i>Sacrarum cantionum cum quinque vocibus quae vulgo motetta nuncupantur, liber tertius</i>, Venezia, gli eredi di Girolamo Scotto, 1574, Rism 3313; <i>Libro quarto de motetti</i>, Venezia, gli figliuoli di Antonio Gardano, 1575, Rism 3314; <i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo motetta nuncupantur, liber quintus</i>, Venezia, gli eredi di Girolamo Scotto, 1579, Rism 3316</p>	<p>Christophe Plantin, 1587, Rism M3320.</p>
Mottetti di Gio Pioner a cinq	<p>Johannes Pionnier, <i>Cantiones quinque vocibus quas mutetta vulgo appellant liber primus</i>, Venezia, Angelo Gardano, 1548, Rism P2423</p>	
Motetti della Corona	<p><i>Motetti della Corona</i> libri dal primo al quarto, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1514-1519 (il primo volume ristampato a Roma, Giovan Giacomo Pasotti e Valerio Dorico, 1526), Rism 1514/1, 1519/1-2-3</p>	
Messe di Giusquino a 4	<p>Josquin Desprez, prob. <i>Liber primus missarum</i>, libri dal primo al terzo, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1502 (o successive</p>	

	ristampe), Rism J666	
Magnificat del Aretino	Paolo Aretino, <i>Magnificat Pauli Aretini cum quinque vocibus liber primus</i> , Venezia, Claudio Merulo, 1569, Rism P865	
Motetti di Costanzo Porta	Costanzo Porta, prob. <i>Motectorum nunc primum in lucem prodeuntium Liber Primus. Quinque vocibus</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1555, Rism P5171 (oppure <i>Liber primus motectorum quatuor vocum</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1559; oppure <i>Liber quinquaginta duorum Motectorum quatuor, quinque sex, septem et octo vocum</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1580, Rism P5181)	
Magnificat di Gio Contina	Giovanni Contino, <i>Magnificat Ioannis Contini [...] Liber Primus</i> , Ferrara, Francesco Rossi, 1571, Rism C3542	
Salmi di Gio. Domenico S.to Gemini	Giovanni Domenico Petrucci, <i>Di Giovan Domenico da Santo Gemini Maestro di Cappella di la chà grande in Venetia [...] il Primo Libro di salmi a cinque voci</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1559, Rism P1655	
Un libro vecchio di messe		
Un libro vecchio di mottetti a mano		

Prima dell'avvento del musicista francese, esisteva già una piccola biblioteca musicale nella *capella puerorum* del duomo torinese, probabilmente costituita in ossequio alle norme tridentine

sull'insegnamento della musica nei seminari che stavano imponendosi anche in area pedemontana¹⁹. Lo testimoniano le presenze di due volumi di messe palestriniane di formato *in folio* («libro rosso di messe del Palestrina» [...] «libro bianco di messe del Palestrina»), dei *Magnificat* e degli *inni* di Tomás Luis de Victoria, del primo libro di messe a sei voci (e forse anche a otto voci) di Costanzo Antegnati; oltre a questi, troviamo due volumi di messe di Pierre Colin, una raccolta di *Magnificat* probabilmente ascrivibile alla mano del maestro di cappella milanese Filiberto Nantermi, che a Torino era stato attivo tra il 1562 e il 1566²⁰ (opera rimasta ignota ai moderni repertori bibliografici oppure manoscritta), i *Magnificat* di Cristobal Morales (edita da Scotto di Venezia nel 1542 come parte di un'antologia di salmi vespertini) e quelli a cinque voci di Giovanni Contino, le *Ecclesiasticarum cantionum* di Lodovico Balbi (raccolta di buon livello contrappuntistico pubblicata a Venezia nel 1578²¹), una silloge mottettistica del maestro di questi, Costanzo Porta, i salmi a 5 voci del frate veneziano Domenico da Sangemini, i mottetti di Philippe De Monte sempre a 5 voci, e raccolte di alcuni autori oggi ignoti agli storici della musica (Roselli). Se si distingue per tipologia la destinazione liturgica dei volumi sicuramente posseduti dalla *capella puerorum* torinese, se ne evince che le antologie di messe e mottetti, insieme al cantico del Magnificat, rappresentassero il fabbisogno più cogente per soddisfare le esigenze esecutive della cappella. Dal punto di vista della destinazione vocale, la parte del leone è costituita dal repertorio per quattro e cinque voci; incerta – ma comunque numericamente irrisoria – la presenza di brani di destinazione bitorale (con le sole, e financo ipotetiche, messe di Antegnati).

Messe	Mottetti	Salmi	Magnificat	Inni
8	8	1	5	1

Avanzando di qualche anno il suo raggio di azione, il saggio di Lucia Marchi aggiunge a questi titoli un paio di opere provenienti dall'officina grafica romana di Domenico Basa, che si sommano ai due volumi di inni e Magnificat del Victoria già presenti in cappella ma che non ne modificano per nulla l'esegesi: il *Missarum liber secundus* di Francisco Guerrero e l'*Officium Hebdomadae sacrae* di Tomás Luis de Victoria, testo che venne comprato dai canonici torinesi nel 1585 e subito fatto rilegare. Anche questa informazione andrà però integrata con i risultati dell'ulteriore spoglio archivistico qui di seguito effettuato. Scorrendo le date di acquisizione delle successive ventisette raccolte musicali ingressate nel periodo 1582-1590, risulta chiaro come la responsabilità delle modifiche repertoriali introdotte nella cappella dei cantori di Torino derivi da Boyleau solo in minima parte.

¹⁹ Si vedano i primi due volumi dell'ancora oggi imprescindibile studio di GROSSO, MELLANO, *La Controriforma nell'Arcidiocesi di Torino 1558-1610*.

²⁰ BALDI, *La musica nella Cattedrale di Torino nel Cinquecento* pp. 100-101.

²¹ ROSTIROLLA, alla voce *Balbi, Lodovico*, in *The new Grove*, vol.2, pp. 528-529.

CC 3/17 <i>1582 Ecconomato et Administratione delli Redditi del collegio dei Cantori, f. 41v</i>	Indicazioni Rism
[1583] Alli 4 di Maggio al P. Cantore per le messe del guerrero in f° stampa di Roma scudi sei pistoletti ff 65	Francisco Guerrero, <i>Missarum liber secundus</i> , Roma, Domenico Basa, 1582, Rism G4872 (ancora presente in I-Tcm, segnatura: A9)
Alli 19 ottobre mottetti a cinq di Michel Varotto ff 2	Michele Varotto, <i>Sacrae cantiones in omnes anni festiuitates, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissime, quinque vocum</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1568 ²²
Motetti a sei dil sud° Varotto ff 2g.8	Michele Varotto, prob. <i>Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae</i> [...] liber primus, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1584, Rism V988
Alli sette xbre Misse d'orlando a 4	cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di queste messe.
Motetti d'orlando a 4	cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti.
Motetti di Palestrina a 4	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum</i> [...] <i>quaternis vocibus</i> [...] <i>liber primus</i> , Venezia, Antonio Gardano 1564 Rism P689 (o <i>Mottetorum quatuor vocibus liber secundus</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1581, ed. perduta)
Motetti del Giglio a 4	Incerto: <i>Harmonidos Ariston Tricolon, Ogdoameron</i> , Lione, Jacques Moderne, 1548, Rism C3310 (edizione che reca il giglio di Francia nella marca tipografica); Giglio Napolitano, <i>Libro primo di mottetti a quatro voci</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1563, Rism G2026
Motetti de cirquillon a 5	Incerto: l'unica raccolta che contenga mottetti di Thomas Crequillon è <i>Sacrarum cantionum (vulgo hodie moteta vocant) quinque et sex vocum ad veram harmoniam</i>

²² Volume non censito in Rism: cfr. SABAINO, *Frammenti di storia musicale vigevanese in alcune stampe cinque-seicentesche recentemente riscoperte nell'Archivio Capitolare della Cattedrale: catalogo generale e prime osservazioni*, pp. 95-96.

	<i>concentumque ab optimis quibusque musicis in philomusorum gratiam compositarum</i> , Anversa, Hubertus & Johannes Latius, 1554
Motetti del Carlo a 5	
Motetti di Nicola Vicentino a 5 ff.20	Nicola Vicentino, <i>Moteta cum quinque vocibus, liber quartus</i> , Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1571, Rism V1415
[1584] Et p° ali 9 maggio 84 a comprato un libro delle messe di morales ff 20	Cristobal de Morales, <i>Missarum liber primus</i> , Roma, Valerio e Lodovico Dorico, 1544, Rism M3579 oppure la ristampa di Lione, Jacques Moderne, 1546, Rism M3581; <i>Missarum liber secundus</i> , Roma, Valerio e Lodovico Dorico, 1544, Rism M3582 oppure la ristampa di Lione, Jacques Moderne, 1551, Rism M3583
[1585] Ali 21 agosto p una coppia di Magnificat a cinq doi cori dil Varroto 2-11	Michele Varotto, <i>Li otto Magnificat a cinque voci, a dui chori [...] con una messa, et un Magnificat a dieci voci in dialogo</i> , Venezia, Antonio De Antoniis, 1580, Rism V988
[1586] Et p° ali 13 genaro 86 p un libro delle messe di orlando	Orlando di Lasso, <i>Missa ad imitationem moduli [...] cum quatuor vocibus</i> , Parigi, Adrien Le Roy & Robert Ballard, 1582, Rism L935

CC 3.18 <i>Ecconomato et Administrationi delli beni dil R. Collegio di Cantori et Innocenti del Duomo di Torino del anno 1587</i> f.50r	Indicazioni Rism
f.50r [1587] Ali 21 gennaio Misse Antignati a 6 2g11	Costanzo Antegnati, <i>Liber primus missarum sex et octo vocum</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1578, Rism A1260
Ali 18 aprile Motetti del Varotto a 6 1 g9	Michele Varotto, incerto. <i>Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae [...] liber primus</i> , Brescia, Vincenzo Sabbio, 1584, Rism

	V988
Messi del Asula a 6 1 g9	Giovanni Matteo Asola, incerto. <i>Missae tres sacrae ex canticis canticorum cantio. Senis vocibus</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1591, Rism A2583
Alli 3 giugno Falsibordoni del Asula 2 g4	Giovanni Matteo Asola, <i>Falsi bordoni per cantar salmi, in quatro ordini divisi, sopra gli otto tuoni ecclesiastici [...] A quatro voci</i> , Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1575, Rism A 2520 o successive ristampe del 1582, del 1584, del 1587, editi da Simon Tini di Milano, del 1587, edizione di Venezia, o del 1592
f.135v [1588] Messe di Cesare Tudino a 4 ff2 g4	Cesare Tudino prob., <i>Missae quique vocum, liber primus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1589, Rism T1336
Motetti a 6 di Girolamo Argontense ff2g4	
Motetti dil Lombardo a 4 ff2g4	Bartolomeo Lombardo, incerto. <i>Il secondo libro di mottetti a 5 voci</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1578
f.197 [1589] Alli 5 genaro [1590] pagato al R. Padre fra Leone per gl'Hinni et messe del Varoto portate da Mill.[an]° ff5g10	Michele Varotto, prob. <i>Hymnorum musica, secundum ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae noviter ristampatum cum alijs rebus, quinque vocum</i> , Milano, Francesco & eredi di Simon Tini, 1590, Rism V990; <i>Missarum liber primus, cum sex vocibus</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1563, Rism V987
f.265 [1590] P. di marzo una muta di motetti di Orlando a cinq altra a sei dil d°	cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti
e una a 4 del Mayneri ff4 g1	Giorgio Mainerio, non compare in Rism /I/5, p. 395

CC 3.19, Sindicati 1591-1593,f. 27v	Indicazioni Rism
Alli 12 di fibraro [1591] una muta di motitti d'Orlando ff 2	cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti

[...]	
Alli 16 maggio messe del Massaino	Si trattava o delle <i>Missae quinque et sex vocum [...]</i> Venezia, Angelo Gardano, 1578, Rism M 1269, oppure del <i>Secundus liber missarum quinque vocibus</i> , Venezia, Angelo Gardano 1587, Rism M 1273
et motitti d'orlando 1 g 7 g 2	cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti

Messe	Mottetti	Magnificat	Inni	Salmi in falsobordone
8	16	1	1	1

Se il riscontro più datato, quello espunto dalla lista di testi musicali consegnati a Borgia, evidenziava un identico peso esecutivo tra la produzione destinata all'ordinario della messa e quella mottettistica, dieci anni dopo il rapporto di forze pende nettamente verso quest'ultima, con una spiccata attenzione per i mottetti dei classici del Cinquecento (Palestrina e Orlando di Lasso, come sempre). Non va poi sottaciuta l'attenta selezione delle novità locali, con numerose composizioni di autori attivi presso i maggiori luoghi di culto dell'arcidiocesi milanese (Michele Varotto, Nicola Vicentino), e una prima avvisaglia delle opere sacre che si apprestavano ad invadere il mercato editoriale della zona nord-orientale d'Italia (Giovanni Matteo Asola²³). Ancora una volta, dall'elencazione diacronica degli acquisti che si conclude nel 1591, trapela un forte intendimento testurale: le raccolte dedicate al doppio coro si esauriscono nell'opera *Li otto Magnificat a cinque voci, a dui chori*, pubblicata nel 1580 dal novarese Michele Varotto e dedicata ad uno dei campioni della Controriforma nel nord Italia, l'arcivescovo milanese Carlo Borromeo (incerta è infatti l'acquisizione della raccolta mottettistica *Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae*); tutte le altre stampe prevedono, al massimo, l'organico delle sei voci (ad esempio le messe di Antegnati e Varotto, i mottetti dello stesso Varotto). Non stupisca riscontrare ancora una volta questa costante, che rendeva (o forse, per meglio dire, avrebbe reso) pressoché inattuabili le esecuzioni a doppio coro: i numeri dei cantori e dei suonatori al soldo del duomo di Torino nel penultimo decennio del Cinquecento, riassunti nelle tabelle sottostanti, confermano la limitatezza delle forze esecutive a disposizione dei maestri di cappella ivi attivi e dipingono questi ultimi – note di

²³ Cfr. COLUSSI, *Tracce di musica poliorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento*, pp. 101-158.

spesa alla mano e collaborazioni con la dirimpettaia cappella ducale obbligatorie – come monadi assai poco inclini a interagire con altre realtà ecclesiastiche della capitale ducale o di località circoscrivine²⁴ (cosa che invece avveniva solitamente in organismi limitrofi provvisti di esecutori in numero ancor minore, come quelli delle cappelle musicali di Asti, Casale e Vercelli²⁵). I dati statistici pubblicati da Marchi ci fanno infine comprendere che, se l'organico dei putti mantenuti ed ospitati dal maestro di cappella era al completo (sei ragazzi), i coristi che dovevano aiutare il capitolo nella celebrazione degli uffici diurni in cattedrale ricevevano più denaro rispetto ai cantanti della cappella e li sorpassavano sovente per numero; ancora, la composizione d'insieme di questi ultimi era piuttosto disorganica, con una forte discontinuità nella scelta dei timbri vocali (si passa da una compagine completamente di contralti, nel 1583, ad un gruppo più ridotto ma molto più omogeneo – un soprano, un contralto e un basso - nel 1587): difformità strutturali che non potevano essere sanate in altro modo, nella prassi liturgica festiva, se non mediante la prestazione d'opera congiunta con i complementari organismi vocale e strumentale della corte dei Savoia, di cui, come vedremo a breve, molti cantori della cattedrale erano membri.

Annata 1583, CC 3.17 (ff. 32v ss.) ²⁶	
Maestro di cappella	Simon Boyleau

²⁴ Nella documentazione archivistica, l'unica smentita a questa linea comportamentale risale al 1582, anno in cui vennero a Torino, al fine di adorare il sacro lino sindonico, i cardinali Carlo Borromeo e Gabriele Paleotti: I-Tcm, Sindacati CC3.17, f.14v: «Dinari sborsati di comissioni del Cap.lo a musici forestieri 1582

Alli sei Gennaio ad un vicario fiam.go ff3 g5

Alli 14 ad un frate spagnuolo ff4 g1

Alli 21 ad un prete di Saluzzo quale si feci venir apostata da Saluzzo per acconciar l'organo per la spesa di giorni doi cavalcatura et viaggio ff 14

Alli 25 aprile a due vicarii fiamenghi ff7

Alli 15 di giugno al basso di Vigone per esser stato giorni sette nella venuta delli Cardinali Borromeo et Paleotto ff10 g 10

Il Med° ad un Contralto di Moncalieri ff4 g1

Alli 2 dato a M. Georgio per far un pasto alli musici la festa di S. G. Batta ff 43

Alli 24 ad un vicario di Parigi ff 2 g4

Alli 3 di luglio a ms Giorgio Borgia m.ro di capella per la spesa fatta ad Antonio di Bianza giorni otto nella venuta di Card.li ff 16

Alli 20 di luglio ad un vicario di Pola [?]ff2 g5

Alli 24 ottobre ad un vicario francese ff 2 g 4

Alli 10 dicembre ad un prete di Simisola fatto venir per cantar li tenori [?] ff 4 g1

Alli 16 a ms Simone Boyleau p mag.[nifi]cat ff 24

Il Med° ad un frate carmelita venuto per basso ff4 g1 d 1

Alli 13 Gennaio al R.M. Nicola Parma venuto per mastro di capella per suo viaggio ff 42

Alli 27 pagato al S. Cantore per le spese fatte a ms Gio Il rosso, Timoteo, Bartolomeo et un can.co di Carmagnola et ser.ri per la venuta delli Cardinali ff 42 g4».

Sulla visita di Borromeo e Paleotti a Torino si rimanda, come studio supportato dalla bibliografia più aggiornata, a PEROTTI, *I passi di San Carlo Borromeo nella Diocesi di Novara*, pp. 71-77.

²⁵ Cfr., per i casi di Vercelli e Casale, I-Vcd, Contabilità fald. 3, 1583-1665, fald. Contabilità 1602_1603 s.i.f.: «Più pagati a ms agostino carolo hoste d'ord.e del M.to R.do Cap.lo p hauere datto da magnare l'ult° di luglio [1602], il p° d'agosto et alli 2 la mattina al M.ro di Capella di Casale et altri cantori forastieri p la musica il giorno di S. Euseb.° con un duc.ne datto al S.r Heredia n.ro m.ro di capella p dar a uno frate di arm. venuto col regale in tutto 12 .3. gr 9».

²⁶ Si avverte che tra i coristi non viene computato il nome del reverendo Gabriele Grassis, il cui impegno canoro si esauriva nel canto delle messe da morto nei giorni di mercoledì e venerdì per i fondatori della cappella dei putti.

Putti di cappella	4-5
Coristi	6
Cantanti di cappella	3 (tutti contralti, uno dei quali contralto e corista)
Organista	1
Suonatore di cornamusa	1

Annata 1584, CC 3.17 (ff. 52v ss.)	
Maestro di cappella	Simon Boyleau
Putti di cappella	5
Coristi	4
Cantanti di cappella	3 (contrabbasso e contralti)
Organista	1

Annata 1585, CC 3.17 (ff. 60 ss.)	
Maestro di cappella	Simon Boyleau (nel novembre gli subentra Simon Coquard)
Putti di cappella	5
Coristi	4
Cantanti di cappella	2
Organista	1
Suonatore di cornamusa	La Planchia 1

Annata 1586, CC 3.17 (ff. 69v ss.)	
Maestro di cappella	Simon Coquard
Putti di cappella	7
Coristi	3
Cantanti di cappella	3
Organista	1

Annata 1587, CC 3.18 (ff. 29 e ss.)	
Maestro di cappella	Simon Coquard

Putti di cappella	4
Coristi	5
Cantanti di cappella	3 (soprano-contralto-basso)
Organista	1

Annata 1588, CC 3.18 (ff. 113 ss.)	
Maestro di cappella	Simon Coquard
Putti di cappella	5
Coristi	3
Cantanti di cappella	4 (soprano, 2 Alti, basso)
Organista	1

Annata 1589, CC3.18 (ff. 173 ss.)	
Maestro di cappella	Simon Coquard
Putti di cappella	
Coristi	3
Cantanti di cappella	3
Organista	1

Annata 1590, CC 3.18 (ff. 249 ss.)	
Maestro di cappella	Simon Coquard
Putti di cappella	
Coristi	3
Cantanti di cappella	3
Organista	1

Oltre alle oggettive carenze dell'organico, al gusto personale dei maestri di cappella ed alle possibilità economiche della mensa capitolare, la veicolazione dei volumi musicali in età moderna è riconducibile anche all'instabilità degli organismi vocali, all'interno dei quali erano frequenti le rescissioni dei contratti e gli avvicendamenti tra cantori. Come prova la figura del frate agostiniano Leone Parpaglia²⁷ (il quale, di

²⁷ I-Tcm, Sindacati della cappella dei cantori, CC3.18 [1590], f.197: «[...] Alli 5 genaro pagato al R. Padre fra Leone [Parpaglia] per gl'Inni et messe del varoto portate dal med° ff 5 g 10».

probabile origine spagnola, fu ammesso nella cappella del Duomo il primo settembre 1589 e quindi, nel 1611, nominato musico di camera della Corte di Savoia, istituzione nella quale fu attivo come fagottista sino al 1620²⁸), oltre ai maestri di cappella talora erano anche questi ultimi a veicolare la trasmissione del repertorio sacro: nei conti della *capella* dei putti si legge che, nel gennaio 1590, questi ricevette un compenso per aver portato con sé due nuove raccolte, contenenti inni e messe, del novarese Michele Varotto²⁹. La disponibilità sul mercato di una serie di opere fresche di stampa provenienti dalle tipografie dello stato veneziano (Brescia e, soprattutto, Venezia) attrassero gli investimenti bibliografici del duomo torinese dell'ultimo quindicennio del XVI secolo. Oltre alle opere già citate, nei registri dei sindacati della cappella risalenti al 1589-1591 si scorgono le spese per delle imprecisate *Messe* dell'organista bresciano Costanzo Antegnati³⁰ (e qui non si è in grado di affermare se esse coincidessero con quelle già presenti nell'inventario del 1582 o fossero quelle contenute nella sua seconda opera a stampa, uscita nel 1589³¹) e per due altre raccolte liturgiche di Giovanni Matteo Asola, una di messe³² e l'altra di falso bordoni per i salmi vespertini³³. Se si addizionano i venti volumi a stampa consegnati a Borgia nel 1582 con le nuove acquisizioni documentate durante il decennio successivo, la consistenza dell'archivio musicale della cattedrale di Torino sarà equiparabile, negli anni '90 del Cinquecento, ai fondi musicali di omologhe istituzioni attive dentro e fuori il territorio sabauda (ai 50 volumi a stampa nella capitale sabauda fanno infatti riscontro i 46 in uso presso la cattedrale di Tortona). Della produzione a stampa in uso nella cappella musicale della cattedrale di Torino di epoca così antica non rimane altra traccia rispetto ai pochi volumi ancora oggi fisicamente custoditi presso l'Archivio arcivescovile torinese³⁴. Per ritrovare un'altra stagione contrassegnata da una così cospicua attività mercantile in ambito musicale, occorre attendere – complice anche, come abbiamo già lamentato, l'inopia documentaria dei decenni mezzani - la fine della seconda grande peste che colse Torino tra XVI e XVII secolo (quella del 1630) e l'avvento del maestro di cappella Giovanni Battista Trabattone, musicista eporediese proveniente dall'omologa istituzione del

²⁸ Cfr. CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, pp. 83-84.

²⁹ Si trattava probabilmente dei volumi: *Hymnorum musica, secundum ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae, noviter ristampatum cum alijs rebus, quinque vocum*, Milano, Francesco & eredi di Simon Tini, 1590, Rism V 989; *Missarum liber primus, cum sex vocibus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1563, Rism V 987. Su Varotto, che «Scrisse in modo precipuo musica sacra, adottando lo stile concertante e la prassi corale antifonale tipica della scuola veneziana, mostrando originalità e maestria», si leggano il saggio, ricco di documentazione archivistica ma ormai superato dal punto di vista bibliografico, di BARBIERATO, *Michele Varotto e la cappella musicale del Duomo di Novara*; FISCHER, *Nuove tecniche della polichoralità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulle opere di altre aree* p. 42; la voce *Michele Varotto* di DONÀ, in *The new Grove*, vol. 26, p. 329.

³⁰ Probabilmente il *Liber primus missarum sex et octo vocum*, Venezia, Angelo Gardano, 1578, Rism A 1260.

³¹ *Liber secundus missarum sex et octo vocum*, Venezia, Angelo Gardano, 1589, Rism A 1263.

³² Sono o *Le Messe a quattro voci pari... sopra li otto toni della musica* [...], Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1574, Rism A 2510, o *Il secondo libro delle messe a quattro voci pari* [...], Venezia, Angelo Gardano, 1580, Rism A2540 oppure ancora le successive ristampe presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, Venezia 1586, o presso Ricciardo Amadino, Venezia 1596.

³³ *Falsi bordoni per cantar salmi, in quatro ordini divisi, sopra gli otto tuoni ecclesiastici* [...] *A quattro voci*, Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1575, Rism A 2520 o successive ristampe del 1582, del 1584, del 1587 (editore: Simon Tini di Milano), o del 1592 (edizione di Venezia).

³⁴ La cui lista è pubblicata in *Le fonti musicali in Piemonte. I-Torino*, pp. 15-19.

duomo di Casale Monferrato³⁵. Quattro anni dopo la sua nomina, nel 1637, in due momenti distinti, i conti capitolari registrarono l'acquisto di alcune novità di torchio e di altre opere più datate³⁶, la cui destinazione esecutiva soddisfaceva ai bisogni della messa e dei vesperi, comprendendo sì, ma in netto subordine, la produzione di litanie e di mottetti: per quanto attiene alla celebrazione vespertina, vanno anzitutto segnalati gli allora recentissimi *Psalmi vespertini cum litanis beatissimae Virginis* a 5 voci e basso continuo del fiorentino Giovanni Battista da Gagliano³⁷, due raccolte di salmi vespertini, a cinque e a sei voci, di Giovanni Giacomo Gastoldi³⁸ e un'antologia salmodica del milanese Orfeo Vecchi³⁹; la sezione della musica destinata alla messa comprendeva, citando per prime le uscite recenziatori, *Il Secondo libro delle messe a 4 e 5 voci* di Leandro Gallerano⁴⁰, all'epoca maestro di cappella presso la basilica del Santo di Padova, l'opera quarta a stampa del cremonese Bernardo Corsi⁴¹, il primo libro delle messe del monaco olivetano genovese Vincenzo Mercante⁴², la raccolta contenente messe per vivi e per i morti a 4 voci di un altro monaco, il cassinese Gregorio Zucchini di Brescia⁴³, le messe del musicista bolognese Camillo Cortellini, «detto il violino», per 4, 5, 6 e 8 voci⁴⁴, e, tra le opere ormai classiche, *Il quarto libro di messe a sei voci... piene d'inusitata dolcezza, composte ultimamente con arte meravigliosa, conforme al decreto del... Concilio di Trento fra le quali e una de morti con la sua sequenza* di Vincenzo Ruffo⁴⁵ (opera dall'identificazione incerta a causa della presenza di sei parti staccate all'atto dell'acquisto). In ambito mottettistico, due furono le raccolte acquisite, entrambe di provenienza milanese: quella curata dal basso del duomo di Milano Francesco Lucino nel 1608⁴⁶ (o una delle sue successive ristampe)⁴⁷ ed i mottetti a 5 voci di Orazio Nantermi⁴⁸.

³⁵ Cfr. MARCHISIO, *Sancti Evasii festa nostra psallat: nuove riflessioni sulla Cappella Musicale di Casale Monferrato*, pp.227-228. Un'ampia disamina biografica su Giovanni Battista Trabattone si legge in BOUQUET, *Turin et les musiciens de la Cour 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, vol. 1, pp.141-143.

³⁶ I-Tcm, Sindacati CC 3.47, Libro dell'economato degli anni 1634-1638, f. 100v.

³⁷ Venezia, Alessandro Vincenti, 1634, Rism G 102.

³⁸ *Psalmi ad vespertas, Editio tertia*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1597, oppure *Salmi intieri che nelle solennità dell'anno al vespero si cantano*, libro secondo, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607, Rism G 503; *Vespertina omnium solemnitatium psalmodia, quinque vocibus decantanda*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1602, Rism G 501.

³⁹ *Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli vesperi nelle solennità di tutto l'anno, con duoi Magnificat, falsi bordonni, et le quattro antifone per la compieta [...] nuovamente ristampati con il basso continuo per l'organo*, Milano, Filippo Lomazzo, 1614, Rism V 1060.

⁴⁰ Venezia, Alessandro Vincenti, 1620, Rism G 153.

⁴¹ *Missae, et motecta cum quatuor, et octo vocibus accomodato ad cantum quorumcumque instrumentorum musicalium, voce demissiori continuata ad cantum organi*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608, Rism C 4135.

⁴² *Liber primus missarum quinque vocum*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605, Rism M 2282.

⁴³ *Liber secundus in quo vespertinae Missa vivorum, et defunctorum [...] vocibus paribus continentur*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613, non censito in Rism ma presente al sito Printed Sacred Music Database (all'indirizzo web: <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000400000020>; ultima consultazione 14 aprile 2016).

⁴⁴ *Messe a quattro, cinque, sei et otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609, Rism C 4168.

⁴⁵ Venezia, Girolamo Scotto, 1574, Rism R 3055.

⁴⁶ Cfr. GIBELLI, *La raccolta del Lucino (1608) e lo stile concertante in Lombardia*, pp. 63-77; TOFFETTI, *Lucino è un lampo e la sua voce è un tuono*. Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento, pp. 3-51; EAD., *La produzione musicale di Francesco Lucino: postille e precisazioni*, pp. 361-364.

⁴⁷ *Concerti de diversi excell. autori, a due, tre, & quattro voci, raccolti dal R. D. Francesco Lucino musico nella Chiesa Metropol. di Milano, novamente dati in luce. Con la partitura per l'organo*, Milano, Errede di Simon Tini e Francesco Lomazzo, 1608, Rism 1613/13.

⁴⁸ *Partito del primo libro delli motetti a cinque voci*, Milano, Agostino Tradate, 1606, Rism N 35.

Messe	Mottetti	Vespri	Litanie
6	2	4	2

Ancora una volta, la produzione a 8 voci - per quanto non assente - rappresenta una sparuta minoranza del fabbisogno musicale del duomo di Torino; nel 1637 vennero infatti acquistate due sole raccolte contenenti composizioni per doppio coro: le messe di Cortellini⁴⁹ e le *Letanie della B. V., da cantarsi a otto voci, con la parte continuata per l'organo* date alle stampe nel 1610 dall'organista piacentino Gasparo Villani⁵⁰. Ciò, a quest'altezza cronologica, si dimostra in forte controtendenza rispetto alle competenze compositive ed organizzative che avevano dimostrato, sul piano polivocale, quattro dei più importanti maestri di cappella che operarono a Torino durante un venticinquennio del quale possediamo dati archivistici non continuativi (1602-1627): Giovanni Battista Stefanini, Ruggero Trofeo, Enrico Radesca e Giovanni Stefano Fontana Morello. Pur con tutte le cautele del caso (non essendosi conservata traccia di possibilissime altre acquisizioni o dispersioni e consunzioni del materiale bibliografico sinora censito), le opere divenute proprietà del capitolo nel tardo Cinquecento e quelle inserite in archivio durante il mandato direttoriale di Trabattone assommano, *anno Domini* 1640, a 61 volumi; ricchissime le sezioni di messe (21 volumi) e mottetti (24), molto più contenute quelle salmodiche (10 in totale, tra salmi, Magnificat e vespri), limitati a due raccolte caduno gli inni e le litanie. Molto profilata la destinazione esecutiva di queste raccolte rispetto alle omologhe del fondo musicale della cappella musicale del duomo di Asti e, in minor misura, di Tortona: a Torino solo quattro raccolte per doppio coro si sottraggono alla supremazia schiacciante di quelle per 4-6 voci – tendenza testurale confermata anche dalle opere manoscritte conservate nell'archivio arcivescovile della città almeno sino all'inizio del mandato di Giovanni Carisio (1682).

Tipologia repertoriale	Messe	Mottetti	Salmi	Magnificat	Inni	Vespri	Litanie
Volumi censiti nel periodo 1582-1591	15	22	2	6	2		
Volumi	6	2				4	2

⁴⁹ La loro presenza potrebbe inserirsi nella politica celebrativa della memoria di Carlo Borromeo, di cui, oltre a Cortellini, anche i duchi di Savoia erano fautori: si veda la *Missa Sancti Caroli* inserita dal musicista bolognese all'interno della raccolta *Messe a otto voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1617: cfr. KENDRICK, *Musica e riforma nella Milano di Carlo Borromeo*, pp. 183-184. Riprova di ciò è la presenza della raccolta completa in un'altra diocesi fermamente controriformista, quella di Vercelli: I-Vcd, archivio capitolare, Mus 65/1-9.

⁵⁰ Venezia, Angelo Gardano, 1610, Rism V 1553.

censiti nel 1637							
Totale	21	24	2	6	2	4	2

1.4 La capella puerorum della cattedrale di Asti

Importante libero comune medievale, Asti ebbe ripetuti contatti con il Ducato gonzaghese di Monferrato e con la Francia; nel primo trentennio del Cinquecento subì diverse dominazioni (tra cui quella viscontea e quella francese) ma, dopo il trattato di Cambrai (1529), finì nella mani dell'imperatore Carlo V, il quale decise, due anni più tardi, di donarla insieme alla contea ad essa pertinente alla duchessa Beatrice di Portogallo, moglie di Carlo III di Savoia⁵¹. Oltre ad essere importante crocevia commerciale, la città riuscì a stagliarsi per i ruoli giuridici e religiosi che aveva saputo vedersi riconosciuta nel corso dei decenni: divenuta, grazie alle concessioni della nuova sovrana Beatrice, sede del Tribunale delle ultime appellazioni della città e contado oltre che del marchesato di Ceva (istituzione che le conservò una vastissima sfera di influenza giuridica su tutto il Piemonte meridionale⁵²), Asti fu anche uno dei caposaldi della controriforma nello stato sabauda, avendo la sua sede episcopale ospitato dal 1588 il predicatore Francesco Panigarola, che era stato autore del sermone funebre pronunciato nel 1584 sul corpo di Carlo Borromeo adagiato nel duomo di Milano⁵³. Il repertorio di esecuzione più agevole, quello in falsobordone, le messe a quattro voci di Asola o i salmi di Ruffo, è figlio di quella temperie culturale e religiosa⁵⁴: una temperie nella quale Asti era immersa, essendo la sua diocesi suffraganea di quella milanese. Attualmente, la fonte storico-musicale più completa e ricca di dati specifici del primo Seicento sabauda da cui traspiega, oltre alla consistenza, anche la sovrastruttura culturale in cui tali composizioni erano inserite, sono i tre inventari della musica a stampa posseduta dalla cattedrale di Asti per il periodo 1603-1614⁵⁵. Si tratta di tre liste senza interruzioni diacroniche che ricostruiscono la situazione delle acquisizioni del fondo musicale della *capella puerorum* del duomo (non risultano infatti dismissioni o deterioramenti gravi, in quel periodo) all'atto dell'insediamento di altrettanti maestri di cappella (Giuseppe Aicardo di Savona, in carica dal 1603 sino al 1606; Giulio Cesare Ferrari di Pavia, che guidò la

⁵¹ VERGANO, *Storia di Asti*, pp. 98 ss.; cfr. anche la lettura, storiograficamente più aggiornata e complessa, di BORDONE, *La dominazione francese di Asti: istituzioni e società tra medioevo ed età moderna*, pp. 15-45.

⁵² Cfr. RAVIOLA, *Asti, Vercelli e Biella nel Cinquecento fra intersezioni territoriali e nuovi assetti istituzionali*, pp. 91-104.

⁵³ Cfr. TOFFETTI, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, pp. 161-195.

⁵⁴ Una disamina della quale si legge, oltre che nella ormai classica monografia di LOCKWOOD, *The masses of Vincenzo Ruffo and the Counter-Reformation*, pp. 101-127. Il lavoro che apporta significative novità, soprattutto sul ruolo guida dei sinodi locali nella gestione delle problematiche musicali, è MONSON, *The Council of Trent revisited*, pp. 1-38; altre opere significative sull'argomento sono *Musica e liturgia nella riforma tridentina* (soprattutto negli studi di Bonifacio Baroffio, pp. 9-18, e di Oscar Mischiati, pp. 19-30) e PRODI, *La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica*, pp. 9-26.

⁵⁵ I-ASc, faldone 29, «Post 1694 Raccolta di atti relativi alla Cappella dei Putti, Lista dei volumi musicali della Cappella musicale del duomo di Asti [1606-14]», ff. 1r-2r.

compagine dal 1606 sino alla morte, nel 1613; Girolamo Breidito, allievo di Giovanni Battista Fergusio, in carica sino al 1617⁵⁶). Il primo inventario, redatto in margine alla presa di possesso della carica del tenore savonese Aicardo, segnala la presenza di 60 opere a stampa (alcune delle quali rilegate in miscellanea e perciò non elencate per titolo, altre in forma di manoscritto, il cui contenuto avrebbe potuto essere sia un brano autografo di un maestro locale sia una copiatura o una messa in partitura di musiche edite). Per quanto il loro insieme delinei la consistenza del fondo musicale a stampa più esteso dello stato sabaudo nel primo Seicento, non bisogna credere che la realtà della chiesa e del notabilato di Asti fosse fiorente. Dopo la visita di Carlo Emanuele I e della consorte Caterina Michela, una relazione dell'archivio di stato di Torino, compilata nel 1587, lamentava che la parte urbana della città fosse «molto dishabitata, causa in parte che li gentilhuomini et feudatari cittadini di questo contado, quali solevano habitarla, fano sua residenza neli suoi castelli»⁵⁷. Asti, che contava all'epoca circa 8000 abitanti⁵⁸, era sede di una delle diocesi dalla giurisdizione territoriale più estesa del Piemonte, ma la progressiva riduzione territoriale seguita all'erezione di nuovi vescovadi a Casale Monferrato (1474), Saluzzo (1511) e Fossano (1592) e la difficoltà nel godere delle rendite dei feudi vescovili, l'avevano resa prossima all'indigenza⁵⁹, come lamentava il vescovo Francesco Panigarola tre anni dopo il suo insediamento del 1588⁶⁰. Questi, frate minore osservante subentrato al vescovo Domenico Della Rovere (1568-1587), prelado molto vicino ai dettami tridentini e perciò stimato da Carlo Borromeo⁶¹, fu intimo dello stesso Borromeo (sul cui cadavere, come abbiamo già ricordato e come meglio illustreremo poco oltre, pronunciò il sermone funebre nel duomo di Milano) ottenendo, dopo essere divenuto uno dei famuli di Carlo Emanuele I, la nomina a vescovo di Asti. Con tutta probabilità, la responsabilità dell'accrescimento e dell'indirizzo culturale di queste stampe musicali va ricondotto all'azione pastorale di entrambi i presuli. Includendo i manoscritti, nel 1606 esse salgono a 68 e diventano 66 nel 1614 (31 delle quali destinate al doppio o al triplo coro)⁶². Una tal messe di composizioni, a quel tempo rapportabile per quantità probabilmente soltanto al fondo musicale a stampa della cappella musicale della basilica di Sant'Eusebio di Vercelli (per quanto non vi siano documenti in grado di provarlo), permette di identificare alcune delle linee

⁵⁶ I dati sui maestri di cappella sono estratti dallo studio dello scrivente, *La cappella musicale della cattedrale di Asti fra '500 e '600: nuove ricerche d'archivio per una cronologia ragionata*, pp. 173-186. La formazione musicale della cappella è stata sintetizzata da una serie di tabelle diacroniche incluse in quel saggio.

⁵⁷ ASTo, S.R., Camerale, PCF, reg. 1587 in '88, ff. 201v ss. Documento citato in RAVIOLA, *Asti, Vercelli e Biella nel Cinquecento fra intersezioni territoriali e nuovi assetti istituzionali*, p. 96.

⁵⁸ Cfr. LEVI, *Come Torino soffocò il Piemonte*, p. 13.

⁵⁹ Cfr. COZZO, *La città, il vescovo, il santo. Politica e religione ad Asti fra Cinque e Seicento*, pp. 16-30. Cfr. ora anche *Asti nel Seicento. Artisti e committenti in una città di frontiera*, pp. 17-23.

⁶⁰ Cfr. VISCONTI, *Diocesi di Asti e Istituti di vita religiosa*, pp. 196-199: «[...] Questa chiesa è delle più lontane da Roma in Italia et anche delle più povere e non sarebbe possibile che io facessi ora questo viaggio [la visita *ad limina*] con decoro, senza molto scomodo». Queste parole erano identiche nel contenuto a quanto scrivevano nelle loro missive i vescovi tardo cinquecenteschi di Casale Monferrato al governo gonzaghesco: cfr. RAVIOLA, *Il Monferrato Gonzaghesco*, pp. 363-368.

⁶¹ Cfr. RAVIOLA, *Il Monferrato Gonzaghesco*, pp. 164-172.

⁶² L'inventario del 1614 è stato pubblicato dallo scrivente nel saggio *Le infrastrutture della musica. Strumenti e repertori delle cappelle musicali del Piemonte centro-meridionale fra XVI e XVII secolo*, pp. 87-139.

guida che informavano buona parte della prassi esecutiva della *capella* astigiana tra tardo Cinque e primissimo Seicento. Nel 1603 il compositore che vi faceva la parte del leone, come anche in buona parte d'Italia, era Giovanni Pierluigi da Palestrina: sue sono 10 raccolte di messe, mottetti, offertori e Magnificat; oltre al prenestino, la zona romana viene rappresentata anche da tre volumi di Giovanni Animuccia, da uno di Asprilio Pacelli e da uno di Ruggero Giovannelli. Cospicua la presenza di raccolte a stampa di impressione milanese, le quali ospitano gli esiti creativi di diversi compositori attivi o nel ducato sabauda o nei territori immediatamente ad esso limitrofi: il milanese Orfeo Vecchi compare per ben sei volte nella lista, Michele Varotto è rappresentato da quattro raccolte, il milanese Vincenzo Ruffo e il novarese Giovanni Francesco Ramella (maestro di cappella nella cattedrale cittadina dal 1599⁶³) da due, da una ciascuno Giulio Belli di Piacenza, Damiano Scarabelli di Milano, Antonio Mortaro di Brescia, Benedetto Re da Pavia; la legazione pontificia è presente con le opere Lucio Belli di Ravenna e Domenico Micheli di Bologna; anche il ducato gonzaghese, territorialmente coerente con i Savoia nel contado di Casale Monferrato e Acqui Terme, è rappresentato da sette titoli: quattro opere di Lodovico da Viadana, due di Giovanni Giacomo Gastoldi e una di Nicola Parma (il quale fu attivo per più di vent'anni alla cattedrale di Pavia, prima di passare al santuario dell'Incoronata di Lodi e alla Cattedrale di Novara, nel 1610⁶⁴). La produzione proveniente dalla terra veneta reca invece la responsabilità autoriale di Giovanni Croce, (tre raccolte), Andrea Gabrieli e Annibale Padovano (due raccolte), Ippolito Baccusi e Costanzo Porta (una raccolta ciascuno); di Giovanni Matteo Asola l'inventario del 1603 contiene il volume degli Introiti del 1583 ed una non meglio specificata raccolta a 8 voci, che non comparirà più nelle successive liste. Come già a Torino, la palma quantitativa va alla preponderante produzione mottettistica; dal punto di vista della tessitura essa, per quanto non disdegna la compagine di 5-6 voci, si allarga non infrequentemente, e con diversi titoli di pubblicazione recente, anche alle otto. Le raccolte di messe rappresentano poco meno di un terzo del patrimonio musicale a stampa; il numero delle raccolte di Vespri e di Magnificat custodite a Torino e ad Asti non è elevato e, sostanzialmente, si equivale. La restante produzione musicale citata si staglia più per differenze qualitative che quantitative rispetto alla vicinior cattedrale di San Giovanni Battista, con una serie di titoli che rimandano ad un potenziale impiego liturgico dall'ancipite destinazione (salmi e messe, messe e mottetti, mottetti e vespri, mottetti e litanie). Va inoltre ricordata la presenza, nell'inventario di cappella del 1614, del volume composto dal padre somasco milanese Giuseppe Gallo ed assemblato dal nobile tortonese Aurelio Ribrocchi *Sacri operis musici alternis modulibus concinendi liber I*, edito a Milano dagli eredi di Francesco e Simon Tini nel 1598: opera di destinazione prevalentemente policorale e polistrumentale che al suo interno contiene cinque *concertus duplices* (anche se ne sono segnalati sei nell'indice, dal momento che il primo è composto da due sezioni),

⁶³ FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara dal secolo XVI a' primordi dell'Ottocento*, p. 57.

⁶⁴ Cfr. GIUGGIOLI, alla voce *Parma, Nicola*, in *DBI*, vol. 81 (consultata on line il 22 giugno 2016 al sito [http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-parma_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-parma_(Dizionario-Biografico)/)).

una *Missa sine nomine* a otto, otto mottetti a otto voci, tre canzoni strumentali a otto e a quattro voci. La sua importanza deriva dal fatto che la «forma cardine della musica sacra cinquecentesca, ovvero il mottetto, e la forma cardine della musica strumentale milanese, ovvero la canzone, [vi] vengono fuse in un unico organismo» mediante libera giustapposizione, quando non anche contrapposizione, degli elementi vocali e di parti strumentali dotate di propria autonomia⁶⁵.

Messe	14
Messe e mottetti	7
Mottetti	28
Mottetti e vespri	1
Mottetti e litanie	1
Vespri	6
Magnificat	3
Salmi	1
Salmi penitenziali	1
Salmi e messe	1
Offertori	1
Introiti	1
Responsori	1

Il riferimento alla commistione tra voci e strumenti, sperimentazione che iniziava ad essere praticata anche nell'area sabauda di primo Seicento, ci spinge ad approfondire brevemente l'organizzazione esecutiva della *capella puerorum* astigiana di quegli anni. Da quanto si evince dai suoi documenti economici, essa riproduceva, in miniatura, la struttura delle coeve cappelle palatine padane: non possedendo un organigramma tale da permetterle di approntare l'esecuzione delle musiche policorali che pure rappresentavano poco meno della metà del suo archivio (essa stipendiava soltanto il maestro di cappella, l'organista, un contralto, un tenore, un basso e manteneva - per il periodo degli inventari - un numero di putti cantori compreso tra i due e i cinque), era gioco forza per i suoi responsabili rivolgersi a forze avventizie, quasi tutte provenienti dalla città (specialmente dai conventi regolari, in alcuni sporadici casi dalla collegiata di San Secondo), per dar loro una veste sonora consona. Il caso più eclatante in questo senso fu la «musica a 4 chori» preparata il 15 agosto 1613 per la festa della Madonna Assunta (cui la

⁶⁵ TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il "Sacrum opus musicum" (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una messa di Giovanni Francesco Capello*, pp. 316-328.

cattedrale era intitolata⁶⁶). Date le non moltissime variazioni di titoli tra i tre inventari, nel tentare una ricostruzione delle fluttuazioni subite dai beni musicali in possesso dell'istituzione astigiana nel primo ventennio del XVII secolo, si potrebbe attribuire una paternità a queste scelte autoriali. Le principali aggiunte al catalogo - purtroppo non registrate dalle note economiche dell'ufficiale di cappella preposto al controllo dell'istituzione - risalgono al triennio in cui funzionò come maestro di cappella Giuseppe Aicardo. Nel 1606 il pavese Ferrari riceveva in consegna ulteriori 6 raccolte musicali rispetto al suo predecessore, un paio delle quali erano fresche di stampa: quelle dei due regolari francescani Giacomo Antonio Piccioli e Tommaso Graziani. Quest'ultima, per la sua destinazione esecutiva, triplo coro con eventuale coro di ripieno e surrogazione delle parti vocali con strumenti, ben si sarebbe potuta prestare per la solennità agostana del 1613: ma, come è logico in assenza di documenti più probanti, non ci si può spingere al di là di questa semplice inferenza. La seguente tabella rende particolarmente perspicua la scelta di gusto che sovrintendeva all'acquisto di musiche a stampa durante questo breve lasso di tempo, prevalentemente incentrata sulla produzione più recente per doppio o triplo coro.

Nuove acquisizioni librerie nel periodo 1606-1613	Indicazioni Rism
Messe, Magnificat et motetti del Piccioli a 8	Giovanni Antonio Piccioli, <i>Missarum ac Sacrarum Cantionum quinq. & octo vocibus concinendarum Liber primus [...]</i> , Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1607
Motetti del Donati a 5 6 et 8	<i>Di Baldassara Donato Maestro di cappella della Serenissima Signoria di Venetia in San Marco. Il Primo Libro de Motetti a cinque</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1599, Rism D 3416
Motetti d'Orlando Lasso a 4	cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti
Messa et motetti di Tomaso Gratiani a 12	Tommaso Antonio Graziani, <i>Missa cum Introitu, ac tribus motectis, Duodecim vocibus canenda, tribus Choris distincta [...]</i> Venezia, Angelo Gardano 1587, Rism G 3701
Messe del Benedetto de Re a 5 et 8	Benedetto Re, <i>Missarum ac Sacrarum Cantionum quinq et octo vocibus concinendarum Liber Primus [...]</i> , Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo,

⁶⁶ I dati archivistici dell'evento sono trascritti nell'articolo *La cappella musicale della cattedrale di Asti*, p.180.

	1607, Rism R 725
Messe et motetti di Flaminio Triesti a 8 [sic]	Flaminio Tresti. Edizione perduta, segnalata dalla lista dell'editore Giunta nel 1604 (cfr. Mischiati, <i>Indici</i>)

Il quadro completo dei titoli a disposizione dei responsabili della cappella astigiana - che non va mai confuso con il loro effettivo utilizzo liturgico - viene invece riassunto qui di seguito; in alcuni casi, che risulterebbero illeggibili e non interpretabili a causa delle informazioni eccessivamente schematiche dell'inventario, i dati bibliografici sono stati desunti dal raffronto con le liste di volumi musicali del 1606 e del 1614.

Inventario dei libri della capella dei puti del duomo [1603], insediamento di Giovanni Battista Aicardo⁶⁷	Indicazioni Rism
Primo Libri tre grossi delle Messe del Palestrina	<i>Ioannis Petri Loysi Praenestini [...] Missarum liber primus</i> , Roma, eredi di Luigi Dorico, 1554, Rism P 655; <i>Missarum cum quattuor, quinque, ac sex vocibus [...] liber secundus</i> , Roma, eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567, Rism P 660; <i>Missarum Liber tertius</i> , Roma, eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1570, Rism P664
Più un libro grosso delle Messe del Animuccia	<i>Ioannis animutiae [...] Missarum liber primus</i> , Roma, Eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567, Rism A1236
Più un altro libro grosso del d° [Animuccia]	Prob. <i>Canticum B. Mariae Virginis [...] ad omnes modos factum</i> , Roma, eredi di Valerio & Aloisio Dorico, 1568, Rism A1237
Più un altro libro grosso del d° [Animuccia]	Prob. <i>Il primo libro dei motetti a cinque voci</i> , Roma, Valerio & Aloisio Dorico, 1552, Rism A1234
Più un libro grosso scritto a mano	
P° 2° 3° Libro de motetti del Palestrina Palestrina a 5	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Liber primus [...] mottetorum, quae partim quinis, partim senis, partim</i>

⁶⁷ I-ASc, fald. 29, «Post 1694 Raccolta di atti relativi alla Cappella dei Putti, Lista dei volumi musicali della Cappella musicale del duomo di Asti [1606-14]», ff. 1r-2r.

	<p><i>septenis vocibus concinantur</i>, Roma, eredi di Valerio e Aloisio Dorico, 1569, Rism P700, oppure <i>Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum [...] quaternis vocibus [...] liber primus</i>, Venezia, Antonio Gardano, 1564, Rism P689; <i>Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus</i>, Venezia, Girolamo Scotto, 1572, Rism P705; <i>Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius</i>, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1575, Rism P711</p>
Le Messe del d° a 4 et 5	<p>Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Missarum cum quatuor et quinque vocibus, liber quartus</i>, Venezia, Angelo Gardano 1582, Rism P667, oppure <i>Missae quinque, quatuor, ac quinque vocibus concinendae [...] liber sextus</i>, Roma, Francesco Coattino, 1594, Rism P676, oppure <i>Missae quinque, quatuor, ac quinque vocibus concinendae [...] liber septimus</i>, Roma, Francesco Coattino, 1594, Rism P678;</p>
Prima et 2.a parte delli offertorii per tutto l'anno del sud° a 5 che so.10	<p>Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Offertoria totius anni [...] quinque vocibus concinenda [...] pars prima</i>, Roma, Francesco Coattino, 1593, Rism P746; <i>Offertoria totius anni [...] quinque vocibus concinenda [...] pars secunda</i>, Roma, Francesco Coattino, 1593, P749</p>
Il 5° libro de Motetti del sud° a 5	<p>Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Motetorum quinque vocibus liber quintus</i>, Roma, Alessandro Gardano, 1584, Rism P728</p>
Li Magnificat del Sud° a 4	<p>Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Magnificat octo tonum. Liber Primus</i>, Roma, Alessandro Gardano, 1591, Rism PP745a</p>
Messe del sud° a 8	<p>Giovanni Pierluigi da Palestrina, prob. <i>Missae quatuor octonis vocibus concinendae</i>, Venezia, Ricciardo Amadino, 1601, Rism P688</p>

Vespri del Varotto a 8	Michele Varotto, <i>Psalmodia vespertina quatuor, aut octo vocibus, alternatis choris, concinenda</i> [...] Milano, presso Francesco e eredi di Simon Tini, 1587, Rism VV989a; oppure <i>Psalmodia vespertina in dialogo Octonis vocibus</i> [...], Milano, presso gli eredi di Francesco e Simon Tini, 1594, Rism V993
Motitti del Varotto a 8	Michele Varotto, prob. <i>Sacrae Cantiones in omnes Anni Solemnitates, et Octo Vocibus</i> [...] Milano, Agostino Tradate, 1599, Rism V995
Messe del sud° a 8 [Varotto]	Michele Varotto, <i>Liber primus missarum octonis vocibus, quibus una adiuncta est duodecim vocibus decantanda</i> , Milano, eredi di Francesco e Simon Tini, 1595, Rism V994
Moteti del d° a 6 et a 8 [Varotto]	Michele Varotto, prob. <i>Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae</i> [...] liber primus, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1584, Rism V988
Introiti dell'Asula a 4	Giovanni Matteo Asola, <i>Introitus missarum omnium solemnitatum totius anni, & alleluia, ac musica super cantu plano</i> [...] <i>quatuor vocibus</i> , Brescia, Tommaso Bozzola, 1583, Rism A2547
Asula et Paratonerio a 8	Giovanni Matteo Asola [?] Gaspere Pratoneri, <i>Panegirica octo vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumenti cantatu aptissima</i> , Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584, Rism P 5404
Una muda del Bindinelli a 8	Agostino Bendinello, <i>Sacrae Modulatione Octonis Vocibus concinendae</i> , Verona, Sebastiano delle Donne, 1585, Rism B1907
Più Nicolao Palma a 5 6 et 8	Nicola Parma, prob. <i>Sacra cantiones, quinis, senis, septenis, octonis, nonis, ac decem vocibus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1586, Rism P936
Andrea Gabrielis a 6	Andrea Gabrieli, prob. <i>Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur, tum omnis generis</i>

	<i>instrumentorum, tum ad vocis modulationem accomodati, sex vocum</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1583, Rism G56; oppure <i>Primus liber missarum sex vocum [...]</i> , Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1572, Rism G53
Responsoriy di Augustino Resta [Vincenzo Ruffo] a 5	<i>Li soavissimi responsori della Settimana Santa a 5 voci [...] con un Benedictus, et alcuni Miserere a 2 chori, doi Adoramus te Christe, et tutti li otto toni in falso bordone a 5 voci di F. Agostino Resta</i> , Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1586, Rism R3063
Mude gro. di diversi legate insieme, et li amanca una partic.a	
Messe del Baccusio a 5 et 6	Ippolito Baccusi, prob. <i>Missarum cum quinque et sex vocibus Liber primus</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1570 (o successive ristampe), Rism B22
Messe di Pietro Pontio a 5	Pietro Ponzio, <i>Missarum liber secundus, cum quinque vocibus</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1581, Rism P5077 oppure <i>Missarum cum quinque vocibus Liber tertius</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1585, Rism P5081
[f.1v] Messe di Dominico Michaeli a 5	Domenico Micheli, <i>Missarum quinque cum quinque vocibus liber primus</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1584, Rism M2681
Messe di Annibal Patavino a 5	Annibale Padovano, <i>Missarum quinque vocum [...] liber primus</i> , Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1573, Rism A1248
Motetti del sud ^o a 5	Annibale Padovano, <i>Liber motectorum quinque et sex vocum [...] liber primus</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1567, Rism A1247
Motetti del Chiozotto a 8	Giovanni Croce, <i>Motetti a otto voci [...] comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1594, Rism C4429 (o <i>Motetti a otto voci [...] libro secondo</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1595, Rism C4436)

Vespri del Chiozotto a 8	Giovanni Croce, <i>Vespertina omnium solemnitatum psalmodia octonis vocibus decantanda</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1597, Rism C4449
Messe del sud° a 8	Giovanni Croce, <i>Messe a otto voci</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1596, Rism C4441
Motetti di Rogieri Giovanelli a 5 e 8	Ruggiero Giovannelli, <i>Motecta partim quinis, partim octonis vocibus concinenda [...] liber primus</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1598, Rism G2449
Motetti di Orfeo Vecchi a 6	Orfeo Vecchi, <i>Motectorum sex vocibus, liber tertius</i> , Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598, Rism V1067
Messe et Vespri del sud° a 8	Orfeo Vecchi, <i>Missa, psalmi ad vespervas dominicales, Magnificat, motecta, et psalmodiarum modulationes quae passim in ecclesijs usurpatur [...] octonis vocibus</i> , Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1590, Rism V1057
P° et 2° lib. de motetti del sud. a 5 che 10	Orfeo Vecchi, prob. <i>Motetti [...] a cinque voci</i> , libro primo, Milano, eredi di Francesco e Simon Tini, 1597, Rism V1062; <i>Motectorum quinque vocibus liber secundus</i> , Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598, Rism V1066
Messe et vespri del sud° a 5 che so 10	Orfeo Vecchi, <i>Missarum quinque vocibus liber tertius</i> , Milano, Agostino Tradate, 1602, Rism V1072; prob. <i>Motectorum quinque vocibus liber secundus</i> , Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1598, Rism V1066
Motetti d'Oratio Vecchio a 5 6 8	Orazio Vecchi, <i>Motecta [...] quaternis, quinis, senis, et octonis vocibus</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1590, Rism V1005
Messe di Vincenzo Ruffo a 5	Vincenzo Ruffo, <i>Messe [...] a cinque voci</i> , Venezia, Antonio Gardano, 1557 (o successive ristampe), Rism R3049
Falsi Bordoni del Viadana a 5	Lodovico Grossi da Viadana, <i>Falsi bordoni a cinque voci, divisi in sei ordini per tuono, con i tre salmi che si</i>

	<i>cantano a terza secondo l'uso di Santa Chiesa e tutti gli otto tuoni per falso bordone in tripla, con l'binno Te Deum laudamus [...] nuovamente composti e dati in luce, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596 (o successiva ristampa), Rism V1349</i>
Messe del sud° a 4 [Viadana]	Ludovico Grossi da Viadana prob. <i>Missarum cum quattuor vocibus [...] liber primus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1596 (o successive ristampe), Rism V1341
Vespri del d° a 5 [Viadana]	Ludovico Grossi da Viadana, prob. <i>Vespertina omnium solemnitarum psalmodia iuxta ritum sacrosanctaque atque orthodoxae ecclesiae romanae cum quinque vocibus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1588 (o successiva ristampa), Rism V1334
Motetti del d° a 8 [Viadana]	<i>Ludovici Viadanae, ecclesiae cathedralis Mantuae musicae praefecti Motecta festorum totius anni octonis vocibus</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1597, Rism V1353
Vespri del Gastoldi a 8	Giovanni Giacomo Gastoldi, prob. <i>Tutti li Salmi che nelle Solennità dell'anno al Vespro si cantano, a otto voci [...]</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1601, Rism G 498
Messe del sud° a 5 et a 8 [Gastoldi]	<i>Messe a Cinque et a otto voci del R. D. Gio Giacomo Gastoldi Maestro di Cappella nella Chiesa Ducale di Mantoua. Libro primo</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1600, Rism G497
Vespri di Giulio Belli a 8	Giulio Belli, prob. <i>Psalmi ad vespertas in totius anni solemnitatibus octo voc. duoque cantica Beatae Virginis</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1596, Rism B1752
Messe et Motetti del Belli a 8 [Lucio Belli, secondo l'inventario del 1614]	Lucio Belli, <i>Messa et motetti a otto voci di D. Lutio Billi da Ravenna monaco camaldolense con un basso generale per maggior comodita degli organisti. Libro secondo</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1603, Rism B2644

Messe et Motitti del Mortaro a 8 ⁶⁸	Antonio Mortaro, prob. <i>Missae, Motecta, Cantica B. Mariae Virg. qui partim octonis, partim duodenis vocibus modulantur</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1595, Rism M3737
Magnificat del Scarabelli a 8	Damiano Scarabelli, <i>Magnificat Damiani Scarabelli [...] quae quatuor, quinque, sex, septem, octo, novem decem, undecim, et duodecim vocibus concinuntur</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1597, Rism S1163
P ^o et 2 ^o lib. Del Molinaro a 8 et sono 16 [volumi oggi perduti]	Simone Molinaro, prob. <i>Motectorum quinis et Missae denis vocibus Liber Primus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1597, Rism M2930; <i>Il secondo libro de Motetti a otto voci</i> , Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1601, Rism M2934
Misse et motetti del Massaino a 8	Tiburzio Massaino, prob. <i>Sacri modulorum concentus</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1592, Rism M1275
Motetti del Ramella a 8	<i>Sacrae Cantiones quinis, senis, ac octonis vocibus, una cum Missa et Cantico B.M. Virginis octo vocibus [...] Liber primus</i> , Milano, Michele Tini, 1590, Rism R195
Messe et Motetti del sud ^o a 8	Prob. <i>Sacrae Cantione cum Litanijs Sanctorum, & duabus Missis octo vocibus concinendae tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae. Liber tertius</i> . Venezia, Giacomo Vincenti, 1601, non schedato in Rism
Motetti del fatorini a 8	Gabriele Fattorini, prob. <i>Il secondo Libro de motetti a otto voci [...]</i> , Venezia, Ricciardo Amadino, 1601, Rism F133
Motetti et Vespri del asprillo a 8	<i>Asprilii Pacelli [...] Motectorum et Psalmorum qui octonis vocibus concinuntur. Liber primus</i> , Roma, Nicola Muzio, 1597, Rism P24
[f.2r] Introiti festivi et Dominicali di tutto l'anno	<i>Costatii [sic] Portae Cremonensis quinque vocum Musica</i>

⁶⁸ Cfr. KENDRICK, *The sounds of Milan*, p. 65: «Mortaro's milanese output was more complex than the simple works emanating from the church in the 1580s: a 1598 tricinium collection tha anticipates in many ways the style of the early sacred concerto; an eight voice annual Vespers collection, and a three choir edition of a mass combined with largely Marian Vespers and a few motets, both the next year [...] The three-choir mass edition (*Messa, Salmi, motetti et Magnificat a tre chori* of 1599) seems particularly suitable for performance on the civic festivities of 1 january accompanied by the friars' prayers».

di Constanzo Porta a 5 10	<i>in Introitus Missarum quae in solemnitatibus sanctorum omnium toto anno celebrantur</i> , Venezia, Claudio Correggio e Fausto Betanio, 1566 (o successive ristampe), Rism P5176
Vespri di diversi autori a 5	

1.5 La cappella musicale della cattedrale di Tortona

La storia della cappella musicale della cattedrale tortonese, i cui trascorsi ed organici vocali e strumentali sono pressoché impossibili da ricostruire per assenza di documentazione specifica, è fortemente legata alle vicende dell'edificio sacro che la ospitò. Sappiamo infatti che, a metà Cinquecento, l'antico duomo della città venne circondato dalla costruzione delle mura del castello e ben presto reso inagibile a causa dell'incuria dei soldati ivi stanziati e della sporcizia che vi si era accumulata. La decisione di costruire un nuovo edificio sacro risale al 1570. Esso fu opera alquanto complessa, che venne gestita dal vescovo e da altri aristocratici locali, i quali riuscirono a ottenere finanziamenti anche da alcune delle maggiori personalità politiche europee dell'epoca (ad esempio Carlo I di Lorena, che contribuì in modo determinante alla fabbrica dell'organo). Nel 1589 il notevole tortonese Sacripante Tettone, su mandato del vescovo Cesare Gambara e dei fabbricieri del duomo, contattò l'organaro Benedetto Antegnati per la costruzione di un nuovo organo e ne vincolò la prestazione d'opera mediante il versamento di una piccola caparra⁶⁹. L'erezione dello strumento procedette abbastanza celermente; esso fu ultimato già nel 1591, quando ancora fervevano i lavori per la costruzione della cassa lignea, affidata all'ebanista tedesco Stefano Vil⁷⁰. La solerte consegna del manufatto permise l'assunzione di una discreta serie di organisti, alcuni dei quali giovani promesse dotate di qualità esecutive oltre che di referenze elevate che, dopo l'esperienza tortonese, spiccarono il volo verso altri lidi. Il primo di essi fu il compositore mantovano Ottavio Bargnani, che, dopo circa un anno di servizio, lasciò Tortona per Salò⁷¹; tra il 1597 e il 1599, dopo un breve succedersi di organisti appartenenti alle locali congregazioni regolari, si sedette alla tastiera il lodigiano Gabriele Pingirolo, che nel 1589 aveva dedicato al vescovo di Alessandria Ottavio Saraceno la sua raccolta di salmi *Vespertina Conventus quatuor concinendi vocibus* (Venezia, 1589)⁷²; di lui si sa ancora che nel 1600 avrebbe funzionato come maestro di cappella nel duomo di Alessandria. Quando la nuova cattedrale fu intitolata, nel 1610, solennizzarono l'evento quattro cori di musica comprendenti

⁶⁹ I-TORad, fald.86, fasc.1, *passim*.

⁷⁰ Sulla biografia e le opere di Stefano Vil è fondamentale l'articolo di BIANCHI, MIOTTI, PROSPERI, *Stefano Vil e altri artisti alessandrini tra Cinque e Seicento*, pp.181-221.

⁷¹ Cfr. GUERRINI, *La cappella musicale del Duomo di Salò*, p. 99; il periodo storico trascorso a Tortona è ignoto a STEVEN LEDBETTER, alla voce *Bargnani Ottavio*, in *The new Grove*, vol. 2, pp. 727-728.

⁷² IAIN FENLON, alla voce *Pingirolo, Gabriele*, in *The new Grove*, vol. 19, p. 753

professionisti locali, di Milano, Lodi, Pavia e Alessandria⁷³. L'unica traccia della preesistenza di una cappella vocale *in situ*, risalente a pochi anni prima dell'immissione in ruolo di Pingirolo, è quella che ci fornisce la «Nota delli libri di musica dilla Cath.e», compilata il 13 febbraio 1596 e conservata fortunatamente – si tratta infatti di un foglio volante senz'alcuna attinenza contenutistica con i verbali capitolari che la precedono - al fondo del primo volume delle deliberazioni capitolari.⁷⁴ Essa riproduce un importante elenco di 46 opere a stampa che, per la maggior parte e ad eccezione delle opere incerte o dall'attribuzione difficoltosa o impossibile (7), si attengono alle scelte repertoriali già segnalate a Torino: i mottetti, i salmi o le messe per una o poche voci non vi compaiono affatto a fronte di una netta preponderanza del repertorio per 4-6 voci (trentuno raccolte, il 66% del totale). Nonostante questo tratto di continuità con il duomo di San Giovanni, dai titoli tortonesi emerge un certo parallelismo con i criteri costitutivi della biblioteca musicale della cattedrale di Asti, soprattutto per la cospicua presenza di composizioni destinate ad una formazione policorale (quindici raccolte, il 32% del totale, delle quali quattordici per doppio coro ed una anche per triplo, le *Missae* di Antegnati). A livello liturgico, il fabbisogno maggiormente coperto è quello della messa e dei vesperi: 16 raccolte di salmi vespertini, cui fanno seguito 13 *ordinaria missae* e 10 volumi di mottetti.

Messe	Mottetti	Salmi	Vespri	Inni	Introiti	Responsori
13	10	4	16	1	1	1

Nulla è dato sapere in merito alla persona cui fu affidato tale patrimonio, Maurizio Lumello, probabile responsabile della compagine vocale del duomo tortonese prima della nomina di Pingirolo. Analizzando i dati trasmessici da questo sgrammaticato inventario, spicca la ricorrenza di titoli pubblicati durante gli anni del Concilio tridentino: una statistica elaborata su base cronologica permette di riscontrare che la maggioranza delle raccolte censite dall'inventario (20) è stata data alle stampe nel quindicennio 1565-1580; di queste, solo 4 sono state impresse prima del 1570. Dal punto di vista autoriale, i nomi più ricorrenti sono quelli di Giovanni Matteo Asola (6 raccolte), Giovanni Pierluigi da Palestrina (4 raccolte), Michele Varotto (3 raccolte), Costanzo Porta (2 volumi), Orazio Colombani (2 volumi) e Paolo Isnardi (2 volumi). Rispetto a quanto emerso nel Duomo di Torino (pur dovendosi maneggiare i dati bibliografici di entrambe le liste con tutte le cautele del caso, in assenza di successivi inventari in grado di comprovare la veridicità di quanto viene ipotizzato e l'effettivo utilizzo liturgico di queste raccolte), si nota una maggiore presenza di compositori legati alle aree romagnola (ad esempio i due volumi di salmi,

⁷³ I-TORad, fald.86, fasc.1, f.1v.

⁷⁴ I-TORad, fald.2 fasc.1, Verbali capitolari dal 1569 al 1684, f.532.

l'uno a 4 e l'altro a 5 voci, del ferrarese Isnardi⁷⁵) e veneta (oltre al già citato Asola, vengono citati, con un'opera a testa, il maestro di cappella delle cattedrali di Cremona e di Udine Ippolito Camaterò, Giuliano Carteri di Verona, il francescano Orazio Colombani e Luca Marenzio, con l'ampia raccolta di raffinati mottetti a 4 voci che egli dedicò al prelado mantovano Scipione Gonzaga, la cui destinazione vocale emulava forse i *Motectorum partim plena voce et partim paribus vocibus* di Palestrina, usciti nel 1584⁷⁶), oltre ad un discreto numero di edizioni di provenienza milanese e bresciana per cinque voci di autori gravitanti in area monferrina e sabauda (ad esempio quelle contenenti le messe e mottetti di Giacomo Antonio Piccioli ed i salmi del casalese Orazio Faà di Bruno⁷⁷). La zona lombarda è rappresentata, oltre che dai già noti Giacomo Antonio Piccioli⁷⁸, Pietro Vinci, Marc'Antonio Ingegneri, Costanzo Antegnati (molto problematica la segnalazione della raccolta di messe a tre cori per 12 voci, *Constantii Antegnati patritii brixiani organistae. Liber XIV in quo habentur missa, Borromea, mottecta, cantionesque gallicae tribus choris concinendae*: gli attuali repertori ce ne testimoniano un unico esemplare, la riedizione veneziana di Angelo Gardano risalente al 1603; la sua presenza nella lista tortonese sembra invece rimandare ad una stampa precedente, oggi forse perduta), anche dai meno conosciuti Placido Falconio (frate che, insieme all'Antegnati, permise l'introduzione dell'arte della stampa a Brescia⁷⁹) e Battista Magoni (organista della cattedrale di Pavia), oltre che dalle due raccolte di messe di colui che, fra il 1577 e il 1582, era stato maestro di cappella del duomo di Milano, Pietro Ponzio. Così come nella cappella dei cantori del duomo di Torino, anche nel fondo di Tortona era conservata una raccolta di messe a 4 voci edita a Lione a cura di Jacques Moderne, segno che la diffusione del repertorio di impressione francese riusciva a lasciare alcune tracce anche al di là dei confini dello stato sabauda.

1596 adi 13 febraro Nota delli libri di musica dilla Cath.e consignati a Ms. Mauritio Lumello ⁸⁰	Indicazioni Rism
et p ^o li introiti di Matheo Asola a cinq	Giovanni Matteo Asola, incerto: <i>introitus missarum omnium solemnitatatum totius anni, & allelulia, ac musica super cantu plano [...] quattuor vocum</i> , Brescia, Tommaso Bozzola, 1583, Rism A 2546

⁷⁵ *Psalmi omnes ad vespas per totum annum, una cum tribus Magnificat*, Venezia, Antonio Gardano 1569, Rism I 109; la raccolta a 5 voci potrebbe essere *Psalmi omnes qui ad vespas decantatur*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1569, Rism I 113, oppure *Omnes ad vespas psalmi*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1584, Rism I 120. Sulla biografia di Isnardi, cfr. la voce di ANTHONY NEWCOMB in *The new Grove*, vol.12, p.615.

⁷⁶ O'REGAN, *The organisation of Marenzio's Motectorum pro festis totius anni cum Communi Sanctorum of 1585*, pp. 49-70; BIZZARINI, *Luca Marenzio*, pp. 110-112.

⁷⁷ *Salmi di David profeta con tre Magnificat a cinque voci*, Brescia, Tommaso Bozzola, 1587, Rism F4.

⁷⁸ Probabilmente l'antologia contenente *Missa, cantica B.M. Vir. ac sacrae cantiones octo vocibus concinendae*, Milano, Francesco & eredi di Simone Tini, 1587, Rism P 2218: su di lui cfr. IAIN FENLON, alla voce *Piccioli, Giacomo*, in *The new Grove*, vol. 19, p.715.

⁷⁹ Monaco benedettino di Asolo: cfr. IAIN FENLON, alla voce *Falconio [Falconi] Placido*, in *The new Grove*, vol. 8, p.527.

⁸⁰ I-TORad, fald.2 fasc.1, Verbali capitolari dal 1569 al 1684, ff.532-533.

copia m.° 1 Li motetti di Michel Varotto a cinq	Michele Varotto, <i>Sacrae cantiones in omnes anni festiuitates, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissime, quinque vocum</i> , Milano, Francesco ed eredi di Simon Tini, 1590, Rism V991; Venezia, Angelo Gardano, 1594, Rism V992
Li motetti dil sud° a sei	Michele Varotto, <i>Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae [...] liber primus</i> , Brescia, Vincenzo Sabbio 1584, Rism V 988°
Li Motitti di Luca Marenzio a 4	Luca Marenzio, prob. <i>Motecta festorum totius anni, cum Communi Sanctorum, quaternis vocibus</i> , Roma, Alessandro Gardano, 1585, Rism M494
Li motetti di Petro Aloisio Palestrina a 4	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Liber primus [...] mottetorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur</i> , Roma, eredi di Valerio e Aloisio Dorico, 1569, Rism P700, oppure <i>Liber secundus motetorum quatuor vocum</i> , Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1587, Rism P/PP733
Li Introiti di Constantio Porta a 5	Costanzo Porta, <i>Quinque vocum musica in introitus missarum, quae in diebus dominicis toto anno celebrantur [...]</i> , Venezia, Claudio Correggio & Fausto Betanio, 1566, Rism P5174
Le misse di Pietro Pontio a 5	Pietro Pontio, <i>Missarum cum quinque vocibus liber tertius</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1585, Rism P5081
Le misse di placido falconio a 5	Placido Falcone. La raccolta non è contemplata dal repertorio del Rism e in Iain Fenlon, ad vocem, in <i>The new Grove</i> , vol. 8, p.527; le uniche raccolte a 5 voci segnalate sono le seguenti: <i>Introitus et Alleluia per omnes festiuitates totius anni</i> , Venezia 1575; <i>Passio Hebdomadae Sanctae</i> Venezia 1580 (edizione perduta citata in Fetis, <i>Biografie Universelle</i>)

Le misse di Pietro Vinci a 5, 6 et 8	Pietro Vinci, <i>Missarum cum quinque, sex & octo vocibus, liber primus</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1575, Rism V1659
Le misse di Marco Antonio Ingegneri a 8	Marco Antonio Ingegneri, <i>Liber primus missarum cum quinque et octo vocibus</i> , Venezia, gli figlioli di Antonio Gardano, 1573, Rism I41
Le misse di Battista Magoni a 8	Battista Magoni, <i>Missae octonis vocibus decantanda</i> , Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1586, Rism M145
Le misse di Impolito Bachusi a 5, et 9	Ippolito Baccusi, <i>Missarum cumquinque & novem vocibus liber quartus</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1593, Rism B29
Le misse di Constantio Antignato a 12	Costanzo Antegnati, <i>Liber XIII, in quo habentur Missa Borromea, Mottecta, Cantionesque gallicae tribus choris</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1603, Rism A1265
Li Vesperi di Hieronimo Bello a 4	Gerolamo Belli, <i>Psalmi ad vespervas cum hymnis et Magnificat qui possunt pari voce concini [...]</i> , Venezia, Giacomo Vincenti Ricciardo Amadino, 1585, Rism B1731
Li Vesperi di Giuliano Cartario a 4	Giuliano Carteri, <i>Vespri a più voci pari</i> , Venezia Alessandro Vincenti, ristampa del 1621, edizione probabilmente perduta, Giuliano Carteri: Mischiati, <i>Indici</i> , 425
Li Vesperi dell'Asola a 2 chori a 4	Giovanni Matteo Asola, <i>Psalmodia ad vespertinas omnium solemnitatum horas octonis vocibus</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1574, Rism A2518
Li vesperi del sud ^o a doi cori a 8	Giovanni Matteo Asola, prob. <i>Vespertina omnium solemnitatum psalmodia</i> , Venezia, Angelo Gardano 1578, Rism A2532
Li vesperi di Bartolomeo Sorti a 8	Bartolomeo Sorti, <i>Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, duoque cantica B.V. ac hymnus Divi Ambrosij et Augustini, octonis vocibus</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1593, Rism S3992

Li vesperi di Hipolito Camatero a 8	<i>Salmi corista a otto voci, per le feste di Natale, di Pasqua & altre feste del anno</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1573, Rism C279
Li vesperi di Matheo Asola a 8	prob. <i>Secundus chorus vesertinae omnium solemnitatum psalmodiae</i> , Venezia, Angelo Gardano 1578, Rism A2538
f.533, Li vesperi di Paulo Isnato [Isnardi] a 4	Paolo Isnardi, <i>Psalmi omnes ad vespervas per totum annum, una cum tribus Magnificat</i> , Venezia, Antonio Gardano 1569, Rism I109
Le messe dell'Asola a 6	Giovanni Matteo Asola, prob. <i>Missae tres senis vocibus decantandae, quorum nomina sunt. Primi Toni. Andreas Christi famulus. Escoutez... liber secundus</i> , Venezia, Li figliuoli di Antonio Gardano, 1570, Rism A2506
Li Vesperi di Vincentio Ruffi a 5	Vincenzo Ruffo, prob. <i>Salmi suavissimi et devotissimi a cinque voci</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1574, R3055
Li vesperi di Antonio Scampi a 5	
Li vesperi di Giovani Cauacio a 5	Non compare in Rism; forse <i>Salmi [...] per tutti i vespri dell'anno</i> , 1593 ⁸¹
Li Vesperi di Bonifacio Pasquali a 5 et 8	Bonifacio Pasquale, <i>I salmi che si cantano tutto l'anno al vespro a cinque voci et un Magnificat a otto</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1576, Rism P973
Li Vesperi di Paolo Isnardi a 5	Paolo Isnardi, prob. <i>Psalmi omnes qui ad vespervas decantatur</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1569, Rism I 113 oppure <i>Omnes ad vespervas psalmi</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1584, Rism I120
Li Vesperi di Horatio Faa a 5	Orazio Faà di Bruno, <i>Salmi di David Profeta con tre Magnificat, at altri componimenti a cinque, sei, et otto voci</i> , Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1573,

⁸¹ Cfr. alla voce *Cavaccio, Giovanni*, in *The new Grove*, vol. 5, p. 294.

	Rism F3; oppure <i>Salmi di David profeta con tre Magnificat a cinque voci</i> , Brescia, Tommaso Bozzola, 1587, Rism F4
Li Vesperi del Colombano a 6	Orazio Colombani, prob. <i>Harmonia super vespertinos omnium solemnitarum psalmos sex vocibus decantanda</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1579, Rism C 3421
Li motetti di Constantio Porta a 6	Costanzo Porta, <i>Musica sex canenda vocibu , in nonnulla ex sacris litteris collecta verba [...] liber primus</i> , Venezia, gli figlioli di Antonio Gardano, 1571, Rism P5178 o ristampa del 1585, RISM P5182
Li motetti di Iacobo Ant ^o Piccioli a 5, 6, 7 et 8	Giacomo Antonio Piccioli, prob. <i>Missa, cantica B.M. Vir. ac sacrae cantiones octo vocibus concinendae</i> , Milano, Francesco & eredi di Simone Tini, 1587, Rism P2218
Li motetti di franc ^o [Stivori?] a 5, 6 et 7	Francesco Stivori, <i>Sacraum Cantionum quinque, sex et septem vocibus. Liber tertius</i> . Venezia, Ricciardo Amadino, 1593, Rism S 6447
Li motetti del Palestrina a 5, et 8	Giovanni Pierluigi da Palestrina, prob. <i>Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinatur, liber secundus</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1572 (o successive edizioni), Rism P705
Li motetti del sud ^o a 5 et 6	Prob. <i>Motetorum quinque vocibus liber quartus</i> , Roma, Alessandro Gardano, 1583 (o successive ristampe), Rism P716
Le Misse del Asola a 5	Giovanni Matteo Asola, prob. <i>Missae tres ad voces quinque [...]</i> , Venezia, li figlioli di Antonio Gardano, 1570, Rism A2505
Le misse del sud ^o a 4	Giovanni Matteo Asola, prob. <i>Le messe a quattro voci pari...sopra li otto toni della musica. [...]</i> , Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1574, Rism A2510
Li vesperi dell'Asola a 6	Giovanni Matteo Asola, prob. <i>Vespertina maiorum solemnitarum psalmodia senis vocibus decantanda [...]</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1576, Rism A2526

Li motetti d'Angelli a nota[?] a 5 et 6	
Li Magnificat di Archangelo Girardino a 8	Arcangelo Borsaro da Reggio?, <i>Novo giardino de concerti a quattro voci, per cantare a due chori con due voci, e due tromboni, o altri stromenti, o voci [...]</i> Venezia Ricciardo Amadino, 1611 Rism B3781
Li magnif. di Horatio Colombano a 9	Orazio Colombani, prob. <i>Ad vespervas Davidice modulationes in omnibus totius anni solemnitatibus [...]</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1587, Rism C3426
Li mag. Di Vincentio Ruffi a 5	Vincenzo Ruffo, prob. <i>Li Magnificat brevi et ariosi [...]</i> con tutti li otto falsi bordoni a cinque voci, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1578, Rism R 3059
Li magnif. di Ignazio [?] Rosso a 5	
Li Himni di Michel Varotto a 5	Michele Varotto, prob. <i>Hymnorum musica, secundum ordinem Sanctae Romanae Ecclesiae noviter ristampatum cum aliis rebus</i> , Milano, Francesco & Eredi di Simon Tini, 1590, Rism V990
Li responsori di Paulo ratino della settim. S.ta a 4	prob. <i>Pauli Aretini Responsorium Hebdomadae Sanctae ac Natalis Domini una cum Benedictus ac Te Deum laudamus. Liber Primus et secundus [...]</i> quatuor vocibus, Venetiis, apud Secundus Franciscus Rampazetum, 1564, Rism P862
Un libro grande di misse a 4, di Palestrina	Giovanni Pierluigi da Palestrina, prob. <i>Missarum cum quatuor vocibus, liber primus</i> , Milano, Francesco & Eredi di Simon Tini, 1590, Rism P674
Un altro libro di misse a 4 di iacobo modiano	[Jacques Moderne di Lione, cfr. <i>The new Grove</i> , vol. 16, pp. 866-868]
Un altro libro di misse a 4 et 5 tomaso vitorio	Tomás Luis de Victoria, <i>Missarum libri due quae partim quatuor partim quinis, partim senis concinuntur vocibus</i> , Roma, Domenico Basa, 1583, Rism V1431

1.6 Un confronto con una cappella musicale sabauda al di là dalle Alpi: Annecy

L'archivio musicale della cattedrale di Notre-Dame de Liesse di Annecy riflette bene le influenze stilistiche cui era sottoposta una città nella quale si riversavano gli influssi estetici e commerciali più

disparati grazie al reticolo di strade che la congiungevano alla Francia, all'area germanica ed all'Italia del nord. La vicinanza di Lione e di Torino, centri anch'essi dotati di una certa produzione musicale manoscritta e a stampa, influì sicuramente sulla genesi e sulla stratificazione del suo fondo musicale, di cui Norbert Dufourcq, in un suo articolo del 1958, ci ha dato un'ampia esegesi basandosi su un seriore inventario del 1661. Il musicologo francese ci informa che la principale istituzione religiosa della città, inscritta nella diocesi di Ginevra, era proprietaria di opere musicali a stampa antiche di più di un secolo, che esse erano destinate non in minima parte ad una formazione policorale (da quattro a dieci voci) e che dodici di esse erano di autore e impressione italiani⁸². Estrapolando queste ultime dal documento e rendendone i dati bibliografici intellegibili attraverso una tavola sinottica di comparazione con le cappelle sabaude (non solo quelle precedentemente citate), sarà possibile tratteggiare, oltre ad un confronto quantitativo tra le istituzioni, le linee guida culturali che sovrintesero all'eventuale utilizzo ed alla successiva archiviazione di tali materiali. Ad eccezione di due, tutti i volumi a stampa inventariati ad Annecy nel 1661 trovavano infatti spazio, da più di cinquant'anni, nelle cappelle musicali sabaude.

<i>Livres de musique imprimés</i>	<i>Indicazioni Rism</i>	<i>Presenze nei fondi sabaudi del Seicento</i>
Messes et mottetz en huit livres imprimés avec la basse de l'orgue, de Radesca dy Foggia	<i>Messe et motetti a otto voci a doi Chori [...]</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1620, Rism RR11a	I-AOc
Mottetz a huit, en huit livres imprimés avec la basse de l'orgue, de Johannis a Cruce Chiozzotto	Giovanni Croce, <i>Motetti a otto voci [...] comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1594, Rism C4429 (o <i>Motetti a otto voci [...] libro secondo</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1595, Rism C4436)	I-Asc
Mottetz a 8 de Simone Molinario, en huit livres imprimés	Simone Molinaro, prob. <i>Motectorum quinis et Missae denis vocibus Liber Primus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1597, Rism M2930; <i>Il secondo libro de Motetti a otto voci</i> , Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco	I-ASc

⁸² DUFOURQ, *Un inventaire de la musique religieuse de la collégiale Notre-Dame d'Annecy*, pp. 38-59. Sulla storia musicale di Annecy è disponibile anche il volume di BOUQUET, *Musique et musiciens à Annecy. Les Maitrises (1630-1789)*.

	Besozzi, 1601, Rism M2934	
Vesprez a huict, de Giacomo Gastoldi, en huict livres imprimés	Giovanni Giacomo Gastoldi, prob. <i>Tutti li Salmi che nelle Solennità dell'anno al Vespro si cantano, a otto voci</i> [...], Venezia, Ricciardo Amadino, 1601, Rism G 498	I-ASc
Messes a 4,5,6 de Joannes Petraloysius Prenestinus, en cinq livre imprimés	Prob. <i>Missarum cum quattuor, quinque, ac sex vocibus</i> [...] <i>liber secundus</i> , Roma, eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567 (o successiva ristampa), Rism P 660	I-Tcm, I-ASc
Mottetz d'Orlande a 5, 6 en cinq livres imprimés	Orlando di Lasso, <i>Il primo libro de mottetti a cinque et a sei voci</i> , Anversa 1556 (cfr. Rism A/1/5, pp. 232-254, per le numerose edizioni di questi mottetti)	I-Tcm, I-ASc
Messes du mesme auteur en un gros livre in folio imprimés un peu deschiré au commencement, et un libera me a la fin escrit a man	Orlando di Lasso, prob. <i>Missa ad imitationem moduli</i> [...] <i>cum quatuor vocibus</i> , Parigi, Adrien Le Roy & Robert Ballard, 1582, Rism L935	I-Tcm
Huict Magnificat du mesme auteur, imprimés [...]	Orlando di Lasso, prob. <i>Magnificat octo tonum suavissimae modulationis quatuor vocum</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1588, Rism L988	
Mottetz a cinq, de Vincentio Rupho, en cinq livres imprimés [...]	Vincenzo Ruffo, <i>Salmi suavissimi et devotissimi a cinque voci</i> , Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1574, R3055	I-Tcm, I-TORad
Mottetz a 6 et 8, de Michael Varoti, en six livres imprimés	Michele Varotto, <i>Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae</i> [...] <i>liber primus</i> ,	I-Tcm, I-ASc, I-TORad

	Brescia, Vincenzo Sabbio, 1584, Rism V988	
Messes et mottetz a 4 de Mathaus Asola, en quatre livres imprimés	Giovanni Matteo Asola, prob. <i>Le Messe a quattro voci pari... sopra li otto toni della musica [...]</i> , Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1574, Rism A 2510; <i>Il secondo libro delle messe a quattro voci pari [...]</i> , Venezia, Angelo Gardano, 1580, Rism A2540 o successive ristampe	I-TORad
[...] Faulx bourdons, avec les psalmes de tierce et le te deum a cinq de Louys Viadana	<i>Falsi bordoni a cinque voci, divisi in sei ordini per tuono, con i tre salmi che si cantano a terza secondo l'Uso di Santa Chiesa e tutti gli otto tuoni per falso bordone in tripla, con l'binno Te Deum Laudamus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1596, Rism V1349	I-Asc

La maggioranza delle opere custodite ad Annecy nel 1661 condivide la matrice editoriale veneziana di molte delle musiche a stampa custodite presso l'archivio della *capella puerorum* del duomo di Asti. Ciò non è motivo di stupore. Per riprendere uno dei tratti esegetici di Dufourq, come Annecy, anche questa piccola città piemontese era una località di passaggio. Se escludiamo le presenze iterate di Palestrina e Lasso, dovute al valore musicale intrinseco delle raccolte, il fondo di Annecy ci rivela però un'opera che travalica le finalità devozionali post tridentine per inserire elementi di politica urbana ed encomiastica nelle opere di musica sacra che contiene. Con le *Messe et motetti a otto voci*⁸³, Enrico Radesca, maestro di cappella della cattedrale e della corte dei Savoia di Torino⁸⁴, aveva infatti pagato un tributo alle autorità civili e religiose, non solo locali, che avevano consentito a lui che era straniero di assurgere a quei ruoli di responsabilità: se la dedicatoria della raccolta è rivolta all'arcivescovo di Torino, il savoiaro Filiberto

⁸³ Venezia, Alessandro Vincenti, 1620.

⁸⁴ MOFFA, *Enrico Antonio Radesca (c.1570-1625), maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia. Precisazioni biografiche e catalogo delle opere a stampa*, pp. 119-152.

Milliet⁸⁵ - il quale era membro di una delle famiglie più impegnate dalla corte sabauda nell'amministrazione statale (non per nulla, dalle righe prefatorie trapela in modo molto prominente anche il nome del fratello di questi, il conte Prospero Milliet di Faverges)⁸⁶ -, le dediche dei successivi tre mottetti a otto voci guardano ora al secondo potere amministrativo della città dopo il Duca (*Consolamini Taurinenses* è dedicato infatti «*Alli Molto Illustri Signori Sindici & Conseglieri della Città di Torino per la Festa dei Santi Protettori di essa Città*») ora al secondo potere religioso locale dopo l'Arcivescovo (*Hic est precurso dilectus* era indirizzato «*Alli molto illustri & Molto Reverendi Signori il Capitolo di S. Giovanni Chiesa Metropolitana di Torino*») ora alla probabile realtà lavorativa o formativa da cui aveva preso abbrivio la sua carriera compositiva (*Gaudete omnes* era dedicato «*Alli molto Illustri, & Molto Reverendi Signori il Capitolo di Santa Maria Maggiore di Foggia*»). Tale visuale, che coniugava l'esaltazione dello statalismo sabauda all'autobiografismo che guidava alcune scelte testuali e poetiche, non era nuova, dato che - come vedremo - già Giovanni Battista Stefanini, predecessore di Radesca nel ruolo di maestro di cappella del duomo tra 1602 e 1604, aveva inserito nel suo primo libro di mottetti a sei e ad otto voci (dedicato agli accoliti della confraternita della Santissima Trinità di Torino, tutti membri del notabilato cittadino) un omaggio al patrono celeste della sua città natale, San Gimignano di Modena.

1.7 Le altre realtà musicali sabaude del primo Seicento

Come si è anticipato, l'assenza di volumi di destinazione policorale non presupponeva affatto, nelle cappelle dell'età moderna, l'impossibilità di esecuzioni di musiche per doppio o triplo coro. Ciò traspare in modo chiaro da una serie di note di pagamento reperite all'interno di alcune importanti cattedrali sabaude (tutte concordi nel descrivere la costruzione di palchi posticci su cui collocare gli esecutori che si sarebbero esibiti durante le principali festività religiose) e di altrettante dedicatorie poste in calce ad opere a stampa compilate da alcuni musicisti che vi lavoravano come maestri di cappella. Dando uno sguardo agli organisti ed ai compositori attivi nell'area nord-orientale dello stato sabauda, la città di Vercelli - con le sue due cappelle musicali, quelle della cattedrale e del convento di San Francesco - rappresenta uno dei ricettacoli padani prediletti da quei musicisti che erano stati educati da uno dei migliori allievi di Adrian Willaert: padre Costanzo Porta. Cremonese di origine, all'età di vent'anni Porta entrò nell'ordine dei frati minori conventuali ed ebbe in seguito modo di studiare con il "divino Adriano" a Venezia, entrando in contatto durante i suoi anni di formazione con Claudio Merulo da Correggio⁸⁷. L'influenza esercitata da Porta sulla musica del tardo Cinquecento padano fu forte: presso di lui - stabilitosi una prima volta a

⁸⁵ Sulla biografia di Milliet cfr. TUNINETTI, D'ANTINO, *Il cardinal Domenico Della Rovere costruttore della cattedrale e gli arcivescovi di Torino dal 1515 al 2000*, pp.79-83.

⁸⁶ COZZO, *La geografia celeste dei Savoia*, pp. 191, 237 ss.

⁸⁷ GARBELOTTO, *Il Padre Costanzo Porta da Cremona, O.F. M. Conv., grande polifonista del '500*, pp. 22-24; cfr. anche IAIN FENLON, alla voce *Porta, Costanzo*, in *The new Grove*, vol. 20, pp. 177-180.

Padova, alla guida del corpo musicale della basilica del Santo (1565-67⁸⁸), e quindi a Ravenna (1567-1574) e a Loreto (1574-1580) - si formarono diversi allievi destinati ad operare nel settore occidentale dell'arcidiocesi milanese⁸⁹. Di costoro ricordiamo il frate minore conventuale veronese Orazio Colombani (o Colombano), che nel 1579 fu *magister musicae* della cappella musicale della Basilica eusebiana di Vercelli, come attesta la dedicatoria della raccolta *Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos sex vocibus decantanda*⁹⁰, indirizzata al vescovo Giovanni Antonio Vulpio, ecclesiastico estraneo alla realtà vercellese (in quanto vescovo di Como fin dagli ultimi anni del Concilio di Trento⁹¹). Dell'altro frate minore, Giacomo Antonio Piccioli, che avrebbe rilevato il posto che era stato di Colombani presso la cattedrale di Vercelli nel 1587 giungendo dalla chiesa milanese di San Francesco⁹², dimostrano la competenza contrappuntistica - ma anche la tendenza ad elaborare figurazioni melodiche ornamentali che anticipano i tratti stilistici che diverranno comuni nel XVII secolo⁹³ - le messe e i mottetti a otto voci pubblicati a Milano in quello stesso anno⁹⁴ (prima opera poliorale redatta in territorio sabauda che, pochi anni più tardi, risultava già in possesso della cappella del duomo di Tortona e, forse nell'edizione seriore, della *capella puerorum* della cattedrale di Asti) e una messa (*super Voce mea*) inserita nell'antologia di messe a quattro e cinque voci edita a Milano nel 1588 da Francesco Tini e dai suoi eredi⁹⁵; la struttura del *Benedictus* di quest'ultima composizione, in canone a 4 voci, due per modo retto e due per moto contrario, testimonia il trapasso dei procedimenti architettonici utilizzati da Porta all'interno delle opere dei suoi allievi⁹⁶. La rassegna dei musicisti francescani transitati dallo *studium* di Porta e quindi approdati in terra sabauda non è però terminata. Il primo di essi che occorre citare in ordine logico, essendo stato attivo come organista al duomo di Vercelli nel 1590, è Giovanni Antonio Cangiasi⁹⁷. La sua prima raccolta a stampa - che nello specificarne ruolo e luogo di attività ce ne indica una redazione pressoché contemporanea al mandato direttoriale di Piccioli - è *Li ariosi magnificat*, opera edita a Milano nel 1590, attualmente perduta, di cui rimane traccia nel repertorio di Eitner. In seguito, Cangiasi si trasferirà a Milano, nella basilica di San Francesco (1602), altro feudo degli allievi di Porta (nel quale era stato attivo, tra il 1587 e il 1589, anche Tommaso Graziani), per poi concludere la propria carriera di organista nel

⁸⁸ Cfr. OWENS, *Il Cinquecento*, in Sergio Durante, Pierluigi Petrobelli (a cura di), *Storia della musica al Santo di Padova*, pp. 43-47.

⁸⁹ GARBELOTTO, *Il Padre Costanzo Porta*, pp. 92-95.

⁹⁰ Venezia, Angelo Gardano, 1579.

⁹¹ Cfr. *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum nova collectio*, vol.3, p. 71.

⁹² TOFFETTI, *Da Milano a Varsavia*, p. 167.

⁹³ LILIAN PRUETT alla voce *Colombani, Oratio*, in *The new Grove*, vol. 6, pp. 133.134.

⁹⁴ *Missa, cantica B.M. Vir. ac sacrae cantiones octo vocibus concinendae*, Milano, Francesco & eredi di Simone Tini, 1587, Rism P2218; essa venne rieditata vent'anni più tardi con il titolo *Missarum ac Sacrarum Cantionum quinq. & octo vocibus concinendarum Liber primus [...]*, Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1607.

⁹⁵ *Orlandi Lassi, Adriani Hawil, ac nonnullorum aliorum musicorum missae quatuor, & quinque vocibus decantandae, nunc primum a Giulio Bonainncta a S. Genezj, in lucem editae. Accessit in fine alia Missa Jac. Ant. Piccioli a Corbario, quinque vocibus concin.*, Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1588, Rism 1588/4.

⁹⁶ Cfr. GARBELOTTO, *Il Padre Costanzo Porta*, p. 93.

⁹⁷ Cfr. CALCAGNO, *Francesco Antonio Costa, la vita musicale a Genova nel primo Seicento e l'attività dei frati minori conventuali in Liguria*, pp. 47-50.

convento dell'ordine di Castelnuovo Scrivia, località dalla quale avrebbe licenziato gli *Scherzi forastieri per suonare a quattro voci* (1614)⁹⁸. Il secondo è Valerio Bona⁹⁹, frate itinerante che, dopo la tappa di Vercelli, passò al convento di San Francesco di Milano, a San Salvatore Monferrato e a Mondovì (1590-1601); in seguito rientrò nel ducato di Milano, al cenobio dell'ordine di Brescia, e poi trasferì nello stato veneziano, a Verona¹⁰⁰. Questi probabilmente intercettò Cangiasi presso la basilica di Sant'Eusebio di Vercelli nel 1591, data in cui uscirono dai torchi le *Missae et Sacrae Cantiones [...] octonis vocibus concinendae*¹⁰¹. Durante il triennio in cui Bona funzionò, ora in duomo ora in San Francesco, come maestro di cappella¹⁰², egli trasferì in città il gusto per le opere magniloquenti tipico del convento francescano milanese in cui, probabilmente, era stato cresciuto¹⁰³ (la messa e i mottetti a 8 voci) senza perdere però il suo spiccato talento didattico: la pubblicazione dei due trattati sul contrappunto¹⁰⁴ e di una raccolta sacra destinata a tre sole voci¹⁰⁵ dagli spiccati connotati formativi (soprattutto per quanto concerneva la diversificazione di segni mensurali per ciascuna parte cantante), avrebbe dato modo alla giovane promessa locale, Pedro de Heredia, di manifestare il suo talento compositivo dopo che, per volere del vescovo Marco Antonio Vizia¹⁰⁶ (elemosiniere di Carlo Emanuele I e del figlio, Cardinal Maurizio di Savoia¹⁰⁷, oltre che dedicatario delle *Missa et Sacrae Cantiones* di Bona), gli era stato affidato il posto di Cangiasi all'organo della Basilica eusebiana¹⁰⁸. Gli anni di formazione presso il collegio dei putti della cattedrale di Vercelli trascorsi sotto la guida di Bona devono aver contribuito significativamente alla maturazione della scrittura di Heredia che, alla severità, sovente di carattere imitativo, presente nelle opere per doppio coro coniugava espressioni mottettistiche più affini allo stile concertato per poche voci¹⁰⁹. Il secondo libro

⁹⁸ Cfr. FENLON, alla voce *Cangiasi, Giovanni Antonio*, in *The new Grove*, vol. 4, pp. 931-932.

⁹⁹ La descrizione bibliografica delle opere di Bona si legge in OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti*, pp. 79-116.

¹⁰⁰ Cfr. FRANCO CARLO RICCI, alla voce *Bona, Valerio*, in *DBI*, vol. 11, pp. 449-450 (nella quale si indica erroneamente l'intitolazione della cattedrale di Vercelli, San Francesco anziché Sant'Eusebio); cfr. inoltre la voce *Bona, Valerio* in *DEUMM*, vol.1, p. 605.

¹⁰¹ Milano, Michele Tini, 1591.

¹⁰² Su questo periodo cfr. BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra Controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, pp. 380-385.

¹⁰³ KENDRICK, *The sounds of Milan*, pp. 63-66.

¹⁰⁴ *Regole del Contraponto, et composizione brevemente raccolte da diversi autori*, Casale Monferrato, appresso Bernardo Grasso, 1595; *Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanze, et d'altre cose pertinenti al compositore*, Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1596. Sulla prima di queste opere cfr. CORTELLAZZO, *Le «Regole del contraponto et compositione» di Valerio Bona da Brescia*, pp. 311-320.

¹⁰⁵ *Il secondo libro delle Canzonette a tre voci con l'aggiunta di dodici Tercetti a note*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1592.

¹⁰⁶ Una breve rassegna bibliografica su questo controverso vescovo, per alcuni presule di grande attivismo spirituale, per altri spia gonzaghese cfr. PIEMONTE, *La vita religiosa*, in Edoardo Tortarolo (a cura di), *Storia di Vercelli*, pp. 92-93.

¹⁰⁷ Cfr. COZZO, *La geografia celeste dei duchi di Savoia*, p. 221. Al cardinal Maurizio questi era legato anche da motivi di natura economica come si legge in ASTO, S.R., Camera dei Conti, Real Casa, Piemonte, art.220, mazzo 3, s.i.f.: «N.292 Più di fiorini otto cento val.a di D. 100 da ff 8 l'uno pagati a Mons. Vitia Vescovo di Vercelli p spender in una sua litte à Roma, come per disc. di S.A., et quitt[anz]a di d° Mons Vitia di 9 gen° 1621 800».

¹⁰⁸ BALDI, *Organisti in Piemonte durante la Controriforma*, pp. 57-58.

¹⁰⁹ Si vedano come esempi di quest'atteggiamento, in I-Vcd, archivio capitolare, fondo musicale manoscritto, n.1147, i *Concerti a tre voci del Sig. Heredia*. Su Heredia, si rimanda a CASIMIRI, "Disciplina musicae" e "Maestri di cappella" dopo il concilio di Trenti nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma: Seminario Romano – Collegio Germanico – Collegio Inglese (sec. XVI-XVIII), pp. 49-64; ROSTIROLLA, *L'archivio musicale della chiesa annessa all'Ospedale di Santo Spirito*, pp. 279-343; SILANO, *Un contributo per la storia della*

delle messe e dei mottetti per doppio coro del francescano¹¹⁰ vedrà la luce quando questi, dopo aver trascorso felicemente alcuni anni nel Monferrato gonzaghese (a San Salvatore Monferrato), si insediò come *magister musicae* alla cattedrale di Mondovì. Gli archivi musicali sabaudi contenevano ancora altre opere di compositori che si erano formati con Porta o che, in modo indiretto, avevano subito l'influenza del suo stile operando a Milano (nel cui Duomo il francescano, sin dal 1582, era riuscito ad inserire un altro suo allievo, Giulio Cesare Gabussi¹¹¹). Di Damiano Scarabelli, cantore del duomo lombardo¹¹², era presente nell'archivio astigiano la raccolta di *Magnificat* per formazioni dalle quattro alle dodici voci, mentre di Pietro Ponzio, predecessore di Gabussi a Milano tra il 1577 e il 1582, i fondi musicali di Tortona e Asti avevano acquisito, rispettivamente, due e un volume di messe a cinque e sei voci. Orfeo Vecchi merita invece un discorso a sé¹¹³. Nato attorno alla metà del Cinquecento in una città ignota, egli si formò presso il collegio degli Innocenti di Vercelli, istituzione nella quale, nel 1570, rivestiva il ruolo di cantore anziano sotto la guida del musicista lodigiano Pietro Ferregrato (o Ferragrato)¹¹⁴; nel 1582 lo troviamo maestro di cappella presso la chiesa di Santa Maria della Scala di Milano, scanno che abbandonò per trasferirsi a Vercelli dopo la fondazione del collegio dei canonici minori beneficiati (1582-85) e al quale fece ritorno nel 1586, con un remunerativo posto da mansionario, per rimanervi sino alla morte, nel 1603. Probabilmente Vecchi fu uno dei pochi compositori attivi in territorio sabauda ad affrancarsi dallo stile "antico", grazie alle sue amicizie in ambito ferrarese (il gentiluomo Antonio Goretti, estimatore delle musiche del Monteverdi) e alla probabile frequentazione, all'ombra della protezione del cardinal Federico Borromeo, con Geronimo Cavaglieri, da cui promanarono alcuni travestimenti spirituali di musiche monteverdiane¹¹⁵. Concludendo la nostra disamina sulle radici della policoralità sabauda, la difformità stilistica di Vecchi rispetto alla scuola di Porta ci induce ad isolare un altro ceppo geografico della creazione musicale a più cori evidenziatoci dall'analisi dei titoli delle musiche a stampa censite nel primo Seicento: quello lodigiano. I riporti di questa scuola (sempre che tale possa definirsi, in assenza di studi particolareggiati su quella realtà) costituiranno per tutto il XVII secolo una sorta di linfa carsica per la vita musicale della corte e delle chiese madri di Torino, di Asti e di Fossano; come mostrerà la documentazione che andremo qui di seguito ad esporre, tali istituzioni non mancheranno di abbeverarsi periodicamente a questa risorgiva, sfruttando tanto dal punto di vista

policoralità in area pedemontana tra i secc. XVI e XVII: uno sguardo alla figura e all'opera di Pietro Heredia (1576 ca. – 1648) nei manoscritti del fondo musicale del Capitolo Metropolitano di Vercelli.

¹¹⁰ Valerii Bonae Brixiensis in maiori ecclesiae Montis Regali Musices Magistri Missarum et Motectorum duobus Choris Liber secundus, Venezia, Ricciardo Amadino, 1601.

¹¹¹ KENDRICK, *The sounds of Milan*, pp. 31-33.

¹¹² Cfr. TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, p.495.

¹¹³ Cfr. MAURI VIGEVANI, *Orfeo Vecchi maestro di cappella di Santa Maria della Scala di Milano*, pp. 399-448; e le integrazioni documentarie recate da TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, pp. 445-465.

¹¹⁴ Cfr. VECCHI, *Missarum quatuor vocibus. Liber primus*, pp. XII-XIII. Attualmente, il documento del 4 settembre 1570, in cui compare come maestro Pietro Ferregrato è in I-Vcd, Collegio degli Innocenti, fald. 2, fasc. 11.

¹¹⁵ MAURI VIGEVANI, *In convertendo Dominus, "Dialogo a doi chori" di Orfeo Vecchi (1588)*, p. 63.

esecutivo quanto da quello compositivo le competenze dei musicisti provenienti da questo piccolo centro della pianura padana a sud di Milano. Scorrendo i titoli sinora citati riconosciamo provenienza lodigiana in quelli di Tiburzio Massaino¹¹⁶, di Flaminio Tresti¹¹⁷ e di Gabriele Pingirolo¹¹⁸ (a voler omettere Nicola Parma, attivo al Santuario dell'Incoronata a partire dai primi anni del Seicento); i due ultimi furono figure che influenzarono molto la vita musicale del ducato monferrino, stabilendosi l'uno a Casale Monferrato e l'altro ad Alessandria (cattedrale nella quale i due collaborarono come maestro di cappella, Pingirolo, e organista, Tresti, nel 1601¹¹⁹). Non inclusi negli inventari, ma comunque attivi nella composizione mottettistica e dialogica, a poche e a molte voci, furono infine due compositori che operarono nel territorio cuneese. Il primo, Giovanni Battista Fergusio di Savigliano, fu inviato a Parma dal suo protettore, il cavaliere dell'ordine dell'Annunziata Bernardino di Savoia-Racconigi¹²⁰, a studiare con Claudio Merulo e nel 1612 pubblicò i *Motetti e dialogi per concertar a una sino a nove voci*¹²¹. Jerome Roche attribuisce a quest'opera la patente di "avanguardismo" a causa del riecheggiamento dei *Vespri* di Monteverdi (1610) di cui è portatrice, con le antifone ai cinque salmi e al Magnificat sostituite da motetti e una sezione dialogica pensata per formazioni più ampie, dalle cinque alle nove voci¹²². Il secondo musicista - non coinvolto nella produzione policorale, a quanto se ne sa - è Fabio Beccari di Mede Lomellina; dal titolo del suo primo libro di mottetti concertanti¹²³ - oggi andato perduto - si evince che, all'atto della pubblicazione (1608), egli ricoprì il ruolo di maestro di cappella nella cattedrale di Fossano; nel 1611, la sua seconda raccolta di mottetti concertanti lo descrive già in servizio alla collegiata di San Lorenzo di Mortara, come organista stipendiato dalla locale comunità (alla quale la silloge è dedicata)¹²⁴. La presenza nella cattedrale di Fossano di due maestri di cappella lodigiani ad inizio Seicento, Bartolomeo Fossano e Laudelio (o Laudilio) Vignati, uno dei quali in grado di suonare in modo virtuosistico il cornetto¹²⁵, a cavallo tra gli ultimi mesi di episcopato del monregalese Camillo Daddeo e la

¹¹⁶ Cfr. TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano*, p. 78.

¹¹⁷ Cfr. MARIANGELA DONÀ, alla voce *Tresti, Flaminio*, in *The new Grove*, vol. 23, p. 133.

¹¹⁸ Cfr. IAIN FENLON, alla voce *Pingirolo, Gabriele*, in *The new Grove*, vol. 19, p. 753.

¹¹⁹ CAVALLO, *Le infrastrutture della musica*, p. 127.

¹²⁰ Personaggio filofrancese, tra i principali consiglieri politici del duca Carlo Emanuele I: cfr. ROSSO, *Il Seicento*, p. 183.

¹²¹ Venezia, Giacomo Vincenti, 1612.

¹²² Cfr. ROCHE, *North Italian church music in the Age of Monteverdi*, p. 38; BALESTRACCI, *Un musico dilettante: Giovanni Battista Fergusio*, pp. 45-55.

¹²³ *Sacri concerti di Fabio Beccari da Medde maestro di capella nella Cathedrale di Fossano. A I.II.III & IV voci*, Milano, Agostino Tradate, 1608 (non presente in Rism; citato in DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, p. 112). Sull'importanza delle sue raccolte e la pressoché impossibile consultazione della Naucnaja Biblioteka di Kaliningrad, luogo dove sembrerebbero trovarsi le parti di canto, basso e basso principale, cfr. TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano*, pp. 354-355.

¹²⁴ *Il secondo libro de Sacri Concerti à 2, 3, 4 5, è 6 voci. Di Fabio Beccari Organista nella Chiesa di S. Lorenzo di Mortara*, Milano, Melchiorre Tradate, 1611, Rism B1507.

¹²⁵ Cfr., per le figure del suonatore di cornetto Bartolomeo Fossano e di Laudelio Vignati di Lodi, transitato per Fossano (1602) e per Asti prima di stanziarsi come cantore nel duomo di Torino, I-FOSd, Archivio Capitolare, fald. 32, «1601, ali 15 dil mese di genaro [...] si è proposto di afirnar il R.do ms Bartolomeo Fossano da Lodi per mastro di capella ateso che sonava dil corneto et ch era virtuoso et satisfaceva assai a questi Sig.ri Can.ci», f. 30v; «1602 ali 22 di lugno [sic] [...] essere giunto il R.do Ms. Laudelio da Lodi et a presentarsi al cap.lo per seruire in domo p cap.lano et corista [...] et l'ano accettato per tal servitu», f.34r. Vignati si trasferì poi ad Asti, come contralto, nell'estate del 1604, e quindi a Torino, dove lavorò come

nomina di Pedro de Leon, sacerdote spagnolo giunto in Piemonte nel 1585 al seguito dell'infanta Caterina¹²⁶ (1601-1602), potrebbe aver favorito la nascita o il radicamento di una prassi esecutiva che prevedeva la complementarietà tra voci e strumenti. Ma anche su questo aspetto, sia perché laterale al focus della nostra indagine sia perché privi di più specifiche attestazioni documentarie, è bene lasciare cadere il silenzio.

1.8 La produzione poliorale dei musicisti attivi a Torino nei primi venticinque anni del Seicento

Il limitato numero di brani per doppio coro che sinora, dal punto di vista delle edizioni musicali, è stato lamentato per la realtà torinese, viene parzialmente riscattato da due titoli destinati alle otto voci che vennero editati, tra il 1604 e il 1620, dagli stampatori veneziani Ricciardo Amadino e Alessandro Vincenti: il primo contiene i *Motecta Rever. D. Ioannis Baptistae Stephanini Mvtinensis in Ecclesia Metropolitana Taurinensi Musica Magistri, sex & otto vocibus. Liber Primus*¹²⁷, il secondo raccoglie le *Messe, et Motetti a otto voci a doi chori con la partitura per l'Organo del Radesca di Foggia Maestro di Capella della Metropolitana di Torino, & delle serenissime Altezzze di Savoia. Libro primo. Opera undecima*¹²⁸. Iniziamo dall'analisi dell'edizione più antica, i *Motecta* del modenese Giovanni Battista Stefanini. Si tratta di un'antologia di venti brani vocali, egualmente ripartiti tra quelli a sei voci (dieci) e quelli ad otto (dieci), dedicata «Alli Signori della Ven.a Confraternita della Santissima Trinità in Turino», la cui tipologia di scrittura si presta – come vedremo – a molte ipotesi e fornisce poche certezze¹²⁹. Allievo di Orazio Vecchi come *puer cantus* nella cattedrale di Modena¹³⁰, a quanto ci consta Stefanini dovette insediarsi alla direzione delle attività musicali del duomo di Torino attorno al 1602¹³¹, per poi lasciare la terra sabauda attorno al 1604. L'attività della principale cappella musicale di una città piccola e in crisi com'era all'epoca Torino - località ridottasi ai minimi termini dal punto di vista demografico ed economico a causa della terribile epidemia di peste che l'aveva colpita tra il 1598 e il 1599 - non avrebbe potuto esplicitarsi se non attraverso collaborazioni con realtà esterne ad essa. Una di queste avrebbe potuto essere - almeno dal punto di vista del patrocinio notabile e, di conseguenza, pecuniario - quella con i membri più in vista della Confraternita della Santissima Trinità. Il condizionale è d'obbligo, ancora una volta, perché questo pio ente - il cui archivio è

«falsetto» di Amedeo di Savoia e, a partire dal 1607, come tenore presso la cappella musicale del duomo di San Giovanni Battista (CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I*, pp. 72-74; MOFFA, *Enrico Antonio Radesca*, p.129).

¹²⁶ *Synodus Fossanensis Illustrissimi, ac Reverendissimi Domini D. Caroli Josephi Morotii [...]*, pp. 209-210. Più recentemente si veda l'importante studio di ERBA, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento. Ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiano e assolutismo ducale*, pp. 271, 282, 311.

¹²⁷ Venezia, Ricciardo Amadino, 1604.

¹²⁸ Venezia, Alessandro Vincenti, 1620. Parte di questa raccolta è stata studiata e pubblicata all'interno dell'edizione critica dell'*Opera omnia* di Enrico Radesca: IOANNONI FIORE, RUSCILLO, VETTORI (a cura di), *Enrico Radesca. Musica sacra*, vol.5.

¹²⁹ La copia su cui si è lavorato, completa di tutte le otto parti vocali, è quella presente in I-Vcd, archivio capitolare, collocazione: Mus30. Si avverte il lettore che la denominazione degli archivi consultati è stata ricavata dall'anagrafe delle biblioteche musicali italiane stilata da RISM; la legenda è disponibile al sito dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali di Milano (www.urfm.braidense.it).

¹³⁰ RONCAGLIA, *La cappella musicale del duomo di Modena*, pp. 87-94.

¹³¹ Cfr. la voce *Stefanini, Giovanni Battista*, redatta da JEROME e ELIZABETH ROCHE, in *The New Grove*, vol. 24, pp. 313-314.

andato perduto a causa di uno spezzone incendiario caduto sulla chiesa durante i bombardamenti del 13 luglio 1943 - quando uscì la raccolta di Stefanini, non disponeva ancora di un tempio in cui celebrare le proprie funzioni¹³²: come dimostrano i suoi trascorsi storici, la confraternita della Trinità, fondata nel 1577 ed inizialmente ospitata dalla chiesa di San Pietro del Gallo (o *de Curte Ducis*), grazie agli influenti appoggi dell'arcivescovo Carlo Broglia e del duca sabauda Carlo Emanuele I, acquistò nel 1596 la chiesa di Sant'Agnese, dove, due anni dopo, trasferì le proprie attività di culto; l'angustia degli spazi, rese necessaria la programmazione di un ulteriore trasloco, stavolta all'interno di una chiesa eretta *ex novo* su progetto dall'architetto di corte Ascanio Vitozzi (anch'egli confratello della Trinità); in quest'ultima, l'ufficiatura non venne celebrata prima del 1606¹³³. Queste pagine per sei e per otto voci dedicate ai suoi affiliati avrebbero potuto essere un omaggio pubblico per l'inaugurazione della nuova sede della confratria? I mottetti che vi si ritrovano avrebbero potuto trovarvi esecuzione? Sono domande che concernono più il campo delle possibilità che non quello delle certezze. Attenendoci ai dati documentari più prossimi al periodo in cui Stefanini la diresse (l'anno di riferimento è il 1600, dato che i documenti contabili successivi non si sono conservati), la cappella musicale del duomo di Torino contava, oltre al maestro di cappella e ai putti cantori (sicuramente due o tre), cinque cantori e un organista¹³⁴: all'incirca dieci persone, diverse delle quali appartenenti ad uno stesso registro vocale, avrebbero forse reso possibile la realizzazione delle composizioni per sei voci, non di certo di quelle a otto voci. Di converso, allora, ci si potrebbe domandare se la raccolta, dotata di una dedicatoria dal chiaro intento encomiastico, intendesse soltanto vellicare le aspirazioni autorappresentative dei confratelli della Trinità ed ottenere, garante un importante nucleo sociale della capitale sabauda, un minimo di visibilità al suo autore, senza espliciti legami con le ricorrenze particolari dell'accollita. Per quanto tale ipotesi sia teoricamente accettabile, di fronte alla quasi completa sparizione della documentazione confraternale, due ostacoli di natura storica e testuale la mettono in crisi. In primo luogo, Stefanini ci ha lasciato altre musiche policorali destinate ai bisogni esecutivi di compagnie devozionali (come ricorda la dedicatoria, indirizzata ai membri della Compagnia del Santissimo Sacramento di Ancona, dei *Motetti concertati all'uso di Roma a otto e nove voci con le letanie della B. Vergine nel fine*¹³⁵); in secondo luogo, la *dispositio* interna del primo libro di mottetti risponde molto bene, dal punto di vista testuale, al fabbisogno musicale delle cerimonie dell'anno liturgico proprie di una compagnia laicale posta sotto l'invocazione dello Spirito Santo: se il mottetto che l'inaugura, *Benedicta sit Sancta Trinitas* a sei voci, è esplicitamente dedicato alla Festa della Santa Trinità, un'altra breve serie di mottetti sempre a sei si riferisce a santi particolarmente vicini alle

¹³² ALASIA, *Cenni storici intorno alla Veneranda Confraternita della SS. Trinità canonicamente eretta in Torino*, p.27.

¹³³ Cfr. TAMBURINI, *Le chiese di Torino*, pp. 92-94. Sui progetti di Ascanio Vitozzi per la confraternita della Trinità di Torino si consultino anche CARBONERI, *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra manierismo e Barocco*, pp. 19-20; VIGLINO DAVICO, *Ascanio Vitozzi. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, pp. 231-242.

¹³⁴ I-Tcm, Sindacati CC 3.21, Economato et Administratione [...] del anno 1600, s.i.f.

¹³⁵ Venezia, Giacomo Vincenti, 1618; la scheda sul volume è leggibile on line al sito: <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002990> (ultima consultazione: 27 marzo 2016).

recenti esperienze biografiche del giovane Stefanini, intrisa com'è di spirito elogiativo nei confronti di santi "civili" (*Puer qui natus est* è dedicato alla nascita del patrono di Torino, San Giovanni Battista; *Venerabilis solemnitas* omaggia invece San Gimignano, patrono della natia Modena).

Affrontando la questione dal punto di vista testuale, i mottetti a otto voci non lasciano trapelare alcun riferimento biografico particolare e, in più di un caso, combinano testi liturgici diversi: il brano iniziale, *O Magnum Mysterium*, accorpa la prima strofa del responsorio del Mattutino di Natale, *O magnum Mysterium*, alla seconda strofa dell'antifona alle lodi della Natività del Signore, *Quem vidistis pastores?* (*Natum vidimus et choros Angelorum collaudantes Dominum. Alleluja*); il secondo, *Dum compleverunt*, è basato sul testo tratto dai primi due versetti del capitolo 2 degli Atti degli Apostoli, con alcune minime varianti¹³⁶; il terzo, *In hac sacra solemnitate*, contiene, nel titolo stesso, una tropatura testuale del responsorio della seconda domenica di Pasqua *Decantabat populus Israel*, di cui declina in seguito l'intero testo (ad esclusione del penultimo emistichio); il quarto, *Hodie nata est*, unisce il responsorio della festività della nascita della Beata Vergine Maria, *Hodie nata est beata Virgo*, all'ultimo versetto dell'antifona per la stessa ricorrenza *Nativitas est hodie*; il quinto, *In nomine Jesu*, fa proprio l'intero introito della prima domenica infra l'ottava di Natale; il sesto, *Laetare Jerusalem*, è mutuato anch'esso sull'introito della quarta domenica di quaresima; il settimo, *Ave Regina Coelorum*, riprende il testo dell'antifona mariana da cantarsi dalla compieta del giorno della Purificazione al giovedì santo; l'ottavo, *O salutaris hostia*, è ancora una ripresa letterale del versetto dell'Inno della festività del Corpus Domini; il nono, *O Beate pater Francisce*, è tratto dall'ufficio di San Francesco; l'ultimo, il decimo, *In viam pacis*, è invece tratto dall'*Itinerarium* del breviario romano, una preghiera-viatico per coloro che stanno per intraprendere un viaggio: è un testo che ben si presta, a livello simbolico, a chiudere un volume di carattere propiziatorio, preconizzante le benemerienze spirituali prossime venture del sodalizio raccolto sotto l'insegna della Santissima Trinità¹³⁷. Se si volesse applicare un approccio di natura intertestuale alla cernita dei testi liturgici messi in musica in questa raccolta, emergerebbero ancora altri legami che riconducono i *motecta* di Stefanini a quelli di alcuni autori che vivevano o erano vissuti nell'area sabauda nei quarant'anni precedenti e nei quindici seguenti l'opera prima del musicista modenese; la seguente tabella riassuntiva ne dà conto:

Titolo dei <i>motecta</i> di Stefanini	Presenze dei testi liturgici nelle altre raccolte musicali di area sabauda (1568-1620)
<i>Benedicta sit Sancta Trinitas</i> (6 vv.)	Michele Varotto, <i>Sacrae Cantiones in Omnes anni festivitates</i> [...] Venetiis, Apud Antonium Gardanum, 1568

¹³⁶ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 2.

¹³⁷ I dati testuali precedentemente esposti sono stati confrontati con il *Liber Usualis* e con la *Biblia sacra Vulgatae editioni* [...].

<i>Puer qui natus est</i> (6 vv.)	Michele Varotto, <i>Sacrae Cantiones in Omnes anni festiuitates</i> [...] Venetiis, Apud Antonium Gardanum, 1568
<i>Veni sponsa Christi</i> (a 6 vv.)	Michele Varotto, <i>Sacrae Cantiones in Omnes anni festiuitates</i> [...] Venetiis, Apud Antonium Gardanum, 1568; Enrico Radesca, <i>Messe, et motetti a otto voci a doi chori</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1620
<i>Laetare Hierusalem</i> (a 8 vv.)	Valerio Bona, <i>Missa et sacrae cantiones...octonis vocibus concinendae</i> , Milano, Michele Tini, 1591
<i>O salutaris Hostia</i> (a 8 vv.)	Valerio Bona, <i>Missa, et motecta ternis vocibus...quibus in fine accesserunt Magnificat...et falsi bordoni...</i> , Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1594; Enrico Radesca, <i>Armoniosa corona, Concerti a due voci, Il Primo libro de Motetti, Salmi & Falsi bordoni del Radesca di Foggia</i> , Milano, Erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1607

Al computo sono stati sottratti altri tre mottetti di Stefanini, non perché meno significativi dei precedenti ma perché apparsi in raccolte sacre distanti dall'area sabauda e milanese. Tratto comune di tutte le scelte poetiche sembrerebbe essere la reperibilità delle fonti d'ispirazione: il testo di *In viam pacis*, a 9 voci, è musicato anche all'interno del *Missarum liber secundus* di Francisco Guerrero (Roma, Francesco Zanetti, 1582), volume che era stato acquistato dalla cappella musicale della cattedrale di Torino nel 1583, mentre per le parole di *Benedicta Sancta Trinitas*, *Puer qui natus est* e *Veni sponsa Christi* corre obbligo di riferirsi, in quanto incluse nella stessa raccolta di proprietà del capitolo, alle *Sacrae Cantiones in Omnes anni festiuitates* di Varotto. I motetti *Peccantem me* a 6 voci e *O beate Pater* a 8 voci sembrano invece voler rendere omaggio al personaggio più significativo per la formazione musicale di Stefanini, Orazio Vecchi, che aveva messo in musica entrambi i testi nella raccolta *Motecta... quaternis, quinis et octonis vocibus*¹³⁸; di più facile leggibilità la comunanza d'intenti tra Stefanini e il foggiano Enrico Radesca, che prestò il suo servizio in cattedrale, come organista, a partire dal 1601¹³⁹: nelle rispettive raccolte mottettistiche uscite nel 1606 e nel 1607 i due vollero includere uno o più mottetti dell'altro (nel primo libro di *Motetti* di Stefanini compaiono le

¹³⁸ VECCHI, *Motecta* [...] *quaternis, quinis et octonis vocibus*, Venezia, Angelo Gardano, 1590.

¹³⁹ MOFFA, *L'attività e la produzione di Radesca nel contesto torinese del primo Seicento*, pp. 12-13.

composizioni di Radesca *O dulcissime Jesu e Benedicite Domino*, mentre nell'*Armoniosa corona* di Radesca Stefanini è rappresentato dal mottetto *O quam suavis est*¹⁴⁰.

La struttura musicale dei mottetti ad otto voci, a prima vista, pare recepire i precetti sul «Modo, ò stile» di elaborare un mottetto sacro che Pietro Pontio enuclea nel suo quarto *Ragionamento di Musica*¹⁴¹, sostanzialmente improntati alla *gravitas* della retorica quintiliana, salvo poi – come accade nel mottetto *In viam pacis*¹⁴² – far declinare iteratamente, alla voce di canto I, il titolo-motto all'interno di una figurazione ritmica tipica di canzone francese e utilizzare singoli lacerti testuali in cui i due cori si rispondono battenti, con valori piuttosto stretti¹⁴³. Dato che il tentativo di correlare gli elementi retorici del testo al contesto creativo si rivela parco d'informazioni, spostiamoci sulla testura e sulla performabilità dei mottetti di Stefanini. Anche in questo caso, purtroppo, la previsione di un doppio coro cantante da distribuirsi, con pesi specifici diversi, lungo tutta la seconda metà della raccolta - previsione motivata dalla presenza del testo mottettistico sotteso a ciascuna delle parti vocali - si infrange di fronte all'esiguità dei mottetti notati in chiavi naturali (solo due su dieci: *In nomine Jesu* a 8 e *In viam pacis* a 9: quest'ultimo, come si è anticipato, con due canti nel primo coro) e alla notevole presenza di chiavi acute e acutissime nei sistemi (in 8 mottetti su 10)¹⁴⁴. Si tratta di un espediente scrittorio che, mediante trasposizione alla quarta o alla quinta bassa, in ossequio alla polifunzionalità tipica di questi supporti cartacei, li renderebbe eseguibili tanto da voci quanto da strumenti¹⁴⁵. Passando velocemente in rassegna gli esiti della trattatistica coeva, si trovano diverse attestazioni di quest'espediente: Saverio Picerli, a pagina 192 del suo

¹⁴⁰ Cfr. DATA (a cura di), *Riserva musicale*, pp.42-43.

¹⁴¹ PONTIO, *Ragionamento di Musica*, pp.154-155: «volendo far un Motetto, è graue, & quieto; dove si vede le parti mouersi con grauità, & in particolar la parte Bassa [...] nelle parti vi siano assai Brevi, & Semibrevi, & Minime col punto, quali vadano insieme, & facciano graue la composizione, p esser il moto tardo. [...] quando due parti cantano, & ch'in una di esse parti si troua una figura di Breue, l'altra si mouerà poi con figure di Minime, ouer di Semiminime, ouer con una figura di Semibreue, posta in eleuatione della misura; & non p chrome, ò Semichrome, ouer continuatamente di Semiminime; p.che non haurebbe la cantilena grauità alcuna in se, p esser il moto ueloe».

¹⁴² Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 1.

¹⁴³ Stesso tipo di incipit si riscontra nel mottetto litanico *Sancta Maria ora pro nobis*, anch'esso per nove voci, incluso nella raccolta sopra citata *Motetti concertati all'uso di Roma a otto e nove voci con le letanie della B. Vergine nel fine* [...], Venezia, Giacomo Vincenti, 1618: cfr. BLAZEY, *The use of musical and textual elements of the litany in other Seventeenth Century Italian sacred music forms*, pp. 193-194, 211-212.

¹⁴⁴ L'utilizzo delle quali, tra i compositori torinesi, non è limitato al solo Stefanini e permane in uso anche in epoca molto più tarda; nella raccolta mottettistica di CARISIO, *Concerti Sacri a due, tre, quattro, e cinque voci*, molti mottetti utilizzano chiavette: nel mottetto a tre *Ego sum vitis vera*, la parte di canto secondo è notata in chiave di violino, quella di alto è notata in chiave di soprano e reca l'indicazione esecutiva «alla quarta bassa», quella di tenore è in chiave di contralto (e allo stesso modo si comporta il tenore dei mottetti «alla quarta bassa» *Venite gentes, Quis Deus magnus, Dulcis amor*). La parte di basso è talora in chiave di soprano (*Quis Deus magnus, Venite gentes*), in chiave di tenore (*Laetentur omnes*) e in chiave di contralto (*Dulcis amor*). Infine, le parti di canto primo e secondo dei mottetti *Non potest arbor bona, O Sacramentum pietatis, Dulcis amor* (solo di canto primo) sono in chiave di violino.

¹⁴⁵ Cfr. BONTA, *The use of instruments in the ensemble canzona and sonata*, pp. 23-43. Sul termine e sull'uso delle «chiavette» cfr. anche BARBIERI, *Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)*, pp. 5-79 (ora disponibile anche on line in versione pdf); IDEM, *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse primo del suo tempo»*, pp. 433-457. BANCHIERI, nel suo volume *Cartella, ouero Regole utilissime à quelli che desiderano imparare il canto figurato*, p. 21, ricorda che «quando si trovino ne i canti voci più basso di F fa ut grave, & più superiore a E la mi sopra acuto, dette voci chiameremo instrumentali, & non per voci humane appropriate». Anche l'ambiente milanese, soprattutto nelle composizioni destinate a doppio coro del periodo 1598-1608, operò una distinzione dello stesso genere tra voci e strumenti: cfr. BONTA, *The use of instruments*, p. 29.

Specchio secondo di musica (Napoli, Nucci, 1631), ricorda che «quando compare la chiave di G sol re ut [chiavi alte], la composizione si trasporta mentalmente, ò in scritto, una quarta, ò una quinta sotto [...] si trasporta una quarta sotto, quando si canta col b molle, & una quinta, quando si canta senza b molle»¹⁴⁶; settant'anni più tardi, il musicografico Zaccaria Tevo, nel suo trattato *Il musico Testore* (Venezia, appresso Antonio Bortoli, 1706), testimonia di una serie di consuetudini esecutive radicatesi nella composizione vocale del secolo precedente: «[...] quattro sono le Parti principali, che entrano nelle compositioni, cioè Canto, Alto, Tenore e Basso e [...] nelle compositioni di più voci [ovvero in quelle a cinque e a sei voci] si raddoppiano li Tenori, e Soprani; circa poi gl'Istrumenti, che si usano, sono li violini, li cornetti, e le Trombe, che suonano le parti sopra acute. Le viole da braccio, che suonano le parti dell'Alto, e Tenore, le viole da gamba, e da spalla, li Fagotti, e Tromboni, che suonano la parte del basso».¹⁴⁷ Esaminando i brani ad otto voci, si nota un numero elevatissimo di chiavi alte (alcune anche in contrabbasso e in soprano acutissimo), segno che le parti vocali sovente potevano essere sostituite o raddoppiate da strumenti di natura a noi ignota (violini, cornetti e trombe nel canto, viole alto e viole tenore per i rispettivi registri vocali, fagotti, tromboni, serpentone e tiorbe nel basso). Nelle due tabelle seguenti si leggono in sintesi l'impianto modale e la presenza delle chiavette nei *Motecta* di Stefanini.

¹⁴⁶ Citazione estratta da BARBIERI, *Corista, Chiavette e intonazione*, p. 443.

¹⁴⁷ TEVO, *Il musico Testore*, p.360.

BRANI a	1) <i>O magnum</i>	2) <i>Dum</i>	3) <i>In hac sacra</i>	4) <i>Hodie</i>	5) <i>In</i>	6) <i>Laetare</i>	7) <i>Ave</i>	8) <i>O</i>	9) <i>O beate</i>	10) <i>In</i>
8-9 voci	<i>mysterium</i>	<i>complerentur</i>	<i>solemnitate</i>	<i>nata est</i>	<i>nomine Jesu</i>	<i>Jerusalem</i>	<i>regina</i>	<i>salutaris</i>	<i>Pater</i>	<i>viam pacis</i>
							<i>coelorum</i>	<i>hostia</i>		<i>(a 9 voci)</i>
Finalis	Do	Do	Sol	Fa	Fa	Fa	Fa	Mi	Sol	Fa
Canto 1	G2 (chiave acuta)	G2 (chiave acuta)	G2 (chiave acuta)	C1	C1	G2 (chiave acuta)	G2 (chiave acuta)	C1	G2 (chiave acuta)	C1
Canto 2										C1
Alto I	C2(chiave acuta)	C2 (chiave acuta)	C2 (chiave acuta)	C1 (cantus; Chiave acutissima)	C3	C2 (chiave acuta)	C2 (chiave acuta)	C3	C2 (chiave acuta)	C3
Tenore I	C3 (chiave acuta)	C3 (chiave acuta)	C3 (chiave acuta)	C4	C4	C3 (chiave acuta)	C3 (chiave acuta)	C4	C3 (chiave acuta)	C4
Basso I	C4 (chiave acutissima)	C4 (chiave acutissima)	C4 (chiave acutissima)	C4	F4	F3 (chiave acuta)	F3 (chiave acuta)	F4	F3 (chiave acuta)	F4
Quintus	C3 (quintus)	C3 (tenor; Chiave acuta)	C2 (altus; Chiave acuta)	C4 (quintus)	C3 (altus)	C2 (altus; Chiave acuta)	C3 (altus)	C4 (tenor)	C2 (altus; Chiave acuta)	C3 (altus)

Sextus	G2 (sextus; chiave acuta)	C2 chiave contrabbasso)	(cantus; in	G2 (cantus; chiave acuta)	C3 (cantus; Chiave acuta)	C1 (cantus; chiave acuta)	G2 (cantus; chiave acuta)	C2 (cantus; chiave acuta)	C3 (cantus; chiave acuta)	G2 (cantus; chiave acuta)	C1 (cantus)
Septimus	C2	C3		C3	C4	C4 (tenor)	C3	C3	C4	C3	C4
Octavus	C4 (octavus)	C4 (bassus; chiave acuta)		C4 (bassus; chiave acuta)	F4 (bassus)	F4 (bassus)	F3 (bassus; Chiave acuta)	F3 (bassus; Chiave acuta)	F4 bassus	F3 (bassus; Chiave acuta)	F4 bassus

Brani a 8-9 voci	Numero di chiavette previsto nelle parti vocali
1) O magnum misterium	5
2) Dum complerentur	7
3) In hac sacra solemnitate	7
4) Hodie nata est	3
5) In nomine Jesu	-
6) Laetare Jerusalem	7
7) Ave regina coelorum	6
8) O salutaris hostia	1
9) O beate Pater	7
10) In viam pacis (a 9 voci)	-

Se la contestualizzazione storica, retorica e testurale della raccolta è ricca più di illazioni che di certezze, l'analisi della ripartizione delle musiche che essa contiene evidenzia una chiara parabola architettonica, una strutturazione a tavolino ben meditata da parte di Stefanini: l'insieme dei mottetti risulta infatti perfettamente equilibrato, per numero di sezioni interne caratterizzate dall'adozione di un metro unico o di più segni mensurali, tra le formazioni per sei e per otto voci. Una omologia strutturale che, come dimostra la seguente tabella, non si può davvero definire casuale e che, per quanto si tratti di opera giovanile, dovrà sollecitare in altra sede ulteriori riscontri sull'intera produzione del compositore modenese:

Mottetti a sei voci	Numero di sezioni interne al mottetto	Percentuali sul totale a 6 voci	Mottetti a otto voci	Numero di sezioni interne al mottetto	Percentuali sul totale a 8 voci
4	1	40%	4	1	40%
3	3	30%	4	3	40%
2	5	20%	2	5	20%
1	2	10%	-	-	-

Meno trasparente, invece, la strategia retorico-musicale sottesa ai “tipi tonali” propri di ciascun mottetto: i brani ad otto voci preferiscono la finalis fa nel 50% dei casi (5 mottetti su 10), con do e sol equivalenti al 20% (2 mottetti per ciascuna finalis) e mi presente in un caso unico (10%). Quanto alla struttura metrica, tutte le composizioni sacre a otto voci iniziano in C tagliato, simbolo dell’andamento alla breve¹⁴⁸; un buon numero di mottetti, quattro su dieci (ovvero il 40% del totale), conserva questa mensura per tutta la durata del brano (*Dum complerentur, In nomine Jesu omne genui flectatur, Laetare Hierusalem* e *Hodie nata est Beata Virgo Maria*). Laddove, nella composizione, compaia il segno di tripla, esso è sempre quello di tripla minore o sesquialtera (3/2); si tratta di sezioni all’interno delle quali non è raro trovare esempi di emiolia maggiore (ovvero brevi sezioni di testo notate con brevi e semibrevi colorate in nero), evidente omaggio alla pratica scritturale dei polifonisti quattro-cinquecenteschi. Dei sei mottetti a otto voci che prescrivono l’interpolazione del metro ternario quattro sono monosezionali, in quattro è presente una sola sezione ternaria (*O magnum mysterium, In hac sacra solemnitate, O beate Pater Francisce, In viam pacis et prosperitatis*) mentre in altri due sono presenti un paio di sezioni in 3/2 (*Ave Regina Coelorum, O salutaris hostia*). Una miglior comprensione di queste scelte distributive condurrà ad una più accurata descrizione della morfologia e della struttura retorica delle successive opere di Stefanini; approfondimenti importanti soprattutto alla luce dei risultati compositivi cui egli pervenne durante le successive tappe della sua carriera musicale, alle chiese di Santa Maria della Scala a Milano (dal 1606) e di Santa Maria della Consolazione a Roma (dal 1614). In quest’ultima città Stefanini sperimentò infatti una diversa - ed inedita per l’epoca - articolazione dialogica delle voci di un insieme policorale, mediante rarefazione e diversificazione del numero di timbri impiegati (come dimostrano le sezioni a due o tre voci e basso continuo inserite all’interno dei brani a otto o nove voci di destinazione liturgica o devozionale racchiusi nella già citata raccolta del 1618 *Motetti concertati all’uso di Roma*)¹⁴⁹: soluzione che lascerà notevoli tracce nella produzione tardo seicentesca per doppio coro del territorio sabauda. La tappa torinese, ad ogni modo, come in ogni *bildungsroman* che si rispetti, segnò significativamente la parabola biografica di Stefanini. A non voler citare i *Motetti concertati a 2.3.4 & 5 voci* del 1626 («da me formati mentre fui Maestro di Cappella in Torino» e indirizzati al cardinal Maurizio di Savoia¹⁵⁰), è credibile che un’altra sua precedente opera policorale, i *Concerti Ecclesiastici a otto voci*¹⁵¹, si caricasse di un forte connotato sabauda per l’influenza esercitata sulla dedicatoria o da membri della corte o dal potente cardinale torinese: secondo quanto vi si legge, la nomina a vescovo di Ivrea del

¹⁴⁸ Come ricorda il teorico tardo seicentesco Lorenzo Penna, «quando nelle Composizioni si pone il Tempo Maggiore, è segno che quella Composizione si può cantare alla breve, e non è altro, che Cantare, valutando le note la metà meno di quello, che ordinariamente valeano»: cfr. PENNA, *Li primi albori musicali*, p. 35.

¹⁴⁹ Cfr. CARVER, *Cori Spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schutz*, Cambridge, pp. 124-125; DIXON, *Concertato alla romana and Polychoral music in Rome*, pp. 129-135. Cfr. anche LIONNET, *La musique à Santa Maria della Consolazione au 17^{ème} siècle*, p. 187.

¹⁵⁰ *Motetti Concertati a 2.3.4 & 5 Voci con il Basso dell’Organo. Libro primo, Opera settima*, Roma, Andrea Fei, 1626.

¹⁵¹ *Concerti ecclesiastici a Otto voci, cioè Motetti, Messa, Salmi, Magnificat, con le Letanie della B. Verg. et il Basso per l’Organo*, Roma, Giovanni Battista Robletto, 1614.

nobile Giuseppe Ceva (avvenuta nel maggio 1614)¹⁵² indusse Stefanini ad onorarlo con «vna picciola dimostrazione della diuota seruitù, che professo tenere con lei, & dell'ardente desiderio, che hò di meritare la sua gratia, della quale si compiacque gia di farmi degno, fin quando ella si trouaua alla Corte del Serenissimo Signor Duca di Sauoia nell'augusta di Torino, oue io reggeua la Capella di quella Metropoli, & hebbi fortuna di seruirla più volte con diuersi musici trattenimenti». Siccome la diocesi di Ivrea, sino alla morte del predecessore di Ceva, Cesare Ferrero, aveva difeso strenuamente le proprie giurisdizione ed immunità ecclesiastiche rispetto al governo ducale, sottraendosi così al controllo politico di Carlo Emanuele I e contribuendo in modo molto blando nei confronti del fisco sabauda, appare chiaro che dietro la nomina di Giuseppe Ceva – come attesta anche una lettera del cardinal Pietro Aldobrandini al Ferrero che, pochi anni prima della morte, gli preannunciava la necessità di un affiancamento per coadiutoria - vi fosse una manovra di palazzo ordita dal duca e dal figlio porporato per «soddisfazione di S.A. et insieme del servizio del S. Card. Maurizio di Savoia»¹⁵³.

Anche Enrico Radesca, collega e sodale di Stefanini in Cattedrale negli anni 1602-04, si cimentò con la musica sacra destinata al doppio coro. Dopo una prima prova compositiva inerente la sfera sacra con le *Messe a 4* uscite nel 1604 (Milano, Eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo), caratterizzate da uno stile declamatorio omoritmico ed accordale¹⁵⁴, il foggiano dette alle stampe nel 1620 la raccolta *Messe e motetti a otto voci a doi chori*¹⁵⁵ (peruenutaci in testimoni a stampa incompleti e privi di dedicatoria), dopo essere stato nel frattempo nominato maestro di cappella della Metropolitana di Torino (1615). Nonostante la parziale conservazione delle parti renda possibile la ricostruzione completa di soli quattro mottetti su dodici (quella di un quinto è solo parziale) e della *Messa Sesto tono*, gli studiosi che si sono occupati dell'opera hanno riscontrato una serie di scelte compositive perduranti in tutte le composizioni sacre di Radesca:

- 1) Il mancato utilizzo dei toni ecclesiastici primo, terzo, quarto, quinto e settimo (e delle loro eventuali trasposizioni): per cinque volte Radesca si serve dell'VIII modo (finalis: sol), per una del II modo trasposto (finalis: sol con bemolle), per una del VI modo (finalis: fa)
- 2) L'utilizzo dei toni nella loro sola versione plagale;
- 3) L'assenza di differenze timbriche tra primo e secondo coro;
- 4) L'assenza di intersezioni tra voci appartenenti alle due realtà;
- 5) L'assenza di chiavi alte nell'impianto testurale dei due cori¹⁵⁶.

¹⁵² Cfr. ERBA, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento*, p. 275.

¹⁵³ ERBA, *Storia della Chiesa di Ivrea secc. XVI-XVIII*, pp. 340-351:347.

¹⁵⁴ Cfr. RUSCILLO, *Uno studio sul Libro primo delle Messe a quattro voci e un tentativo di ricostruire lo stile sacro di Enrico Radesca di Foggia*, pp. 8-9.

¹⁵⁵ Venezia, Alessandro Vincenti, 1620.

¹⁵⁶ Cfr. VETTORI, *La musica poliorale nella produzione sacra di Enrico Radesca: aspetti storici e stilistici*, pp. 86-87.

Le differenze con le opere di Stefanini appaiono allora macroscopiche, soprattutto nella struttura architettonica dei mottetti e nella tipizzazione tonale in cui si sviluppa la loro *elocutio*. I cinque mottetti di Radesca che è possibile ricostruire contengono rispettivamente 2, 4, 5 e 6 sezioni, giungendo sino ad un massimo di 11 (nel mottetto in stile concertato *Cantantibus organis Caecilia*, dedicato alla cantante Francesca Masicci Grumick); in quest'ultimo, le parti sono connotate, oltre che dal mutamento di mensura, dal maggiore o minore numero di voci dell'impianto testurale¹⁵⁷. Rispetto al collega Radesca, il sistema espressivo di Stefanini è più mobile e variegato (quattro modi combinati in misura differente nei suoi otto mottetti contro i due di Radesca in cinque mottetti, corrispondenti nell'80% dei casi all'ottavo modo); proprio del foggiano è l'utilizzo molto più sistematico dell'interazione tra segni mensurali binari e ternari (ma bisogna ricordare che sono passati più di quindici anni dalle sperimentazioni ritmiche dei *Motecta* di Stefanini). Dal punto di vista dialettico, entrambi i compositori mostrano una certa uniformità nel trattamento del doppio coro, con un bagaglio variantistico che non trascende gli elementi architettonici più comuni: a brevi elementi melodici ed armonici ripetuti dalle due masse corali, che si alternano rispettando la medesima articolazione prosodica del testo, si succedono giochi dinamici in cui, per sottolineare una parola o una frase, i cori si uniscono in modo per lo più omoritmico; assenti, al di là della produzione esplicitamente connotata dall'aggettivo "concertato", i dialoghi o i richiami tra singole voci che appartengono a cori distinti.

Di un ultimo maestro di cappella di area sabauda, attivo anche presso la cattedrale di Torino, occorre menzionare un'opera di destinazione policorale. Si tratta delle *Messe, Motetti, Miserere & Letanie di Nostra Signora A otto voci, col duplicato Basso per l'organo* di Giovanni Stefano Fontana Morello¹⁵⁸; anch'essa - come il suo autore - si colloca nella sfera di influenza del cardinal Maurizio di Savoia, cui infatti è rivolta la dedicatoria. La figura di Morello presenta pochissimi tratti biografici sicuri¹⁵⁹: appartenente ad una famiglia residente a Biella Piazza (ovvero alla zona collinare della cittadina a nord di Vercelli), figlio di Giacomo, egli fu dapprima organista a Robbio Lomellina nel 1614 (parrocchia della quale era titolare Cesare Scala, originario di Vercelli e membro di una facoltosa famiglia cittadina); dal 1617 canonico residente presso la collegiata di Santo Stefano in Biella (al posto di Germano Mora)¹⁶⁰, nel dicembre 1625, congedatosi Filippo Albini¹⁶¹, fu chiamato a ricoprire per pochi mesi il ruolo di maestro di

¹⁵⁷ L'edizione critica del mottetto è leggibile in IOANNONI FIORE, RUSCILLO, VETTORI, *Enrico Radesca. Musica sacra*, pp. 230-233. Le notizie sulla Grumick si ricavano invece dal saggio di VETTORI, *La musica policorale nella produzione sacra di Enrico Radesca: aspetti storici e stilistici*, pp. 93-94.

¹⁵⁸ Milano, Appresso Giorgio Rolla, 1633.

¹⁵⁹ BOGGIO, *Un compositore biellese del primo Seicento: Giovanni Stefano Fontana Morello*, pp. 23-31. Lo studio, per quanto pionieristico, è percorso da un fastidioso quanto ovvio preconcepto di fondo, l'inferiorità dell'articolazione melodica e strutturale delle opere di Morello rispetto ai *Vespri* monteverdiani del 1610.

¹⁶⁰ *Fonti musicali nel Biellese sino al XVII secolo*, pp. 36-37; BESSONE, *I cinquecento canonici di Biella*, pp. 250-251.

¹⁶¹ Lo studio più recente su Albini, con una serie di importanti riferimenti all'orbita musicale della corte personale del cardinal Maurizio, è quello di SANTARELLI, *Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I: Filippo Albini da Moncalieri*, pp. 35-53.

capella del duomo di Torino¹⁶² (fino all'aprile 1626)¹⁶³, esperienza dopo la quale tornò al suo precedente scanno canonico in Santo Stefano. Ultima notizia nota del suo percorso terreno è la sua ammissione, risalente al 1634, all'interno del capitolo della basilica di Santa Maria Maggiore di Vercelli, alla quale potrebbe non essere stato estraneo il ruolo esercitato dalla famiglia Scala¹⁶⁴. Il percorso di Fontana Morello, connotato, come nel caso di Radesca e di Albini, dalla frequentazione dell'*entourage* del cardinale Maurizio di Savoia, dal punto di vista creativo ne ricalca le linee guida estetiche: anch'egli, allo stesso modo dei suoi due colleghi, iniziò la sua carriera di compositore con la stampa di una raccolta musicale destinata a poche voci e basso continuo (i *Sacri concerti* ne prevedono, di mottetto in mottetto, due, tre e quattro)¹⁶⁵: una produzione destinata a piccole realtà esecutive (come quella del prevosto e dei cantori attivi a Robbio, secondo quanto riporta la dedicatoria della raccolta¹⁶⁶) che soddisfaceva ai canoni della musica concertata con basso continuo e che, oltre alle esigenze chiesastiche, poteva prestarsi anche ad esecuzioni devozionali di ambientazione cameristica, tipiche delle accademie che avevano contornato le residenze torinese e romana del cardinal Maurizio¹⁶⁷. La sua seconda prova compositiva consacrata dalle stampe, alla stregua della parabola creativa di Radesca, lo portò a confrontarsi con la musica di carattere pubblico, esemplata sui bisogni officiativi polikorali di una grande basilica (che forse avrebbe potuto essere quella di Santa Maria Maggiore, data la contemporanea presenza, nella vicina cattedrale vercellese, di un altro compositore particolarmente avvezzo a questo tipo di composizioni: Marco Antonio Centoris, o Centorio). I testimoni delle due opere sono purtroppo alquanto lacunosi: se dei *Sacri concerti* sopravvivono quattro parti, delle *Messe* ci si è conservata solamente la parte di basso II,

¹⁶² I-Tcm, Sindacati [1624-1626], CC3.24, f.93r: «14 di genaro 1626 pago, d'ord.e del Molto R. Cap.lo al R.D. Stefano Fontana Canonico della collegiata di Biella eletto, et accordato p m.ro di capella con stipendio annuo di ff 1200 e p il companatico p i putti d'altri ff 1200 e nel resto, ricevuto come il fu S. Radesca, come p capitulationi passate, e sottoste dal medemo S. Stefano, e rimesse al Passeroni sec.ro insieme con la lista de gli altri mobili, retirati in d.a casa col vino, e consegnati al med° S. Fontana, a cui sborso hoggi p il suo viatico da Biella a Torino, e p le spese cibarie, fatte in casa del S. Canonico Caresana [maestro di grammatica dei putti] p giorni 15 sino , e p tutto il mese di xbre pross° passato ff 100».

¹⁶³ I-Tcm, G 5 42 bis, Protocollum 1623-1629, ff.86v (dove si legge il testo integrale della capitolazione con Fontana), 101r.

¹⁶⁴ I-Vcd, Santa Maria Maggiore, Compagnia dell'Assunta, Atti e scritture diversi, fald. 7, fasc. 3: dalla causa che opponeva le sorelle Maddalena e Clara Scala al capitolo della Basilica di Sant'Eusebio nel 1631-32, risulta che uno dei loro fratelli defunti, il «Prevosto di Robbio» Cesare Scala, avesse legato all'altare della Madonna Assunta in Santa Maria Maggiore 1000 scudi per la celebrazione perpetua di una messa quotidiana in suo suffragio, somma che avrebbe dovuto essere corrisposta dal capitolo eusebiano.

¹⁶⁵ *Il Primo Libro De Sacri Concerti à due, tré e quattro voci. Di Gio. Stefano Fontana Morello da Biella Organista nella Chiesa della Madonna di Robbio nuovamente dati in luce con il Basso principale per l'organo*, Milano, appresso Filippo Lomazzo, 1614.

¹⁶⁶ «Singolar ossequanza, & humile riverenza, che sempre hò portato à V. S. M. Ill. & Ren. sino dal primo giorno, ch'io gionsi al seruigio di questa Venerabile Compagnia, è andata continuamente svegliando nell'animo mio il natural desiderio di far meglio conoscere in fatti à tutto mio potere quel serno, | ch'io le sono, e debbo esserle per mille cagioni obligatissimo, è perciò effendo io risoluto dar alle stampe alcune mie compositioni Musicali qui frà di loro Cantori ordite in quell'hore, che da gl'altri miei studi m'erano concesse, le quali doppo hauerle molte volte con suo singolar gusto cantate, è stata con altri valenti professori sforzata (e lo dirò senza iatanza) a lodarle, anzi a porle in Cielo; Hò pensato offerirle à V. S. per testimonio del mio affetto; e perche sotto l'ombra del felicissimo suo nome restino, e più da maligni incontri difese, e via più grate al Mondo. Oltre che essendo ella trà le molt'altre sue virtù sino dalla sua fanciullezza benemerito della Musica, mi vado immaginando, che non li poteua fare alcun altro presente, che più fosse conforme al gentil suo genio, & che per conseguenza potesse esserle più accetto, & aggradito».

¹⁶⁷ Sull'Accademia dei Desiosi, fondata dal Cardinal Maurizio nel suo palazzo di Montegiordano a Roma, e sull'Accademia dei Solinghi, presso la villa della Regina di Torino, cfr. GIANAZZO DI PAMPARATO, *Il Principe Cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, pp. 65-75.

limite contro il quale si infrange ogni tentativo esegetico, oltre che ricostruttivo e/o trascrittivo¹⁶⁸. Questo accenno alla realtà vercellese, una delle più duramente provate dalla Guerra dei Trent'anni, soprattutto durante l'assedio del 1637, ci induce a chiudere la disamina sulla produzione poliorale del ducato sabauda della prima metà del Seicento proponendo un itinerario – comprendente anche l'offerta musicale - in cui le più volte segnalate radici borromaiche della corte torinese possano essere colte, nello spirito controriformato sviluppatosi due generazioni dopo, all'interno degli strumenti di lotta politica e culturale utilizzati dai Savoia per affrancarsi dalla tutela degli spagnoli, loro antichi alleati. In un'«Europa mariana», nella quale era straordinariamente diffuso il culto della Vergine¹⁶⁹, Carlo Emanuele I, dopo aver visto la propria dinastia investire un ingente patrimonio economico e simbolico nel santuario di Vico presso Mondovì, con la morte dell'infanta Caterina (1597), decise di voltare le spalle alla potenza iberica e di volgersi, attraverso un'accorta politica diplomatica e matrimoniale, al Regno di Francia. La fondazione del Santuario di Oropa, immediatamente successiva al matrimonio tra Cristina di Borbone e Vittorio Amedeo I (1619), rientrò nel quadro di una strategia volta a giustificare il fondato diritto dei Savoia a reclamare il titolo regio, ascendendo così prepotentemente nella scala del prestigio dei principati italiani coevi. L'incoronazione delle Vergine nera di Oropa (1620) che contornò la posa della prima pietra del santuario - cerimonia organizzata dal vescovo vercellese Giacomo Gorio, che era stato precettore dei figli del duca - «assunse un chiaro significato politico, diventando il sigillo legittimante delle aspirazioni sabaude e la sanzione religiosa di un'ambizione dinastica, ma anche l'immagine metaforica della protezione divina sullo Stato e del sostegno celeste alla sua crescita istituzionale»¹⁷⁰. Dal punto di vista musicale, un testimone dell'epoca, Bassiano Gatti, riferisce che la messa solenne «Fu da cantori di Vercelli, et Biella cantata à trè Chori, con nova et ottima Musica, venne altresì honorata con Regali, et altri diversi instrumenti Musicali, succedendo il tutto a compita sodisfatione»¹⁷¹. Il nesso tra musica, politica e religione non tarderà a chiarirsi: tutti i responsabili dell'esecuzione allestita sul sacro monte di Oropa erano infatti legati, oltre che al vescovo Giacomo Gorio (formatosi ad Asti alla scuola omiletica e controversistica di Francesco Panigarola¹⁷²), anche al figlio cadetto del duca, il cardinal Maurizio di Savoia. Giovanni Fontana Morello, nel 1617 tesoriere del Santuario di Oropa, maestro di cappella a Biella che venne chiamato a dirigere la cappella musicale del duomo di Torino tra il 1625 e il 1626, avrebbe dedicato le sue *Messe* del 1633 al porporato; Marco Antonio Centorio, organista del duomo di Vercelli, era invece alle dirette dipendenze del Gorio, al quale lo legava un forte affetto, come mostra l'epistola dedicatoria della sua *Missa liquide perle a 9 voci*¹⁷³;

¹⁶⁸ Entrambi i titoli sono custoditi presso I-AO: cfr. CHATRIAN, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Aosta*, pp. 65-66, 167-169.

¹⁶⁹ Cfr. ROSA, *L'Europa cattolica tra Cinque e Seicento: religione, politica e cultura*, pp. 17-30.

¹⁷⁰ COZZO, *La geografia celeste*, pp. 144-145.

¹⁷¹ GATTI, *Breve relatione dell'antichissima, e mirabilissima dinotione della gloriosissima Madre di Dio del Monte Oropia di Biella. Raccolta ad istanza delli Deputati della Congregatione del Sacro Luogo*, Torino, per li H.H. di Gio. D. Tarino, 1621, p. 187.

¹⁷² Cfr. BRUNETTO, GILARDI, *Giacomo Gorio vescovo di Vercelli. Eredità astigiana e modello borromaico (1571-1648)*.

¹⁷³ I-Vcd, fondo musicale ms 2781. Cfr. anche CENTORIO, *Messa a sei voci*, pp. VII-X.

ultimo musicista cooptato per l'organizzazione della festività di Oropa avrebbe potuto essere - ch  di costoro non abbiamo altri dati se non quelli desumibili dalle date e dalle sedi in cui prestarono servizio nei rispettivi impieghi - Bernardino Santina, successore di Heredia nel ruolo di maestro di cappella della stessa istituzione vercellese, che l'anno precedente (ovvero il 1619) era stato chiamato alla corte di Maurizio di Savoia come *Kapellmeister* avventizio in occasione delle feste allestite in onore dello sposalizio tra Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia¹⁷⁴. Che tutti costoro facessero parte, in quella che sarebbe diventata una vera e propria guerra civile dopo la scomparsa di Carlo Emanuele I, del partito filospagnolo, conferma per l'ennesima volta quanto sia pericoloso ragionare sui dati storici attraverso rigide griglie esegetiche.

¹⁷⁴ CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, p.108.

CAPITOLO 2

Il Piemonte sabauda dalla guerra dei Trent'Anni alla morte di Cristina di Francia (1630-1665)

2.1 Politica e produzione musicale in terra sabauda

Il periodo che si inaugura con la morte del duca Carlo Emanuele I (1630) e che vede susseguirsi a breve distanza la reggenza di Vittorio Amedeo I (1630-1637), la guerra civile tra madamisti (filofrancesi alleati di Cristina di Francia) e principisti (seguaci dei fratelli Tommaso e Maurizio di Savoia, vicini alla Spagna), la presa del potere della vedova di Vittorio Amedeo I nel 1642 e la sua pervicace conservazione sino al 1663 (nonostante il figlio Carlo Emanuele II fosse uscito dalla minorità nel 1648), si configura come un trentennio che valica la pace dei Pirenei del 1659 (evento imprescindibile per restituire allo stato dei Savoia un ruolo politico sullo scacchiere europeo dell'epoca) e che si impronta ad una serie di riforme strutturali della burocrazia, dell'assegnazione di patenti di nobiltà ai ceti emergenti e delle imposte che troveranno compimento nei successivi decenni del XVII secolo. Dal punto di vista politico, in quei decenni il Piemonte abbandonò il suo tradizionale allineamento alla Spagna per avvicinarsi alla Francia di Richelieu, una posizione che tese a consolidarsi (anche dal punto di vista dell'analisi storiografica e - nello specifico - musicologica) dopo la vittoriosa condotta della vedova di Vittorio Amedeo I (e sorella di Luigi XIII) Cristina di Francia nella lotta (1638-42) che la contrappose ai due principi Tommaso e Maurizio, filospagnoli.¹ Dopo aver consolidato il suo potere, Cristina si dedicò al risanamento delle casse statali, pesantemente vessate dai fatti bellici interni ed esterni, riconducibili alla Guerra dei Trent'anni e alle gravi spese di mantenimento delle propria corte², combattendo, insieme al nucleo di diplomatici, consulenti e giuristi provenienti dalle casate nobiliari di più antico lignaggio che le erano rimasti fedeli nel quadriennio di guerra civile, le immunità fiscali concesse al clero (abuso che sottraeva alle casse statali le imposte derivanti da migliaia di giornate di terreno allodiale) e, di conseguenza, ai numerosi figli chierici membri di altrettante famiglie del notabilato subalpino³. La storiografia più recente ha rilevato come questo lungo interstizio temporale abbia permesso al lacerato stato sabauda di reperire al suo interno nuove risorse, soprattutto umane, che, mediante il progressivo inserimento nella classe aristocratica di esponenti dell'alta borghesia, avrebbero permesso alla sua struttura politico-amministrativa di consolidarsi e di sopportare senza scosse troppo forti il ferreo intervento accentrativo compiuto da Vittorio Amedeo II nell'ultimo scorcio del XVII secolo: «Più che un'epoca di crisi, quindi, gli anni che iniziarono con l'uscita dalla pestilenza [1630], proseguirono con la guerra interminabile contro la Spagna, videro la fiammata della guerra civile e sfociarono in una fase di

¹ Cfr. ROSSO, *Il Seicento*, pp. 171-267; ID., *Uomini e poteri nella Torino barocca (1630-1675)*, pp. 7-195.

² Cfr. RICCI MASSABÒ, ROSSO, *La corte quale rappresentazione del potere sovrano*, pp. 12-40: 22, 27-29.

³ ROSSO, *Il Seicento*, pp. 240-255.

intensa progettualità economica e di ridefinizione sociale e culturale, all'insegna di una consapevole modernizzazione, appaiono come un'epoca di cerniera, senza la quale non si spiegherebbe la successiva stagione riformatrice dell'assolutismo amedeano». ⁴ Dal punto di vista musicale - utilizzando un fortunato sostantivo proposto da Ruggiero Romano in un saggio di qualche decennio fa e mettendolo in relazione con la produzione a stampa germogliata in ambito sabauda nel venticinquennio 1638-1663 - la «stagnazione» ⁵ in cui versò la produzione musicale sacra relegò quest'ultima ad uno status di subalternità nell'indice di gradimento estetico dei regnanti (soprattutto a confronto dei numerosi balletti e feste pubbliche che ordinariamente essi organizzavano nelle piazze, nel palazzo ducale o in altre dimore dentro e fuori Torino ⁶) ma non ne estinse affatto le occasioni di divulgazione (sovente legate agli sponsali ⁷, ai funerali ⁸, ai genetliaci ⁹, agli onomastici dei regnanti ¹⁰ - questi ultimi inseriti nel

⁴ ROSSO, *Uomini e poteri nella Torino barocca (1630-1675)*, p. 16.

⁵ Cfr. ROMANO, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619-1622*, pp. 480-581. L'articolo è stato riedito, insieme all'aggiornamento dal titolo *Ancora sulla crisi del 1619-22*, in ROMANO, *L'Europa tra due crisi*, pp. 76-147 e 148-156.

⁶ Cfr. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*; GUALTIERO RIZZI, *Repertorio di feste alla Corte dei Savoia (1346-1669)*; SACCOMANI CALIMAN, *Per un repertorio delle feste a cavallo sabauda: primi risultati di una ricerca*, pp. 429-431; VARALLO, *Le feste da Maria Cristina a Giovanna Battista*, pp. 483-502.

⁷ Si veda, ad esempio, la pompa torinese, dopo che il matrimonio era già stato celebrato a Chambéry, per lo sponsale di Carlo Emanuele II e Francesca di Borbone Orléans, il 14 maggio 1663, nella descrizione che ne dà CASTIGLIONE, *Le feste nuptiali delle Regie Altezze di Savoia descritte dall'Abbate Don Valeriano Castiglione Benedettino Milanese loro Historico*, 1663, p. 28: «Mentre passò la Cavalcata verso la Piazza di San Giovanni, Madama Reale con i Personaggi supranominati si portò per la Loggia, e Galleria, alla sua Tribuna, che risponde à San Giovanni per veder l'Ingresso de' Figli Reali nella detta Basilica, ove giunti, che furono si cantò il *Te Deum* à molti Chori di esquisite musica di voci, e d'instrumenti, e quello finito per la Scala, che ascende alla nuova sontuosissima Capella, che per la Santissima Sindone si fabrica sopra il Choro di San Giovanni attigua». In quest'occasione venne anche elaborata la *poesia per musica* dal titolo *L'Eridano festeggiante nelle seconde nozze del Suo Rè [...] cantata alle Reali Altezze nel Palazzo della Città di Torino* (il volume è conservato presso la Biblioteca Civica di Torino, coll. 407 D 228 /1-12). Anche il secondo matrimonio del duca Carlo Emanuele, quello con Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, celebratosi nel 1665 nel duomo di Torino, ebbe musica per più cori, secondo quanto riportava la gazzetta torinese *Successi del mondo* («da solenne funzione che fù eseguita da trè chori di musiche e sinfonie»): CARATTI, ORDANO, «*Successi del mondo*» (1645-1669): *spoglio delle notizie di interesse musicale*, pp. 41-92: 85.

⁸ Si ricordi il funerale di Carlo Emanuele II, scomparso nel giugno 1675: per l'apparato musicale della sua cerimonia funebre vennero chiamati oltre cinquanta musicisti dello stato sabauda e delle lande viciniori. Cfr. *Del Funerale Celebrato nel Duomo di Torino all'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Principe di Piemonte, Rè di Cipro, &c. da Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia Madre e Tutrice dell'Altezza Reale di Vittorio Amedeo II e Reggente de' suoi Stati, Racconto del P. Giulio Vasco della Compagnia di Gesù*, pp. 11 e 105-106: «Quivi appresso otto trombettieri, ed un Timballiere sù corsieri bardati a nero, che d'ora in ora le Sordine mestamente sonavano. Indi a due a due tutto il gran numero de' Cavalieri [...] Dopo essi il Clero, ed un pieno Coro di Musici che con flebili pause, ed armonia mestissima cantavano il Salmo *Miserere* [...] Così dispostasi la maestosa Raunanza, Monsignor Arcivescovo di Torino diè principio intonando il Vespro dei Morti, il quale con soavissima, e mestissima armonia proseguirono oltre a sessanta musici, scelti infra i migliori dello Stato, e dell'Italia [...]. Il volume è conservato in Biblioteca Civica Torino, collocazione: 413 A 83. La lista dei musicisti cooptati per contornare di «armonie mestissime» le esequie del sovrano è stata trascritta da CORDERO DI PAMPARATO, *La cappella musicale del duomo di Torino*, pp. 16-17. Da questo documento, ricavato dallo spoglio del «Conto delli Heredi del fù Tesor. Gener. Belli del 1675» (ASTO, S.R., art. 86, n. 129), registrazioni nn.789, 808, 809 e *passim*, emergono i nomi di molti rinomati esecutori dell'epoca: il cantore marciano Giovanni Morselli, il castrato milanese Michelangelo Origoni, soprano, il basso Giovenale Costaforte, maestro di cappella della cattedrale di Fossano, il contralto Bissone di Vercelli, probabilmente il fratello del futuro maestro di cappella di Sant'Eusebio Giovanni Ambrogio.

⁹ «Torino; li 23 Giugno 1649. A celebrare il Natalitio di S.A.R. si disposero Domenica con ogni applicatione la Città e la Corte [...] Furono i primi passi di S.A.R. alla capella della Sagratissima Sindone ad udir una Messa, e comunicarsi per prender gratia a S.D.M. e poscia scese a basso alla Capella solenne, che si tenne coll'intervento de' Sereniss. Principi, di Monsignor Noncio, dell'Ambasciatore Christianiss. e degli altri soliti ad intervenire, cantando Mons. Arcivescovo la Messa dell'Angelo Custode, e riempiendo la Chiesa di melodia quatro chori di Musici»: *Gazetta del Sig. Pietro Antonio Socini*, ms., Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, coll. Ris.69-3, anno 1649. Passo citato anche in BOUQUET, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, p. 53.

¹⁰ «Torino; li 27 luglio 1650

calendario liturgico annuale – alle visite di regnanti esteri¹¹ o alle festività per le canonizzazioni o le beatificazioni di santi afferenti a quest'area geografica, come avvenne nel 1662 per Francesco di Sales, vescovo di Ginevra¹²) e, soprattutto, i modelli culturali, che, se nel caso dei mottetti cameristici erano per lo più ascrivibili alla cosiddetta “seconda pratica”, nel caso della produzione per doppio o triplo coro si richiamavano al contrappunto, più che palestriniano, tipico degli autori padani del tardo Cinquecento. Se si analizza brevemente la seguente tabella, nella quale sono stati raccolti i titoli di musica sacra pubblicati da autori sabaudi tra il 1579 e il 1726, si noterà come i compositori quivi vissuti ed operanti, a fronte di un'attività editoriale particolarmente estesa nel trentacinquennio 1579-1614, con l'affievolirsi dell'originario spirito della Controriforma (come dimostrano le numerose dedicatorie rivolte a prelati, a parroci, a canonici) avessero progressivamente smesso di pubblicare le loro musiche di carattere sacro, monodiche e policorali che fossero, ben prima che la depressione economica degli anni '20 colpisse le tipografie, soprattutto quelle veneziane. Tal produzione, da divulgarsi su scala perlomeno interregionale, non ripartì in seguito mai del tutto, nonostante alcune iniziative intraprese durante i primi anni '60 - soprattutto nel campo del mottetto sacro destinato ad una o poche voci e basso continuo¹³ (ad esempio le due raccolte di *Concerti sacri* di Giovanni Battista Mazzaferata e Giovanni Carisio) - che forse però andrebbero ascritte più alla necessità di ingraziarsi i cortigiani torinesi che non alla volontà di dare seguito alla tradizione monodica di destinazione liturgica inauguratasi, ad inizio Seicento, con autori come, a Torino, Enrico Radesca, Fabio Beccari, Sisto Visconte e, a Novara, Giovanni Battista Beria¹⁴ e Giovanni Antonio Grossi¹⁵.

Domenica festa di S. Christina, il cui glorioso nome porta M.R. la S.R.A. fece le sue divotioni nella Metropolitana, ove ufficiò Monsign. Arcivescovo la mattina, et a primi, e secondi vesperi a più Chori di musica et a grandissimo concorso di popolo e di nobiltà»: *Gazetta del Sig. Pietro Antonio Socini*, ms., anno 1650, cfr. BOUQUET, *Il teatro di corte*, p. 54; il passo è trascritto integralmente anche in CARATTI, ORDANO, “*Successi del mondo*” (1645-1669): *spoglio delle notizie di interesse musicale*, p. 58.

¹¹ Si veda, ad esempio, il solenne ingresso in città della regina Cristina di Svezia nel 1656: CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, p. 38: «Genuflesso monsignor arcivescovo, con li canonici e clero, intonò [sic] l'inno *Te Deum* che fu cantato a tre cori da' musici». Ulteriori aggiornamenti bibliografici sono leggibili alle pp. 16-18 del predetto volume. Dall'enorme bibliografia concernente la sovrana citiamo, per quanto riguarda la storia musicale, il volume *Cristina di Svezia e la Musica*.

¹² «La solennità della beatificazione di monsignor Francesco di Sales vescovo di Geneva premeditata, e preparata con ogni studio [...] Tutto ciò che vi si poteva desiderare di pomposo, e prezioso in materia dell'ornamento intrinseco, ed estrinseco si sovrabondò; e le fonzioni sagre incominciatesi ai primi vesperi a più cori d'esquisiti musici seco tirarono l'applauso, e furono per segnale annunciate dalla bocca de mortaleti, e de cannoni, e si come per quelle di facondi, e celebri dicatori restorono ispiegate al florido auditorio le glorie del beato in doi eleganti panegirici»: CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, p. 70. Cfr. anche *Racconto delle solenne feste fatte in Torino per la beatificazione del B. Francesco di Sales*.

¹³ Un primo importante approccio alla produzione mottettistica per poche voci del primo quarto del XVII secolo è fornito da ROCHE, *North Italian Church Music*, pp. 62-88. Limitatamente all'area novarese e milanese esso è stato recentemente integrato da TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano*, pp. 44-50.

¹⁴ Cfr. KENNEDY, alla voce *Beria, Giovanni Battista*, in *The new Grove*, vol.3, pp. 347-348, da cui si desume che Beria fu organista della cattedrale di Novara tra il 1651 e il 1671 («Many of his motets are for two voices deployed in dialogue fashion. He set both liturgical and paraliturgical texts, and, in the latter especially, used various standard expressive devices with good effect»). Il suo primo libro di *Concerti musicali* per 2-4 voci risale al 1650 (quand'era ancora organista di comunità presso la collegiata di San Lorenzo a Mortara, stesso luogo in cui aveva lavorato Fabio Beccari), il secondo al 1671.

¹⁵ Nella cattedrale di Novara egli è documentato attivo dal 1648 al 1666. Proprio in quegli anni, nel 1653, Grossi licenziò un volume di *Sacri concerti* a 2, 3 e 4 voci, seguito, nel 1659, dalla raccolta *Orfeo pellegrino ne sacri cantici* a 2,3,4 voci, due violini, violone e basso continuo. Cfr. DONÀ, alla voce *Grossi, Giovanni Antonio*, in *The new Grove*, vol. 10, pp. 439-440.

Autore¹⁶	Titolo	Dedicatario	Luogo, editore e anno di edizione	Rism
Orazio Colombani	<i>Harmonia super vesperinos omnium solemnitatum psalmos sex vocibus decantanda</i>	Giovanni Antonio Vulpio	Venezia, Angelo Gardano, 1579	C3421
*Michele Varotto	<i>Li otto Magnificat a cinque voci, a dui chori [...] con una messa, et un Magnificat a dieci voci in dialogo</i>	Carlo Borromeo	Venezia, Antonio de Antoniis, 1580	V 988
*Michele Varotto	<i>Sacrae cantiones partim senis, partim octonis vocibus decantandae tum vivae voci tum omnibus musices instrumentis aptissimae, liber primus</i>		Brescia, Vincenzo Sabbio, 1584	V 988a
*Michele Varotto	<i>Psalmodia vespertina quatuor aut octo vocibus, alternatis choris concinenda, primus chorus</i>	Sforza Speciano	Milano, Francesco ed eredi di Simon Tini, 1587	VV 989a
*Michele Varotto	<i>Lamentationes Hieremiae prophetae, aliaeque divinae laudes in maiori hebdomada, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis apte concinendae, cum quinque, et octo vocibus</i>	Cesare Speciano vescovo di Novara	Milano, Francesco ed eredi di Simon Tini, 1587	V 989

¹⁶ Le edizioni contrassegnate da un asterisco sono quelle di destinazione poliorale.

Gabriele Pingirolo	<i>Vespertini Conventus quatuor concinendi vocibus</i>	Ottavio Saraceno, vescovo di Alessandria	Venezia, Angelo Gardano, 1589	P 2390
*Giovanni Antonio Cangiasi	<i>Li ariosi magnificat [...] a 8 voci...</i>	Fabio Galarato Comiti Cotii	Milano, eredi di Simon Tini, 1590	Edizione non censita in Rism
Michele Varotto	<i>Sacrae cantiones in omnes anni festivitates, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissime, quinque vocum</i>		Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1590	V 991
*Valerio Bona	<i>Missa, et sacrae cantiones [...] octonis vocibus concinendae</i>	Marco Valerio Vizia vescovo di Vercelli	Milano, Michele Tini, 1591	BB 3428a
Michele Varotto	<i>Sacrae cantiones in omnes anni festivitates, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissime, quinque vocum</i>		Venezia, Angelo Gardano, 1594	V 992
*Michele Varotto	<i>Psalmodia vespertina in dialogo octonis vocibus, alternatis choris decantanda</i>	Canonici chiesa novarese	Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1594	V 993
Valerio Bona	<i>Missa, et motecta ternis vocibus [...] quibus in fine accesserunt Magnificat [...] et falsi bordoni</i>	Gio. Gasparo Terzolio Dalla Porta Signore mio Osservandiss.	Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, Francesco, 1594	B 3429
*Michele Varotto	<i>Liber primus missarum octonis vocibus, quibus una adiuncta est duodecim</i>	Carlo da San Pietro	Milano, eredi di Francesco e Simon Tini 1595	V 994

	<i>vocibus decantanda</i>			
*Michele Varotto	<i>Sacrae cantiones in omnes anni solennitates, et octo vocibus, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae</i>	Canonici di Santa Maria maggiore	Milano, Agostino Tradate, 1599	V 995
Valerio Bona	<i>Psalmi omnes ad vespervas per totum annum [...] quatuor vocibus</i>	Ioanni Petro Buzia, Animarum S. Salvatoris Montisferrati Pastori Vigilantissimo	Venezia, Giacomo Vincenti, 1600	B 3430
*Valerio Bona	<i>Missarum et motectorum duobus choris, liber secundus</i>	Magnificae Communitati S. Salvatoris Montis Ferrati	Venezia, Ricciardo Amadino, 1601	B 3431
Valerio Bona	<i>Motectorum senis vocibus liber primus</i>	Giovanni Antonio Castruccio vescovo di Mondovì	Venezia, Ricciardo Amadino, 1601	BB 3431a
*Giovanni Francesco Ramella	<i>Sacrae Cantiones cum Litanij Sanctorum, & duabus Missis octo vocibus concinendae tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae. Liber tertius.</i>	Margherita Casati	Venezia, Giacomo Vincenti, 1601	Edizione non censita in Rism
Benedetto Binago	<i>Corona Divinarum laudum [...] quae</i>	Filippo Zaffiro	Milano, erede di Simon Tini e	B 2697

	<i>tribus vocibus concinuntur</i>		Filippo Lomazzo, 1604	
Enrico Radesca	<i>Messe a quattro voci [...] libro primo, per sonare nell'organo</i>	Francesco Bernardino Porro ¹⁷ , dottore di leggi eccellentissimo	Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo 1604	R 9
Enrico Radesca	<i>Armoniosa corona. Concerti a due voci, il primo libro de motetti, salmi, et falsi bordini</i>	Vincenzo Gonzaga	Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo 1607	R 11
Fabio Beccari	<i>Sacri concerti di Fabio Beccari da Medde maestro di capella nella Catbedrale di Fossano. A I.II.III & IV voci</i>		Milano, Agostino Tradate, 1608	Edizione perduta, non censita in Rism
Sisto Visconte	<i>Concenti spirituali ne' quali si contengono messa, salmi, Magnificat, motetti, letanie et falsi bordini a quattro voci, con il basso continuo per l'organo [...] opera seconda</i>	Cesare Della Riviera ¹⁸ cavaliere di Gran Croce dei SS. Maurizio e Lazzaro	Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo 1609	V 2109
Fabio Beccari	<i>Il secondo libro de sacri concerti à 2. 3. 4. 5. e 6. voci</i>	Magnifica Comunità di Mortara	Milano, Melchiorre Tradate, 1611	B 1507
*Giovanni	<i>Motetti e dialogi per</i>	Vittorio Amedeo	Venezia, Giacomo	F 249

¹⁷ Si apprende da una nota spesa del 1675 che il Conte Landriano era «nipote del S.r Conte Porro resside per il S.A.R. a Milano» (ASTo, S.R., art. 217, 1675, fals. 128, f. 84r).

¹⁸ Cesare dalla Riviera, marchese di Pancalieri, fu autore di uno «strano libro dedicato al Duca Carlo Emanuele I: *Il mondo magico degli heroi, nel quale, con inusitata chiarezza, si tratta qual sia la vera magia naturale e come si possa fabricare la reale Pietra di Filosofia, unico istrumento di tale scienza [...]*», Milano, per Pietro Martire Locarni, 1605. Fu nominato cavaliere di gran Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro, «per servitii importanti donato di Pancalieri, con annui scudi 1000 da fiorini 8 sui redditi feudali (1609, 27 gennaio, Patenti, 29, 208) con erezione in marchesato e dominio diretto»; cfr. ANTONIO MANNO, *Il Patriziato subalpino*, dattiloscritto, vol. 13, p. 321.

Battista Fergusio	<i>concertar a una sino a nove voci</i>	I di Savoia	Vincenti, 1612	
Flaminio Tresti	<i>Messe a quattro voci, libro primo, con il basso continuo per l'organo</i>	Signori Canonici di S. Pietro di Bergolio in Alessandria	Milano, Filippo Lomazzo, 1613	T 1178
Flaminio Tresti	<i>Messe a cinque voci di Flaminio Tresti da Lodi</i>	Cornelio Pozzo, abate di San Pietro in Bergolio di Alessandria	Venezia, Bartolomeo Magni, 1613	T 1177
Giovanni Antonio Cangiasi	<i>Scherzi Forastieri per sonare a quattro voci</i>	Nobilissima comunità di Castelnuovo Scrivia	Milano, appresso Filippo Lomazzo, 1614	C 811
Giovanni Stefano Fontana Morello	<i>Il Primo Libro De Sacri Concerti à due, tré e quattro voci. Di Gio. Stefano Fontana Morello da Biella Organista nella Chiesa della Madonna di Robbio nuovamente dati in luce con il Basso principale per l'organo</i>	Cesare Scala ¹⁹ prevosto di Robbio	Milano, appresso Filippo Lomazzo, 1614	F 1475 I,2
*Enrico Radesca	<i>Messe, et motetti a otto voci a doi chori</i>	Filiberto Milliet, Arcivescovo di Torino	Venezia, Alessandro Vincenti, 1620	RR 11a
Girolamo Casati	<i>Sacrae cantiones una, duabus, tribus, quatuor, et quinque vocibus [...] opus</i>	Camillo Grazzano, giureconsulto di Romagnano	Venezia, Alessandro Vincenti, 1625	C 1425

¹⁹ Membro della nobile famiglia (della) Scala di Vercelli, estinta, della quale si ricordano Pietro, dottor di leggi, e Fabrizio, che nel 1613 consegnò l'arma: MANNO, *Il patriziato subalpino*, vol. 14, pp.253-254.

	<i>primum</i>	Sesia		
Gaspares Pietragrua	<i>Concerti et canzoni francese a 1, 2, 3 e 4 voci con due messe [...] opera prima</i>	Giovanni Maria Moriggia, canonico di San Leonardo di Pallanza	Milano, Giorgio Rolla, 1629	P 2345
*Giovanni Stefano Fontana Morello	<i>Messe, motetti, miserere, & letanie di Nostra Signora [...] a otto voci</i>	Cardinal Maurizio di Savoia	Milano, Giorgio Rolla, 1633	F 1474 I, 1
Gasparo Casati	<i>Il terzo libro de sacri concenti a 2.3. e 4. Voci</i>	Padre D. Sebastiano Contarini Abate di Sant'Ambrogio	Venezia, Bartolomeo Magni, 1642	C 1405
Gasparo Casati	<i>Il primo libro de motetti concertati a una, due, tre, e quattro voci, con una messa a quattro</i>	P.D. Antonio da Venezia Camaldolense	Venezia, Alessandro Vincenti, 1643	C 1411
Girolamo Casati	<i>Messa e salmi brevi et facili per le solennità di tutto l'anno concertati a tre, quattro e cinque voci, opera quinta</i>	Ludovico Oldigaro	Milano, Giorgio Rolla, 1645 [all'epoca Casati era maestro di cappella a Pavia]	C 1247
Giovanni Battista Mazzaferrata	<i>Sacri concerti a voce sola [...] op. 1</i>	Filippo d'Aglié	Milano, Giovanni Francesco e fratelli Camagni, 1661	M 1504
Giovanni Carisio	<i>Concerti sacri a due, tre, quattro e cinque voci</i>	Carlo Emanuele II di Savoia	Venezia, Giuseppe Vernoni, 1664	C 1219

Giacomo Battistini	<i>Motetti sacri a due e tre voci [...] opera prima</i>	Illustrissimi e Reverendissimi Signori Canonici e Capitolo della Cattedrale di Novara	Bologna Marino Silvani ²⁰ , 1698	B 1322
Giacomo Battistini	<i>Armonie sagre. Ad 1. 2. e 3. voci [...] opera seconda</i>	Giovanni Battista Visconti, Vescovo di Novara	Bologna, Marino Silvani, 1702	B 1323
*Giovanni Ambrogio Bissone	<i>Messe brevi ad otto voci piene [...] opera seconda</i>	Sant'Eusebio	Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1722	B 2755
*Giovanni Ambrogio Bissone	<i>Salmi brevi, per tutto l'anno a otto voci pieni [...] opera terza</i>	Il Sig. Marchese di Pianezza Pietro Emanuel Martinengo Leni, Langosco ²¹ , Colleoni	Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1724	B 2756
*Giovanni Ambrogio Bissone	<i>Il secondo libro delle messe brevi a otto voci piene [...] opera quarta</i>	Sigismondo Tizzone ²² marchese di Crescentino	Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1726	B 2757

Diversamente da quanto lasciano intendere gli evidenti influssi di Guido Reni sugli acquisti artistici romani del Cardinal Maurizio di Savoia²³, e a dispetto della dedicatoria della raccolta poliorale di messe di Giovanni Stefano Fontana Morello uscita nel 1633, l'influenza del progressismo del presule sabaudo sulle esecuzioni di musica sacra andrà ripensata, oltre che ridimensionata, alla luce delle risultanze

²⁰ Sull'editore Marino Silvani e sulla sua collaborazione con l'altro stampatore bolognese Giacomo Monti cfr. GIOVANI, "Un capitale vivo e morto ad uso di stamperia". *Nuovi documenti sull'editoria musicale bolognese del Seicento*, pp. 7-39: 20-39.

²¹ Discendente di uno dei portatori di baldacchino della Torino di tardo Cinquecento, Tomaso Langosco, conte di Stroppiana, gran Cancelliere di Savoia: cfr. BIZZARRI, *Vita amministrativa torinese ai tempi di Carlo Emanuele I*, p. 15; il conte dedicatario di questa raccolta, dopo essere stato gentiluomo di camera di Sua Maestà sabauda Vittorio Amedeo II, morì nel 1746: cfr. MANNO, *Il Patriziato subalpino*, vol. 8, p. 293.

²² Un membro della famiglia Tizzone era già paggio di camera di Madama Reale nel 1651: ASTo S.R., Camera dei conti, Piemonte, art. 86, n.102, Quarto Conto Tesor. Gener. Forneri del 1651, n. 531.

²³ DI MACCO, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, pp. 44-48: da questo studio emerge forte il legame che legava il gusto e la cultura figurativa del Cardinale Maurizio alla famiglia Barberini di Roma.

emerse dagli archivi torinesi. Per quanto alle sue vulcaniche iniziative si debba la fondazione di due accademie artistico-letterarie (la prima, dei Desiosi, aperta a Roma nel 1626, la seconda, dei Solinghi, fondata a Torino attorno al 1642²⁴) e i basilari aggiornamenti culturali dei musicisti della sua cerchia mediante viaggi di studio e di lavoro nell'Urbe, incrociando la lettura dei registri dei conti particolari della sua corte con quelli della cattedrale di San Giovanni Battista si evince che, per quanto taluni di essi fossero di assoluto spessore, uno solo dei musicisti da lui stipendiati (Albini) era stato investito di responsabilità da *Kapellmeister*; tutti gli altri (oltre all'Albini, in servizio almeno dal 1620 al 1624, Francesco Bontempi, sino al 1620, Sigismondo d'India²⁵ e Lorenzo Molard «musicista di Moriana»²⁶, questi due ultimi documentati a Roma già nel 1624), se eccellevano nell'esecuzione e nella produzione di musica profana, non sembrano aver mai preso parte all'allestimento di musiche di carattere religioso o sacro in duomo. Tale risultato risulterà ancor più corroborato se si pensa alla mediazione poetica, sovente sfociata in collaborazioni di natura pubblicistica, esercitata su tutti costoro dal braccio destro della sua corte, il gentiluomo di camera Ludovico di San Martino d'Aglié, letterato, ideatore di tornei, balli, giostre, caroselli nonché - come anche in seguito suo nipote Filippo - sovrintendente generale delle finanze sabaude²⁷. Per quanto questo crogiolo di artisti fosse in grado di influenzare lo stile compositivo in voga presso la corte torinese, infondendogli la linfa dei modelli monodici romani primo seicenteschi di Pacelli, Nanino, Cima o Massenzio, a causa dell'esemplarità dei suoi orientamenti culturali²⁸, dall'esame della produzione del ventennio 1635-1655 non sembra che la musica sacra di area sabauda sia stata beneficiata in qualche misura da questi apporti esterni. Oltre che dalla distinzione valoriale che caratterizzava ciascuna delle corti sabaude, ciò derivò - e in misura decisiva - dal grave stato di povertà e di devastazione indotto, soprattutto a livello demografico e di produzione agricola, dalla pestilenza del 1630; le rendicontazioni economiche delle cappelle musicali sabaude di questo periodo danno una efficace misura quantitativa di quanto l'assenza di cespiti non permettesse più loro di mantenere le precedenti condizioni operative. La cappella del duomo di Torino fu costretta a sostituire con uno dei suoi cantori, il lodigiano Defendente Salicetto, il maestro di cappella Trabattone a cavallo tra gli anni '30 e '40²⁹; ad Asti, tra il 1637 e il 1638, tutti i membri della *capella puerorum* vennero

²⁴ Lo studio più recente sulle accademie mauriziane è quello di MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi* (con saggi di Laura Alemanno, Stefano Arena, Debora Vagnoni).

²⁵ Cfr. MOFFA, *Contesti torinesi di Sigismondo d'India*, pp. 9-15.

²⁶ ASTO, S.R., art.220, mazzo 6, mandati nn. 22, 23 e 180. Nel corso dei festeggiamenti a corte per il matrimonio tra Fernando Maria Witteslbach di Baviera ed Enrichetta Adelaide di Savoia (1650), si organizzò un trattenimento musicale nel quale «Le composizioni erano parti soavissimi dell'Arte posseduta con eccesso da Don Lorenzo Molardo, che per la delizia dello stile, riportò degni applausi», in CASTIGLIONE, *Li Reali Himenei de' Serenissimi Principi Sposi Henrietta Adelaide di Savoia, e Ferdinando Maria di Baviera*, p. 25. Anche in occasione della venuta a Torino di Cristina di Svezia, nell'ottobre 1656, egli fu chiamato ad intrattenere la Regina con le sue composizioni vocali: «Don Lorenzo Molardi, compositore di stile esquisito, ed i cantanti di non ordinario talento incontrarono il gusto di Sua Maestà, la quale mostratasi intendente del comporre armonico, se ne confessò ben diletтата»: cfr. CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, p. 48.

²⁷ CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, p. 12; ROSSO, *Il Seicento*, pp. 247-249.

²⁸ MASSABÒ RICCI, ROSSO, *La corte quale rappresentazione del potere sovrano*, p. 26.

²⁹ I-Tcm, Protocolli Passeroni Seniore, G5/44, f. 63v.

licenziati per mancanza di fondi³⁰; a Vercelli, a partire dal 1639 (ovvero dall'anno che seguiva la morte del maestro di cappella Marco Antonio Centorio), le registrazioni dei verbali capitolari ignorano per quasi un decennio le vicende musicali della basilica di Sant'Eusebio ma sono colme di decisioni di natura spicciola, riguardanti la sopravvivenza dell'istituzione: la difesa delle prebende di ciascun canonico, la riscossione degli affitti del macello e dei mulini di proprietà del capitolo, l'aumento della produttività dei campi. Ciò non deve sorprendere: la città in riva al fiume Sesia era appena passata sotto il controllo spagnolo (che si sarebbe protratto sino al 1659)³¹ e la situazione politico-amministrativa, molto fluida, era contrassegnata dall'effettuazione di massicci investimenti militari da parte degli iberici; costoro, avendo spostato la linea di confine venti chilometri a ovest di Novara, intendevano infatti rafforzare le fortificazioni frontaliere ed aumentare significativamente la soldatesca locale. Incidentalmente, si segnala qui che l'appartenenza ad un medesimo stato, insieme al documentato ottimo rapporto tra i canonici delle cattedrali e basiliche delle due città, fu un fattore decisivo per stimolare - come emerge soprattutto negli anni '60-'80 del XVII secolo - il trapasso di competenze e lo scambio di musicisti tra le due realtà esecutive: avremo più avanti modo di ricostruire biografia e stile di scrittura di uno di costoro, il maestro di cappella della basilica di San Gaudenzio, Domenico Tacchino di Lodi, che a Novara venne assunto nel 1661 e che nel 1671 accettò di trasferirsi con la stessa qualifica presso la basilica vercellese di Sant'Eusebio³².

2.2 *I praefecti musices della cattedrale di Vercelli (1587-1651)*

Caso particolare rispetto ai costumi officiativi praticati in altre cattedrali piemontesi, nella chiesa madre di Vercelli l'onere di sostenere il canto, figurato e gregoriano, delle celebrazioni quotidiane, festive o meno che fossero, venne demandato, a seguito del Breve firmato da Gregorio XIII nel 1581, non soltanto alle voci sopranili di sei putti cantori alloggiati nel seminario vescovile ma anche ad un gruppo di sedici canonici minori stanziali il cui sostentamento doveva essere garantito dai frutti di apposite prebende rurali³³. Gli statuti di questo gruppo di beneficiati vennero redatti e approvati durante la riunione capitolare del 30 marzo 1585³⁴, anno in cui il loro numero era limitato a sole quattro persone: Riccardo Fontana, Ardizzone da Camerino, Francesco de Francisci e, il più noto di tutti, Orfeo Vecchi. Gli obblighi partecipativi che ne caratterizzavano la prebenda sono efficacemente tratteggiati all'interno di una memoria redatta dal capitolo eusebiano nel 1719 a supporto di una lite giudiziaria che questa istituzione intentò loro; al suo interno i canonici ricordavano come, nonostante la puntatura e il

³⁰ CAVALLO, *La cappella musicale*, p. 195.

³¹ ROSSO, *Vercelli "spagnola" 1637-1659*, pp. 265-290.

³² Cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese di San Gaudenzio (1650-1700)*, pp. 321-406: p. 378 e *passim*.

³³ Copia del Breve di Gregorio XIII si trova nei fascicoli delle cause legali che coinvolsero, tra Cinque e Seicento, il C Capitolo e i Beneficiati minori della cattedrale vercellese, chiamati a giudizio sia come gruppo sia come singoli: I-Vcd, scatola 20, fasc.1.

³⁴ I-Vcd, Atti capitolari 1583-1585, Fasc. 1585 Liber provisionis [...], 30 marzo 1585, f. 38r-43r. Per la trascrizione delle clausole più interessanti, ai fini della nostra ricerca storico musicale, si rimanda all'appendice documentaria.

controllo esercitato su costoro, sovente i loro colleghi minori si assentassero dal servizio canoro o lo svolgessero in modo superficiale:

«Nei giorni di Prima Classe che sono num^o [assente] oltre li primi Vesperi, si canta tutto il Mattutino, e Lodi con Prima, il Venite, Te Deum, Benedictus in canto figurato, e tutte le altre Antifone, Responsorii de Notturmi, Intonatione de Salmi in canto gregoriano, e questo è tutto a carico de sud.ti, come pure il portare il principio delle Antifone à Can.ci ne giorni di Prima Classe, e quando non sono in numero almeno di otto, non si puole. In questa Chiesa in tutto l'anno sia doppio, semidoppio, semplice, o Feria irremissibil.m.te si cantano ogni giorno le Hore Canoniche, cioè Terza, Sesta, e Nona à riserva de tre giorni della Settimana Santa, e nella Vigilia della Pentecoste. L'intonazione dell'Hinni, Antifone e Salmi, tanto in principio, che in fine, tutto è a luoro peso.

In tutta l'Ottava del Corpus Domini si canta tutto il Mattutino, e Lodi alla Sera doppo li Vesperi, et è obligo delli sud.ti Cantare tutte le Antifone, Responsorii de Notturini, il che pure si fa in tutta l'Ottava di Pasqua, e Pentecoste.

Ogni giorno si canta Messa Solenne, e tal volta sino a tre per ogni mattina, et l'Introiti, Kirie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorio, Santus, Angus Dei, Postcomunio, che sempre si cantano è tutto a luoro peso

In buona parte della Quaresima esclusivam.e però alla Settimana Santa, sono tenuti li sud.ti a cantare tre giorni però caduna settimana una Messa da Requite parata con li due Assistenti all'Altare, cioè Diacono, e Sudiaco, et altri in coro per cantare li Kirie, Graduale, e Sequenza alla pr.za de Canonici, doppo le quali si fanno da med.mi certe Esequie con Processione verso il Cimiterio

Dalla Prima Domenica dell'Avento sino al Natale, e dalla Settuagesima fino passata l'Ottava della Pentecoste si fanno in questa Chiesa certe Processioni, e Stazioni alli Altari di Rito Antico Eusebiano, come pure in tutta l'ott.a di Pasqua, e Pentecoste al Fonte Battesimale, doppo le Lodi, doppo Terza, e doppo li Vespri ne quali si cantano andando per la Chiesa certe Antifone particolari, nelle Feste in Canto Figurato, nelli altri giorni in canto Gregoriano, e tutto spetta à detti Beneff.ti

Nelli tre giorni della Settimana Santa, cominciando dalla Sera del Mercoledì sino al Sabato, si cantano parimenti tutto il Matutino, e Lodi, le prime tre Letioni con tutti li Responsorii delli altri Notturmi, Bened.i e Miserere in canto figurato con cembalo in coro, le Antifone, e Salmi in canto gregoriano, e questo spetta tutto à med.mi e quando non si trouano almeno in num^o di 8, ò 9 non si puole, e l'Ufficiatura va alla peggio in occasione di tanto concorso.

In tutte le Processioni generali, che sono di molte, oltre le Rogationi, sono quelli obligati a cantare varie Antifone e Salmi parte in Musica e parte in Canto gregoriano.

Quanto il Cap.lo va ad offziare in varie Chiese della città, ne quali habet ius di cantarui li Primi Vespri, e Messa Solenne del g.no seguente, questi deuono interuenirui e cantare tutte le Antifone in canto fermo, il Magnificat e la Salue, ò Regina Celi secondo li tempi in canto Musicale à Capella.

Ne Vesperi di tutto l'anno è luoro obligo di cantare tutte le Antifone, Commemorazioni, Suffragii con Intonat.ne di tutti li Salmi

Più in tutto l'Avento, Settuagesima, e Quaresima, quando si fa l'uffizio di Feria, come pure in tutto l'anno ne giorni di [v] Feria, ò di Santo Semplice, si recitano in Coro avanti il Matutino Grande l'Uffizio della B.a Verg.e e quello de morti, à questi Ufficzi sono obligati li Benefficiati,e non li Can.ci, come pure alli Vesperi.

Di Feria, o di Santo semplice, si recitano in coro avanti il Matutino Grande l'Uffizio della B.a Verg.e, quello de Morti, a questi Uffizii sono obligati li Benefficiati, e non li Can.ci come pure alli vesperi.

Quando si fanno Processioni pro aliqua necessitate ad petendam pluuiam, serenitatem, spetta a sud. ti il cantare le litanie de Santi ed altre preci processionalm.e

Oltre a tutti li sud.ti Oblighi resta parim.ti a carico luoro il cantare in Domenica, in tutte le feste dell'anno di Prima e seconda classe, le Messe in organo fcon li primi, e secondi vesperi più o meno solenni, e tutte le Antifone de Salmi di modo che p il puoco numero di detti Benefficiati, ben soventi le funzioni si fanno alla peggio, e perché devono dividersi parte in Coro p le Antifone, e parte in Organo, ben sovente conviene lasciarle p il puoco numero, e si fanno le fonzioni imperfette non avendo riguardo alcuni de sodetti di stare absenti anche ne giorni più solenni, il che pur troppo segue soventi, perché la pontatura ordinaria non è pena sufficiente p tenerli al dovere».³⁵

L'intento di supportare mediante personale preparato l'ufficiatura – obiettivo fondamentale della riforma liturgica post tridentina, che aveva indotto il Capitolo vercellese a proporre, nel 1583, la prebenda che era stata di Onorio di Gattinara ad un altro valente sacerdote compositore, Michele Varotto di Novara, che però la rifiutò³⁶ - si completò tra il 1587 e il 1588 con un gesto liberale del neo vescovo vercellese Costanzo Buccafuoco da Sarnano, il quale si accollò i costi del nuovo organo della cattedrale, primo decoroso *medium* musicale del tempio da diversi anni a questa parte, dato che, nonostante un preventivo fornito dall'organaro Benedetto Antegnati al Capitolo nel 1560³⁷, la visita pastorale alla chiesa madre vercellese del 1584 ne denunciava ancora l'assenza³⁸. Per quanto questi dati esulino dai limiti cronologici fissati per la presente ricerca, tali miglorie si ripercossero anche sul livello di competenza richiesto ai maestri attivi non soltanto nella chiesa madre ma anche nelle basiliche

³⁵ I-Vcd, scatola 20, fasc.1.

³⁶ I-Vcd, Atti capitolari 1583, ff.12r-15v: «[...] Quia R.dus D.nus Michael Varoto pbr. Novarien. Ellectus per maiores voces d.norum Can.rum d.te Ecc.e ad can.tum et prebendam vacantem p[er] obitum R.di Domini Honorii de Gattinaria dum viveret eiusdem ecc.e canonici recusavit ellectionem de eo ad dictos canonicatum et prebendam factam prout constat ins.tro ipsius recusationis rogato ut ibidem dictum fuit domino eusebio abiate de carexana notario pub.co [13r] vercellens. sub die herina». Unico lavoro di sintesi a lui dedicato fino ad oggi è il saggio di BARBIERATO, *Un musicista ed un'istituzione troppo sconosciuti. Michele Varotto e la cappella musicale del duomo di Novara*, pp. 159-184; per quanto limitata al versetto invitatorio e ai soli salmi 109, 110, 111, è disponibile la trascrizione in notazione moderna di *Psalmodia Vespertina in dialogo octonis vocibus, alternatim choris decantanda*. Attualmente, di Varotto, l'Archivio Capitolare di Vercelli conserva, alla segnatura Mus 11, la parte di quinto delle *Sacrae Cantiones in omnes Anni festiuitates, tum vivae voci, tum omnibus musicis instrumentis aptissime quinque vocibus*, Mediolani, apud Franciscum & Haeredes Simonis Tini, 1590.

³⁷ RICCARDI, *Qualche considerazione riguardo Lanino e dintorni*, pp. 92-93, 98-99.

³⁸ PERAZZO, *La cattedrale di Vercelli, luogo di Dio e luogo degli uomini, nelle visite apostoliche del 1575 e del 1584*, pp. 96-97.

conventuali di Vercelli dell'ultimo quindicennio del Cinquecento: se già prima del 1580 non erano mancate figure di un certo peso tra i *magistri musicae* della cattedrale, tra cui Pietro Ferregrato di Lodi, nel 1570³⁹ e Orazio Colombani nel 1579⁴⁰, tra il 1585 e il 1596 vediamo attivi, o in Sant'Eusebio o nella chiesa conventuale dei padri francescani, musicisti del calibro di Orfeo Vecchi⁴¹, Giovanni Antonio Piccioli⁴², Valerio Bona⁴³ e Stefano Nascimbeni⁴⁴. Dopo aver perso il talento compositivo di Bona e Nascimbeni, la qualità delle esecuzioni musicali vercellesi, di destinazione sacra e profana, non patì sostanziali flessioni durante il primo ventennio del Seicento grazie. Ciò dipese, inizialmente, dallo stanziamento in città dell'importante compositore pugliese Enrico Radesca (avvenuto nel 1597 e durato probabilmente sino al 1601)⁴⁵, e quindi, in modo molto più continuativo e strutturato, dal lavoro come *Praefectus Musices* in duomo di Pietro de Heredia, un *genius loci* cresciuto alla scuola del Bona che ben presto venne aggregato alla compagine dei canonici minori beneficiati di Sant'Eusebio⁴⁶. Di origine ispanica per parte di padre e vercellese per parte di madre, seguendo la lezione dell'erudito ottocentesco Gaspare De Gregory – che lo chiamava «Credia»⁴⁷ – e di Costantino Negri, il Nostro si formò all'interno del *Collegium Innocentium* della cattedrale di Vercelli. Quando Nascimbeni dirigeva ancora la

³⁹ VECCHI, *Missarum quatuor vocibus. Liber primus*, pp. XII-XIII dell'introduzione del trascrittore. Attualmente, il documento del 4 settembre 1570, in cui compare come maestro Pietro Ferregrato, è alla collocazione Collegio degli Innocenti, fald. 2, fasc. 11.

⁴⁰ L. P. PRUETT, alla voce *Colombani, Orazio*, in *The New Grove*, London, Mac Millan, 2002, vol. 6, pp. 133-134. Ricordo che la raccolta *Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos sex vocibus decantanda*, Venezia, Angelo Gardano, 1579, era stata dedicata dall'autore al vescovo comasco Giovanni Antonio Vulpio.

⁴¹ Orfeo Vecchi, formatosi a Vercelli sotto la direzione musicale di Pietro Ferregrato da Castiglione Lodigiano, fu anche canonico minore beneficiato di Sant'Eusebio fra il 1582 e il 1585 prima di ritornare, con un mansionariato, nella prestigiosa chiesa di Santa Maria della Scala di Milano, tempio nel quale aveva già servito come maestro di cappella tra il 1580 e il 1582: I-Vcd, Canonici minori Beneficiati, e Cantori, Atti di lite diversi, scatola 40, fasc. 1; dai documenti ivi contenuti, la presenza di Orfeo Vecchi a Vercelli è attestata almeno sino al 13 settembre 1585. Sulla sua biografia e carriera artistica si leggano anche: MAURI VIGEVANI, *Orfeo Vecchi maestro di cappella di S. Maria della Scala*, pp. 347-369; TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, pp. 445-465; TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano*, pp. 86-87; GETZ, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, p. 63.

⁴² Il quale prese possesso del soglio eusebiano nel giugno del 1588, tre mesi prima che uscissero le *Missae* a stampa dell'allora maestro di cappella Piccioli: la genesi di quest'opera, integralmente vercellese, va quindi intesa come atto di omaggio del compositore francescano al novello presule e non come commessa di quest'ultimo.

⁴³ Valerio Bona fu dapprima prefetto della musica in cattedrale, nel 1591, e quindi, nel 1594, maestro di cappella nel locale convento di San Francesco: BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli*, pp. 385-386. Di lui ricordiamo anche il legame di amicizia e stima con Germano Aliaudo «Tenorista & Chorista di S. Eusebio», ben espresso dalla dedicatoria del volume didattico di Valerio Bona *Regole del contraponto et compositione brevemente raccolte da diversi auttori [...]*, In Casale, appresso Bernardo Grasso, 1595: BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli*, pp. 382-383.

⁴⁴ Stefano Nascimbeni fu maestro di cappella in Sant'Eusebio tra il 1594 e il 1595. Per ulteriori approfondimenti rimando all'introduzione del volume NASCIMBENI, *Messe a otto voci con la partitura per l'organo*, pp. VII-IX.

⁴⁵ La sua primitiva residenza piemontese si evince dalla dedicatoria, datata 20 novembre 1599, della sua prima opera a stampa, il *Thesoro amoroso. Musiche a una, à due, & tre voci. opera decima*: si legga l'introduzione a RADESCA, *Thesoro amoroso. Musiche a una, à due, & tre voci. opera decima*, pp. XV-XXI. I suoi contatti con Vercelli non si esaurirono con il suo stanziamento in città, come dimostra la dedicatoria alla marchesa di Moncrivello, Margherita Lignana Tizzona, del *Primo libro delle Canzonette, Madrigali et Arie alla Romana [...] Libro Primo*, Milano, herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1605; la stessa nobildonna ricevette in dedica da Radesca anche un madrigale, *Tu ti lagni al mio pianto*, contenuto nella raccolta *Madrigali a cinque et a otto voci*, In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1615. In ultimo, a Leonora Lignana, figlia della stessa marchesa, fu dedicato, all'interno del medesimo volume, il madrigale *All'ombra di un bel faggio*: cfr. MOFFA, *L'attività e la produzione di Radesca nel contesto torinese del primo Seicento*, pp.9-21.

⁴⁶ Si consultino, per un'utile inquadramento generale della sua biografia e delle sue composizioni, la voce *Heredia, Credia, Eredia, Pietro, Pedro, Petro (de)*, in *MGG*, vol. 8, coll. 1378-1379, che lo dichiara «spagnolino» nel 1592 (I-Vcd, Atti capitolari, fald. 10, f. 95r, 31 ottobre 1592), ed anche la voce dedicatagli dal *DEUMM*, vol. 3, p. 563.

⁴⁷ DE GREGORY, *Historia della vercellese letteratura ed arti*, vol. 3, p. 255.

compagine canora, Heredia era già uno dei suoi sedici canonici minori;⁴⁸ la sua condizione di giovane promessa, rafforzatasi anche grazie ad un periodo formativo/esecutivo vissuto tra il 1595 e il 1596 a Torino all'ombra della corte ducale sabauda⁴⁹, non perse mai il sostegno della prebenda vercellese, data la ricorrenza del suo nome, tra i canonici minori che promettevano annualmente la loro residenza in cattedrale, tanto nel 1595 quanto nel 1596 e nel 1597⁵⁰. Solo nel 1598 - come già aveva ricordato nel suo studio Stefano Baldi - Heredia venne definito dagli atti capitolari «maestro di cappella» e ciò avvenne a seguito dell'annuale «esperimento» delle nuove voci bianche da immettere nel collegio dei «Chiantri» (o innocenti), sempre presieduto da chi deteneva quel ruolo. Egli conserverà questa carica, perlomeno, sino a tutto il 1611. Purtroppo, i documenti che lo citano sono molto laconici: sappiamo che tra i *pueri cantus* alloggiati in seminario e posti sotto la sua responsabilità formativa allignarono alcune buone individualità come quella di Marc'Antonio Centorio⁵¹, di Alessio Crosinali⁵² e di Giovanni Rovasio⁵³; quest'ultimo fu ammesso proprio da Heredia nel novero degli innocenti dopo l'audizione dell'ottobre 1598.⁵⁴ Altra caratteristica gestionale perdurante nell'organigramma di quegli anni è la distinzione fra gli uffici di maestro di cappella e di organista, anche quest'ultimo di sicuro valore. Per quanto essa fosse presente già nel 1588, con la nomina del frate francescano Giovanni Antonio Cangiasi durante il mandato direttoriale del correligionario Giacomo Antonio Piccioli o con il successivo duo Valerio Bona-Pietro de Heredia (1592), dopo la morte di Gabriele Tronzano, canonico della Basilica di Santa Maria Maggiore scomparso nel 1597, i colleghi canonici della cattedrale decisero di accorpate all'esercizio organistico la prebenda legata all'altare laterale di san Tommaso di Canterbury da lui officiato in duomo «dum viveret»⁵⁵. Tale suddivisione di compiti - che forse rappresentava una

⁴⁸ I-Vcd, Atti capitolari, fald. 11, 1594-1598, f.42v, atto del 13 maggio 1594: «Ulterius RR. Ricardus Fontanas, Fran.us Francinus, Io Baptista Cappa, Petrus Heredia, et Io Bapta Sanctus Iulianus beneficati in p.te ecclesia [...] promittunt residentiam».

⁴⁹ CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, p. 56.

⁵⁰ Il lettore non confonda però la promessa con l'effettiva stanzialità: documenti seriori ci fanno capire come quest'ultima, per diversi beneficiati, risultasse meramente formale.

⁵¹ Marc'Antonio Centorio fu prefetto della musica della cattedrale fra il 1625 e il 1638, carica ottenuta dopo un ulteriore periodo di apprendistato a Milano; cfr. CENTORIO, *Messa a sei voci*, pp. XIII-XIV.

⁵² Alessio Crosinali fu personalità di poeta, prima che di musicista, ammesso nel collegio nel 1610, polistrumentista in grado di suonare il clavicembalo e il violino, tenore, canonico minore beneficiato e quindi, secondo De Gregory (DE GREGORY, *Historia della vercellese letteratura ed arti*, vol. 3, p. 256) dipendente di Vincenzo Gonzaga dopo il 1651. Riportiamo questa notizia avvertendo però il lettore della sua erroneità: Vincenzo II Gonzaga era infatti morto nel 1627. Nel 1651 governava il Ducato di Mantova Carlo II Gonzaga. Imprecisioni come la precedente - che mi è stata segnalata dal dott. Daniele Boschetto, cui va il mio vivo ringraziamento - obbligano ad utilizzare con una certa circospezione i dati contenuti nell'opera del De Gregory.

⁵³ Giovanni Rovasio fu prefetto della musica interinale nel 1625 e nel 1639.

⁵⁴ I-Vcd, Atti capitolari, fald. 11, 1594-1598, f.153r, atto del 23 ottobre 1598: «Et facta debita probatione omnium puerorum qui pro electione infrast.a comparverunt per revedendum Dominum Petrum Herediam magistrum capellae pred.a Eccle cum adistentia ad modum R.D. Io Bap.ta Gattinara [...] praedictis admodum Reverendis Dominis Cano.cis et capitulo habiliores reperti fuerint Antonius Franciscus filius domini Francisci Pagani, et Johannes filius Mag.ri Ber.[ardi]ni de Rovasio civium vercellensium, omnes unanimes elliggerunt et elligunt praed.os Antonium Franciscum Paganum et Johannem de Rouasium presentes pro duobus ex sex predictis innocentibus collegii [...]».

⁵⁵ *Ibi*, atti capitolari, fald. 11, 1596-1597, f.242rv, atto del 17 settembre 1597: «[...] Omnes canonici prebendati qui sunt ultra duas partes et p quos cum ob mortem Rev.di D.ni Gabrielis Tronzani dum viveret can.ci S. Mariae Maioris et cap.ni et cap.ni cap.le S. Thomi Cantuariense site in pp.ti Cathedrali ecc.a vacet ipsa capella quae est exigeri, et tenui redditus ad hoc ut facilius eidem inserviatur, et organo eiusdem ecc.ae diligentius attendatur uni orant [?] et virtute prn.tis pub.ci instr.ti

consapevole sottrazione delle responsabilità esecutive al controllo del clero regolare, così come sarebbe avvenuto, di lì a pochi anni, nella cattedrale di Mondovì, un'altra tappa della carriera del Bona⁵⁶ - persisteva ancora nel 1618, quando un'analogo deliberazione capitolare riguardante Bernardino Santina e Marco Antonio Centorio lamentava lo scarso impegno dei due, dovuto all'assenza di emolumenti previsti per tali cariche, nei rispettivi uffici di maestro di cappella e di organista. Quali attività gestì allora Heredia durante il quindicennio in cui resse l'organismo musicale della cattedrale eusebiana? Come giustamente ricorda Daniele Boschetto, scortato dai risultati degli studi storici sul seminario di Vercelli condotti da Mario Capellino, erano di sua spettanza l'insegnamento in Seminario del canto gregoriano e di quello figurato, ovvero polifonico, ai sei putti cantori, le audizioni dei postulanti che chiedevano l'ammissione al collegio degli innocenti, la cura del patrimonio musicale a stampa e manoscritto preesistente, la manutenzione dell'organo, l'organizzazione dell'apparato musicale delle maggiori festività liturgiche dell'anno, l'esame delle capacità vocali di chi accedeva allo scanno capitolare e la composizione di nuovi brani da inserire nel repertorio della chiesa eusebiana⁵⁷. Purtroppo le carenze delle fonti circoscrivono a pochissimi dati certi quest'insieme di attività: le composizioni di Heredia sopravvivono, presso l'Archivio Capitolare vercellese, in alcune decine di manoscritti⁵⁸. Altra notizia sicura è quella che gli attribuisce mansioni di manutentore dell'organo oltre che di organizzatore e gestore delle esecuzioni musicali: sappiamo infatti che, per la festività di sant'Eusebio del 1 agosto 1602, Heredia collaborò con la cappella musicale del duomo di Casale Monferrato⁵⁹ per non meglio precisabili esecuzioni dal probabile carattere policorale e che, dal punto di vista delle periodiche revisioni dell'organo costruito attorno agli anni 1587-1589⁶⁰, era stato l'organaro pavese Giuseppe Vitani a curarne stabilmente riparazioni e accordatura nel decennio compreso tra il 1602 e il 1611⁶¹. Anche se

uniunt p.ta capp.a et beneficium cum omnibus suis iuribus et pertinentiis honoribus et honeribus eidem organo seu organiste pro tempore esistenti rogantes de P.[er]missum fieri pub.[li]cum instr.[ument]um p me notarium et secr.um infras.tum». Sulla cappella di San Tommaso di Canterbury si veda anche FERRARIS, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV*, pp. 76 e 224.

⁵⁶ GALLINO, *Le campane di San Teobaldo. Musica, rito e potere da Mondovì alle Valli*, in *Le risorse culturali delle valli monregalesi e la loro storia*, pp. 129-179.

⁵⁷ BOSCHETTO, *La musica nei secoli XVII e XVIII*, p. 466; CAPELLINO, *Il Seminario di Vercelli (Cenni Storici)*, pp. 12-13.

⁵⁸ In questo caso le inferenze intersecano le certezze: buon numero di esse, secondo mons. Denis Silano, attuale maestro di cappella del duomo, andrebbero ricondotte alla successiva attività romana di Heredia, contraddistinta dal buon rapporto che il vercellese riuscì ad instaurare nell'Urbe con l'ambiente culturale del collegio Germanico, retto dai padri gesuiti, del quale sembra anche che, nel 1639, fosse maestro di cappella; cfr. CASIMIRI, *"Disciplina Musicae" e "Mastri di capella" dopo il concilio di Trento nei maggiori istituti Ecclesiastici di Roma*, p. 62. Per una rassegna completa degli archivi italiani ed europei in cui sono attualmente collocate le superstiti opere manoscritte di Heredia si rimanda all'articolo di ROSTIROLLA, *L'archivio musicale della chiesa annessa all'ospedale di Santo Spirito*, pp. 279-344: 306-307.

⁵⁹ Organismo della cui composizione interna non si conosce quasi nulla a causa della dispersione subita dai documenti capitolari del periodo 1580-1615 (soprattutto le annotazioni dei verbali, i libri economici e le quietanze): MARCHISIO, *Sancti Erasii festa nostra psallat armonia: nuove riflessioni sulla Cappella Musicale di Casale Monferrato*, pp. 223-242: 226-227.

⁶⁰ DE GREGORY, *Historia della vercellese letteratura ed arti*, vol. 2, p. 247. Il dato, proveniente dal volume del canonico Marc'Aurelio Cusano, sulla cui attendibilità rimando a FERRARIS, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV*, p. 211. Per la scuola dei cantori nel 1185, *ibid.*, p. 220

⁶¹ I-Vcd, Contabilità, fald. 3, 1583-1665, Contabilità 1602-1603 s.i.f.: «Alli 3 d° [luglio 1602] dati a M. Giuseppe Vittani organista p la visita et acomodam.to dell'organo per il P.nte anno conforme al suo accordo duc.ni tre sono 3 d 8 gr [...] Più pagati a ms agostino carolo hoste d'ord.e del M.to R.do Cap.lo p hauere dato da magnare l'ult° di luglio [1602], il p°

allo stato attuale delle conoscenze essa non è altro che un'inferenza, l'attribuzione dello strumento a canne della chiesa madre vercellese a quest'ultimo ed a suo fratello Giovanni Angelo non sarebbe sorprendente, sia perché i due organari furono attivi a Vercelli nel 1592 presso la chiesa conventuale degli eremitani di Sant'Agostino intitolata a San Marco⁶² sia perché essi collocarono un elevato numero di nuovi organi in Piemonte durante l'ultimo decennio del Cinquecento⁶³ sia perché, ancora, frate Cangiasi non si sarebbe limitato a supervisionare il loro lavoro nel duomo eusebiano, ma altrettanto avrebbe fatto, nel 1614, con l'organo appena provvisto dai Vitani al convento francescano di Castelnuovo Scrivia, di cui era appena stato nominato titolare⁶⁴. Nel corso di quegli anni - piuttosto disgraziati dal punto di vista economico e sociale, se si considerano i nefasti effetti della pestilenza del 1599 - ai sei ragazzi stabilmente collocati nel seminario fece riscontro la presenza di numerosi canonici minori beneficiati: per darne una veloce rassegna, che nella maggior parte dei casi non è in grado di travalicare la mera citazione onomastica, si preferisce elencarli diacronicamente, lungo il periodo storico compreso tra il 1583 e il 1677, in una sintetica tabella riassuntiva all'interno della quale, tra parentesi, saranno segnalati i faldoni ed i fascicoli di atti capitolari da cui sono stati espunti.

Anno	Canonici beneficiati
1583	Riccardo Fontana, Orfeo Vecchi, prete Francesco de Francino, Ardizzono Camerino (fald. 9, fasc. 1583, f.53v)
1588	Francesco Francino, Riccardo Fontana, Ardizzono Camerino, Francesco Cantino, Orazio Rogerino, Andrea Reverta (fald. 10, fasc. 1587-1588, 4 marzo 1588, f. 117v e f.128r)
1598	Ardizzono Camerino, Giovanni Battista Cappa, Stefano Mondella, Giuseppe Mascarpino, Antonio de Castro (di Mortara), Francesco Francino, Andrea Reverta (fald. 11, ff. 66v-67r, 69r, 75r)
1610	Octavius Langoscus Motta, Michael Angelus

d'agosto et alli 2 la mattina al M.ro di Capella di Casale et altri cantori forastieri p la musica il giorno di S. Euseb.^o con un duc.ne datto al S.r Heredia n.ro m.ro di capella p dar a uno frate di carm. Venuto col regale in tutto 12 .3. gr 9».

⁶² PERAZZO, *Aspetti della storia del San Marco di Vercelli tra operosità, oblio e riscoperta*, in *La chiesa di San Marco in Vercelli*, p. 33. Nelle note dell'articolo, a p. 180, si specifica che nel giugno 1592, i frati pagavano agli organari pavesi 2749 fiorini, cui facevano seguito due altri versamenti, nel gennaio e nell'aprile 1593, di 30 e 50 ducaton di argento. Nel 1595 gli eremitani spesero altri 420 fiorini «Per altri lavori al nuovo organo».

⁶³ Per un inquadramento dell'attività organaria in territorio sabaudo dei due fratelli Giovanni e Giuseppe Angelo Vitani e un regesto delle loro collocazioni a cavallo tra Cinque e Seicento si leggano ISABELLA, *Vicende attorno all'organo di Occimiano e approfondimenti sui contatti tra organari piemontesi e lombardi*, pp. 243-279: 250-254; CAVALLO, *Organi, organisti e cultura musicale in Piemonte nell'età della Controriforma (1563-1634). Casi di studio e spunti storiografici per successive problematizzazioni*, pp. 249-349.

⁶⁴ *Arcane Armonie. Il restauro dell'organo 1612 della Parrocchiale di Castelnuovo Scrivia*, p. 13.

	Marinonus, Joseph Bucinus, Pompeus Valdengus, Alfonsus Carrerius Joseph Mascarpinus, Cesar Rouasenda, Hieronimus Lorcus, Petrus Paulus Niger, Ferdinandus Bul.us, Petrus Heredia, et Paulus An.tus Binellus (fald. 13, fasc. 1610-1616, ff. 32r-32v)
1615	Giovanni Battista Cappa, Ambrogio Motta, Antonio de Castro, Bernardino Pennacio, Guglielmo Zugna, Francesco Gaietta, Francesco Antonio Pagano, Bernardino Santina, Viglione (fald. 13, fasc. 1610-1616, ff.123r, 125v)
1626	Motta, Rovasio, Vilione, Annoati, Cappa, Agnitis, Centorio, Basano, Resinario (fald. 14, fasc. 1616-1631, Registrum [...] 1622.1623.1624.1625.1626.1627,1628.1629.1630.1631, s.i.f., atti del 25 maggio e del 5 giugno 1626)
1638	Marco Antonio Centorio, Iohannis Rovasius, Io Jacobus Basanus, Johannes Macottus, Franciscus Bernardinus Cappa, Alexius de Agnetis, Josiphus Paladinus, Petrus Aloysius Marochinus et Io Baptista Pitrolius (fald. 15, 1632-1643, fasc. 1637-1639, f.94r)
1648	Io Ravasius, Io Iacobus Basanus, Bernardinus Cappa, Io Macottus, Alexius Agnetis Crosinalis, Petrus Fran.cus Spina, Carolus Franc.us Ferraris, et Antonius Georgius Castellus (fald. 16, 1644-1659, fasc. 1647-1652, f.48)
1660	Carolus Ferraris, Nicolaus de Johanne, X.stoforus Nicolaus Cabiatus, Io Bapta et Carolus Hier.mus fratres de Mazzaferata (fald. 17, fasc. 1654-1661, ff. 6r, 10r)
1677	Franciscus Anto. Bergontius, Johannes Bartholomeus Cantis, Michael Antonius Trisaletus, Augustinus Trouatus, Dominicus Tachinus, Iacobus Anto. Oldonus, Petrus Johannes Ambrosius Bissonus, et Petrus Diana (fald. 18, 1667-1688, Registrum actorum capitularium inceptorum mense iunii anni 1675 usq.

Costoro, che, nonostante la Bolla di Gregorio XIII, erano sempre inferiori di qualche unità al numero di sedici, vivevano dei prodotti dei terreni e delle cascine di proprietà capitolare allocati a Castelrosso⁶⁵, a Caresana, a Olcenengo, Pezzana e al cosiddetto «Candelliero»; Heredia – che nel 1605 aveva cercato di svincolarsi dal canonicato minore vercellese per raggiungere, nella prestigiosa chiesa milanese di Santa Maria della Scala, il mansionariato che era stato di un altro importante musicista, Damiano Scarabelli⁶⁶ - secondo un atto capitolare del 1611, possedeva una prebenda sopra un appezzamento sito a Caresana, nelle immediate vicinanze di Vercelli. L'assenza fisica degli atti capitolari per il biennio 1612-1613 non ci permette di dare notizie in merito al trasferimento di costui da Vercelli a Roma⁶⁷ né tantomeno di illustrare le motivazioni che lo causarono, per quanto, rileggendo uno degli ultimi atti che lo riguardò, ovvero una lite col Capitolo in merito all'attribuzione di una prebenda, non sembra molto possibile sostenere l'ipotesi formulata da Raffaele Casimiri ad inizio Novecento⁶⁸, dato che ad Heredia l'istituzione vercellese aveva riconosciuto quanto reclamava. Quando gli atti capitolari riprendono, ovvero nel 1614, la situazione appare mutata senza che se ne possa dare conto in modo più approfondito. Nel 1615, in regime di assenza di un vero e proprio responsabile della musica, apprendiamo che certo Giuseppe Gaietta, probabilmente un parente del canonico minore Francesco, era stato nominato alzamantici e «sonator degli organi», anche se la brevità della durata della mansione e un successivo - e quasi immediato - passaggio al ruolo di «ciatarino» ci induce a contornare di un'aura dubitativa la seconda prestazione d'opera. Successore di Heredia alla testa della compagine dei canonici beneficiati, fu Bernardino Santina⁶⁹. Egli comparve tra i beneficiati a partire dal 20 maggio 1611 e, con tutta probabilità, fu chiamato a surrogare il collega migrato a Roma qualche anno prima, dato che uno degli atti capitolari di natura musicale più citati, quello del 14 settembre 1618⁷⁰, lo dipinge, con il più

⁶⁵ I-Vcd, Atti capitolari, 1644-1659, Registrum Actorum Cap.rum de anno 1653 [...], f. f.58v, 14 novembre 1653: «Praefati DD. Can.ci et Cap.lum dant opportunam facultatem D. Can.co Conflentia Economo DD. RR. Beneficiatorum pro edific.ne et constructione Cassina in loco Casali rubei pro servitio dictorum B.[eneficiato]rum nec non pro locat.[ion]e dictor. Bonor. cum interventu trium illorum et pro tempore opportuno et prout eis melius videbit expedire [...]».

⁶⁶ TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, p. 463; EADEM, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, p.12.

⁶⁷ Heredia risulta partito per Roma dopo il 7 maggio 1612, come risulta dalla documentazione contabile del Seminario Arcivescovile (cortesemente segnalatami da Mons. Denis Silano). Suo sostituto fu Bernardino Santina.

⁶⁸ CASIMIRI, *“Disciplina Musicae” e “Mastri di capella” dopo il concilio di Trento nei maggiori istituti Ecclesiastici di Roma*, p. 63, nota 1.

⁶⁹ Per un'informazione generale sui suoi principali dati biografici e artistici rimando a CAVALLLO, *Un ignoto maestro di cappella piemontese del Seicento: Bernardino Santina*, in «Il Platano», XXXVI (2011), pp. 442-468.

⁷⁰ I-Vcd, Atti capitolari fald. 13, f.116v, atto del 14 settembre 1618: «[...] Dove li sud.i M. Rev.i ss.ri Can.ci et Cap.lo, hanno interpellato et interpellano il R.mo Capellano M. Bernardino Santina beneficiato nel collegio eretto in d.a Chiesa et il Rev. Marco Anto. Centoris, a douer dechiarar se siano, cioè d° Santina maestro di capella e D° Centoris organista nella d.a Chiesa, e perché non esercitino detti offitii come altre volte per il passato si soleva, e la causa perché, a cioè il R. Cap.lo gli possi proveder e la chiesa non resti mal servita, alla qual interpellanza [117r] hano risposto cioè d° Centoris che ha sonato per organista doi anni, ne mai è statto sodisfatto di cosa alcuna anziche per parte di mons. R.mo gli è statto detto per bocca del Retore del Seminario, che mons. Rev.mo non intendeva ne voleva fosse pagato di d.a servitù che per quello esso non può continuar la servitù d'organista ma vole procacciarsi con d.a servitù il venire d'altra p.te, et il R. Santina diche e risponde come in una ced.a che ha ditto di dar fori dil cap.lo de quali cose tutti ne chied. Costit.li».

giovane chierico Marc'Antonio Centorio, come indolente maestro di cappella della cattedrale, di certo non spronato a dare il meglio di sé dalla totale assenza di redditi che affliggeva la carica in quel momento storico⁷¹. Il suo mandato, contraddistinto da un'attività compositiva la cui ingenza e importanza traluce oggi da due soli brani di ispirazione mariana, il tratto *Nunc dimittis* e l'antifona *Ave Regina coelorum*, entrambi a 4 voci, dopo una prestazione d'opera come maestro di cappella avventizio presso la corte torinese del cardinale Maurizio di Savoia nel 1620⁷², dovette concludersi nel 1625, anno in cui Santina decise di abbandonare Vercelli, ma non la prebenda legata al suo canonicato, per trasferirsi a Novara, nella cui basilica di San Gaudenzio avrebbe esercitato il ruolo di secondo maestro tra il 1627 e il 1630⁷³. La sua carriera di sacerdote e di *magister capellae* si concluse ad Asti, nella cui cattedrale si stanziò nel 1634, venendo licenziato per scarsità di fondi nel 1636 e quindi reintegrato nel 1639, una volta che il Capitolo gli aveva ottenuto, oltre alla primazia sulla *capella puerorum*, anche la prebenda legata all'ufficiatura di un altare laterale, quello di Sant'Ambrogio⁷⁴. Leggendo gli atti capitolari vercellesi, si apprende che nel 1632, dopo una lunga azione legale intentatagli dal Capitolo vercellese a seguito delle sue prolungate assenze dallo scanno eusebiano, Santina venne estromesso dal novero dei canonici minori: era probabile che la sua decisione, motivata o meno che fosse dall'impiego astigiano, derivasse dall'assegnazione di un altro cespite che gli permetteva un miglior sostentamento economico e forse minori impegni legati all'ufficiatura liturgica⁷⁵. Il suo canonicato minore fu assegnato ad un giovane chierico del seminario, Giuseppe Paladino, le cui abilità vocali vennero certificate dal nuovo maestro di canto Marc'Antonio Centorio, il quale era entrato a far parte del ristretto novero dei minori beneficiati nel 1621, succedendo al trinese Lelio Catone, insieme a Giovanni Ronco, Giovanni Ambrogio Risinario (Risineri), Giovanni Macotto, Gian Giacomo Bassano (Basano), Giovanni Francesco Gerietti e Giovanni Rovasio. Nei quasi tredici anni in cui Centorio fu responsabile del gruppo dei beneficiati e dei pueri cantus (morì infatti nel gennaio 1638) si verificarono alcuni importanti mutamenti nella composizione dei due gruppi. Nel 1633 anche Francesco Bernardino Cappa fu aggregato ai canonici minori mentre, nel 1635, furono approvati i nuovi statuti che da quel momento in avanti avrebbero regolato la partecipazione di costoro alla vita celebrativa della cattedrale. Rispetto a

⁷¹ Questa situazione era probabilmente legata, oltre che all'indigenza della mensa vescovile, ad una visione molto intransigente del vescovo Gorio, alfiere della Controriforma, che non intendeva compensare in denaro il servizio organistico prestato da un chierico per non incentivare troppo il suo amor proprio.

⁷² CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, p. 108.

⁷³ FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara*, p. 15; AGAZZINI, *La Cappella Musicale di San Gaudenzio*, pp. 351-355.

⁷⁴ Cfr. CAVALLO, *Un ignoto maestro di cappella*, pp. 458-459; ID., *La cappella musicale della cattedrale di Asti fra '500 e '600: nuove ricerche d'archivio per una cronologia ragionata*, pp.137-234: 193-200.

⁷⁵ I-Vcd, Atti capitolari fald. 15, 1632-1643, Atto del 18 giugno 1632, f.66rv: «Ultimus cum vacet beneficium colligatum in hac ecclesia quod obtinebat R.dus D.nus Bernardinus Santina per privationem secutam per sententiam R.mi Ordinarii de praesenti mense latam pronte scriptis [?] curia Ep.lis per me secr.tum receptis quia per [...] illius vacationem huic eccl.a ne divinis non modicum patitur detrimentum ideo unanimes auctoritates eorum ordinaria quae gaudent [...] collegii benefic.torum huius ecclesiae d.tum beneficium ut supra vacans [...] Rev.do D. Josipho Paladino chirico vercellensi ad id eod. Ordinario approbato ibidem p.nti, et vocis habilitate et musicis pr.ntia a M.R. D. Marco Antonio Centorio prefecto Musicis huius Ecclesiae multiplici sit commendato».

Santina, della vita e delle opere di Centorio ci è dato conoscere qualcosa in più⁷⁶. Allievo del Collegio degli Innocenti di Vercelli, dopo aver affrontato ulteriori studi musicali a Milano⁷⁷, egli divenne maestro di cappella nel 1625; tale carica venne gestita inizialmente in cotutela con il più anziano canonico minore Giuseppe Rovasio, lo stesso personaggio che gli sarebbe succeduto nel 1638, l'anno dell'assedio della città.

Di Centorio, che concentrò la sua attività esecutiva e compositiva a Vercelli⁷⁸, i documenti capitolari non specificano più di tanto le mansioni, cristallizzandole, come abbiamo già ricordato, all'interno dell'attività selettiva dei pueri cantus e delle annuali promesse di residenza in cattedrale. Mette conto ricordare che, durante la sua reggenza, il seminario ospitò due nomi destinati ad una buona carriera canora in altrettante cappelle musicali del ducato sabauda e dei domini gonzagheschi: il primo di essi, ammesso nel collegio nel 1628, fu Pietro Luigi Marocchino, figlio del vercellese Giovanni Antonio, personaggio assunto al rango di canonico minore dal 1635⁷⁹ che ritroveremo dieci anni più avanti come contralto beneficiato tra le fila della cappella musicale della cattedrale di Casale Monferrato⁸⁰, e poi ancora, nel 1649, ormai sposato e di conseguenza privo di prebenda, sempre nella stessa città monferrina⁸¹; il secondo, accettato nel 1635 e succeduto al Marocchino a seguito della rinuncia di questi al canonicato, rispondeva al nome di Nicola Antonio Parlamento, un altro contralto che dal 1655 figurerà nell'organico della cappella musicale del duomo di Torino⁸². Onde evitare la formulazione di congetture tanto gratuite quanto faticosamente sostenibili in merito alla diffusione dei repertori vocali localmente in uso, è bene rimarcare che, nonostante il trapasso di competenze da una cappella all'altra,

⁷⁶ Delle origini della famiglia Centori si è anche occupato FERRARIS, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV*, p. 97.

⁷⁷ CENTORIO, *Messa a sei voci*, pp. XIII-XIV: in queste pagine, il curatore della *Messa a sei voci* del Centorio trascrive il passo dedicato alla biografia del musicista dall'opera manoscritta di Carlo Amedeo Bellini, *Serie degli Uomini e delle Donne illustri della città di Vercelli col compendio delle vite de' medesimi*, originale custodito in Biblioteca Civica Vercelli, Mss A.31, vol. III, parte terza, cc. 74v-75r.

⁷⁸ Questa presenza è testimoniata dalle numerose composizioni manoscritte custodite all'Archivio Capitolare di quella città, che non si discostano dalle tipologie repertoriali che vi dovevano essere maggiormente praticate: mottetti per poche voci e strumenti come violini o flauti, dialoghi, composizioni policorali. Lo stile di scrittura praticato, sul quale è auspicabile la redazione di uno studio particolareggiato, coniuga lo stile antico - in cui elementi contrappuntistici si mescolano a più traditi trattamenti omofonici ed omoritmici delle parti - a quello più moderno, concertato, con sezioni riservate a una o poche voci accompagnate dal basso continuo (alternanza stilistica particolarmente evidente nel mottetto *In festo S. Anna Matris Gloriosissimae Virginis Mariae* a 12 voci (I-Vcd, fondo musicale, 1279).

⁷⁹ I-Vcd, Atti capitolari fald. 14, 30 giugno 1628, «Pir.ta vocom probatione sex puerorum [...] aliis videlicet D. Centorii Mag.ri Capelle [...] privilegiatus et electus est Petrus Aloysius fil. Jo Antonii Marochini vercell. qui habent loci vacantium in coll. Innocentium [...]».

⁸⁰ BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato tra Controriforma ed età moderna: un profilo*, p. 422.

⁸¹ I-Vcd, Atti capitolari 1632-1643, fald. 15, f.116, atto del 9 aprile 1649: «Ibique p.fati Canonici et Cap.lum habita notitia et certa sententia de vacat.ne Beneficii ex colleg. RR. Beneficiatorum Collegii huius Cath.lis pro eo quod R. al Petrus Aloisius Marochinus vercellensi ex p.to Colleg.o Beneficiator., matrimonium contraxerit et habitum dimiserit prout apparet ex attestations R. Vice Parochi Cath.e Casalensis [...] real.[ite]r pr.ntata Dati Casali die 26 martii et debita legalitate munita die 29 martii p.ntis anni currentis 1649 [117] Hinc dicti DD. Canonici exoptantes, su [?] more consulere p.nti Ecc.a de idoneo ministro et Benef.º quodam cantum et alia concernentia obligationem beneficiator. Pro omni maiori bono p.nti Eccl.ae et p.vio experimento solito. Item quia consultatione p vota secreta facta, quod Nicolaus Franc.us Parliamentus als. Seminarii alumnus omnium p[er] magis idoneum fuerit electus et deputatum ac assumptus ad dictum beneficium vacantem [...]»

⁸² I-Tcm, Sindacati CC 3.26, «1655, 56. 57. 58 59 60 [...] della Capella de Cantori», f. 14v. Si veda anche il testo di BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, pp. 123-124.

negli archivi musicali delle tre istituzioni canore cui approdarono (quelle di Torino, Casale e Vercelli) non vi è traccia delle opere studiate da questi esecutori con i relativi primigeni maestri di cappella: segno che le trasmigrazioni delle opere manoscritte non sempre avvenivano per mezzo delle gambe dei cantori itineranti ma, come vedremo più oltre, erano più probabili in caso di contatti diretti tra maestri di cappella che si trovavano a dover allestire celebrazioni liturgiche di una qualche rilevanza istituzionale. Sorte lievemente diversa toccava invece alla produzione a stampa: dopo aver documentato la presenza di svariati maestri di cappella del Collegio Germanico di Roma tra gli autori custoditi nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare vercellese, occorre segnalare che, insieme a quelli di Heredia e Centorio⁸³, le note di possesso manoscritte sui frontespizi di alcuni volumi ci restituiscono il nome di un altro cantore di primo piano del Seicento padano: il frate agostiniano di Novara Agostino de Preti, basso della cappella musicale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1633⁸⁴ (se ne veda la firma sulle parti che compongono la raccolta dotata di molti brani polikorali *Sacrae Modulationes* di Lorenzo Ratti, Venezia 1628, collocazione: Mus 70A/1-3 e Mus 70B/1-6, e sulle *Messe a tre concertate* del compositore – anch'egli agostiniano - Carlo Milanuzzi, Venezia 1629, collocazione: Mus 73/1-6)⁸⁵. Tali disarticolati *ex libris* permettono di assegnare alla cappella vercellese, durante il primo quarantennio del Seicento, il ruolo di crocevia culturale, di porta d'ingresso nel territorio dell'Italia nord occidentale delle opere a stampa di provenienza romana e veneta. Probabilmente, i due maggiori responsabili di quest'apertura di orizzonti furono Heredia e Centorio, il quale ultimo non poté continuare questa meritoria operazione culturale a causa della morte, intervenuta ad un'età ancora abbastanza giovanile, nel gennaio 1638, dopo aver goduto del favore – un chiasmo, dal punto di vista politico - tanto del duca Vittorio Amedeo I, che a Vercelli aveva reso l'anima a Dio nel 1637, quanto del coevo vescovo filospagnolo di Vercelli, l'astigiano Giacomo Gorìa⁸⁶. A subentrargli nel ruolo di responsabile delle attività musicali fu il canonico minore che, a seguito della partenza di Santina, aveva condiviso con lui il ruolo di prefetto: Giovanni Rovasio. Agli esordi del suo mandato, egli esaminò i putti cantori Domenico de Marilli e Nicola Cusani, che vennero ammessi nel collegio degli innocenti nel 1638. Gli anni successivi al 1639, forse per gli effetti della devastante seconda guerra di Monferrato culminati nell'assedio cittadino dell'anno precedente, forse perché l'attenzione del Capitolo era quasi

⁸³ Sappiamo che Centorio possedette le otto parti della raccolta di Giovanni Croce *Salmodia del vespro di tutte le solennità a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1603 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 28/1-8) e, dello stesso autore, almeno quattro parti (alto e basso primo coro, tenore e basso secondo coro) dei *Mottetti a otto voci* Venezia, Giacomo Vincenti, 1604 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 29/1-4); recano inoltre la nota di possesso del Centorio le otto parti dei *Salmi per il vespro a otto voci* di Antonio Mortaro, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 31/1-8) e, tra i manoscritti, *Partitio Inmorum Io. Petr. Praenestini cum quatuor vocibus* (I-Vcd, fondo musicale, 1126).

⁸⁴ PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del nord: Santa Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657*, p. 151. Ricordo che all'interno della raccolta *Il Terzo Libro de Sacri Concerti a 2, 3 e 4 voci di Gasparo Casati* (compositore all'epoca maestro di cappella a Novara), in Venetia, stampa del Gardano, 1650, è presente il dialogo per alto e basso *Peccator ubi es*, dedicato «Al molto R.F. Agostino Preto Baciliere Agostiniano e Priore in S. Gio e Paolo di Nouara».

⁸⁵ Sul frontespizio di queste raccolte si legge: «*fratris Augustini de Pretis novairensis agustiniani*».

⁸⁶ Giacomo Gorìa fu elevato al soglio episcopale nel 1611 e omaggiato, all'atto dell'intronizzazione, da un mottetto a otto voci di Pietro De Heredia dal titolo *Jo triumph*. Il manoscritto è custodito in I-Vcd, fondo musicale, 1149.

esclusivamente volta alla difesa delle prebende, alla riscossione degli affitti del macello e dei mulini ed all'aumento della loro produttività agricola, si dimostrano - come si è già accennato altrove - alquanto avari di notizie. Carlo Ferrari ottenne nel 1640 il beneficio minore che era stato di Marc'Antonio Centorio mentre Ludovico Di Giuseppe, proveniente da San Germano Vercellese, fu ammesso nel collegio degli innocenti insieme a Stefano Colonna nel 1643; per quest'ultimo però il provvedimento non divenne immediatamente esecutivo, dato che suo padre Pietro presentava ancora istanza in tal senso al Capitolo nel febbraio dell'anno seguente. Nel 1645 morì il beneficiato Lidriani, al cui posto venne prescelto Eusebio Grippo (o Grippa)⁸⁷, fino a quel momento chierico ed allievo del collegio dei putti; in sua vece, nello stesso anno, vennero poi fatti entrare in collegio due altri ragazzini (Andrea Cabieto e Agostino Canita), senza che il segretario capitolare facesse il nome del prefetto della musica che li aveva selezionati. Ultime significative novità di quel periodo, l'ammissione di un altro putto cantore di Robbio, Giovanni Battista Germano, e la preannunciata rinuncia alla prebenda annessa al canonicato minore di Pietro Luigi Marocchino: al suo posto venne nominato il promettente contralto Nicola Parlamento, che avrebbe ricalcato il comportamento del predecessore quattro anni dopo, abbandonando Vercelli per inserirsi nel gruppo canoro della cattedrale di San Giovanni di Torino guidato da Giovanni Battista Trabattone. Nel 1651, con la morte del beneficiato Rovasio⁸⁸ potremmo congetturare - pur consapevoli della brutale semplificazione storiografica cui andiamo incontro - la fine della tradizione contrappuntistica di ascendenza cinquecentesca, quella di cui erano stati portatori prolifici, attraverso i loro numerosi brani a 5, 6, 8, 9 e anche 10 voci, Heredia e i suoi successori Santina e Centorio; probabilmente, anche se la reticenza dei documenti è notevole, il periodo di transizione verso uno stile di scrittura più moderno, privilegiante la forma del mottetto a una o a poche voci, due violini, violone e basso continuo - transizione concomitante con l'insediamento di una professionalità sicuramente meno qualificata tanto per le capacità compositive (delle quali nulla ci è rimasto) quanto per la precarietà della sua figura di *magister* supplente - si concretò nella persona del canonico minore Gian Giacomo Bassano, durante la cui reggenza, nel 1652, per la prima volta in tutto il XVII secolo, gli atti capitolari registrano la commissione di un serio intervento di restauro all'organo della cattedrale, quasi sicuramente versante in un precario stato di conservazione⁸⁹. Purtroppo, anche di tal operazione mancano notizie più circostanziate e precise.

⁸⁷ Per quanto eventuali legami di natura umana e musicale tra i due non siano noti, ricordo che un certo Geronimo Gritto di Vercelli figurava nel 1627 come soprano nella cappella musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo diretta da Alessandro Grandi (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del nord*, p. 149).

⁸⁸ Questi, dopo essere stato ammesso nel novero dei canonici minori nel 1616, forse esercitava ancora la carica di prefetto della musica.

⁸⁹ I-Vcd, Atti capitolari, fald. 16, atti 1645-1659, ff. 368-369, atto del 7 giugno 1652: «Ibique p[re]fati DD. Can.ci et Cap.lum mandant D. Canonico Cagnolo moderno ministrali, ut quam primum potuerit supradictas pensas necessarias pro reficiendo organo, et reparandis clausis inservientibus beneficium molendinum Caresane et de S. Eusebio».

2.3 Tra Filippo d'Aglié e Giovanni Battista Trabattone: la musica sacra monodica e policorale di Giovanni Battista Mazzaferata e Giovanni Carisio

Superate, almeno in parte, le vicissitudini socio economiche derivanti dalla pestilenza degli anni '30, i musicisti sabaudi tentarono di riaffacciarsi sul mondo dell'editoria musicale attorno agli anni '60 del XVII secolo. Dopo decenni di silenzio, due furono i titoli di maestri di cappella piemontesi che, tra il 1661 e il 1664, vennero pubblicati da editori milanesi e veneziani: entrambi di natura sacra, essi erano destinati o ad un'esecuzione solistica o ad un'esecuzione per un numero ristretto di voci. Alla ricerca di eventuali collegamenti, di natura sintattica o lessicale, con la produzione policorale, ne diamo qui di seguito un veloce ragguaglio. I *Sacri Concerti* di Giovanni Battista Mazzaferata, editati a Milano nel 1661, sono conservati in *unicum* (limitatamente alla sola parte di canto) presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano⁹⁰. Per contestualizzarne la compilazione, occorre fare ricorso ai documenti contabili della basilica di Sant'Eusebio di Vercelli. Come è stato poc'anzi ricordato, qui, attorno alla metà degli anni '50 del Seicento, funzionava il non meglio noto maestro di cappella Bassano al quale nel 1654 fu attribuita la responsabilità di una serie di restauri al patrimonio librario della cappella musicale.⁹¹ Per quanto il suo cognome evochi musicisti di rilevante importanza nell'area padana (ad esempio quello di Giovanni Battista Bassani, compositore nato a Padova attorno al 1650, i cui trascorsi artistici sembrano però circoscritti a Ferrara e a Bologna⁹²), non sussistono allo stato attuale fonti in grado di confermare quest'ipotesi. Bassano si distinse per la sua non comune fedeltà alla cappella che lo aveva formato, continuando a servire il capitolo vercellese almeno sino al 1664, ovvero cinque anni dopo la nomina del prefetto della musica che lo sostituì nel ruolo, Giovanni Battista Mazzaferata, ammesso nel novero dei canonici beneficiati insieme al fratello Carlo Gerolamo a partire dal 1658. Mazzaferata, lodigiano di origine, fu uno dei principali protagonisti della creazione vocale e strumentale dell'Italia del nord durante il secondo Seicento (e forse giunse a Vercelli proprio in virtù dell'inclusione della città nel dominio spagnolo). Allievo di Tarquinio Merula («[...] la cui gloria dagli Elisii campi [...] non isdegni i concerti d'un allievo di Merula, il cui vanto può insuperbirlo col nome di Tarquinio», recita la dedicatoria dei suoi *Sacri concerti*), Mazzaferata risulta a libro paga dell'istituzione eusebiana sin dal giugno 1658, come già segnalava la precedente letteratura storiografica⁹³; l'ammissione al canonicato minore seguì, come di prassi, allo svolgimento della settimana probatoria prevista per accedere ai frutti di tale prebenda: egli venne così accettato tra i canonici minori all'inizio del successivo luglio⁹⁴ (ma ancora nel febbraio 1687, subito dopo la morte del *magister* Tacchino, il capitolo deliberò di attribuire ad

⁹⁰ *Sacri concerti a voce sola di Gio. Battista Mazzaferata Maestro di Capella dell'Insigne Cattedrale di Sant'Eusebio di Vercelli dedicati all'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Conte Filippo d'Aglié [...] opera prima*, Milano, per Gio. Francesco & Fratelli Camagni [1661].

⁹¹ I-Vcd, Fald. 6, Contabilità della Tesoreria 1653-1654, s.i.f.: «[1654] Al libraro p accomodar libri musicali e da choro d'ordine del Sig. Basano [Balano] m.ro di capella 12».

⁹² Cfr. A. CAVICCHI, alla voce *Bassani, Giovanni Battista*, in *DBI*, vol. 7, pp. 104-108.

⁹³ Cfr. S. MONALDINI, alla voce *Mazzaferata, Giovanni Battista*, in *DBI*, vol. 72, pp. 507-509.

⁹⁴ I-Vcd, Registrum Actorum cap.larium inceptorum de anno 1656 usque ad mensem maji 1659, fald. 16, f.189r, atto capitolare del 1 luglio 1658.

un certo Antonio Mazzaferrata una prebenda sotto forma di canonicato minore così da assicurarsene nuovamente gli uffici). Occorre qui specificare che i documenti economici ed istituzionali della basilica di Sant'Eusebio risalenti al 1661 non fanno esplicita menzione della sua funzione: tal qualifica si desume dalla dedicatoria dei *Sacri concerti a voce sola*, rivolta ad uno dei principali cortigiani e musicali dei Savoia (forse il massimo coreografo del suo tempo⁹⁵), il conte Filippo d'Aglié («Invitato dalla Fama, che con gloriosi appalusi decanta à Choro pieno i meriti di V.E., le consacro i miei Concerti à Voce Sola»). Introdotta da una serie di serti poetici scritti da alcuni suoi allievi dimoranti presso il seminario vercellese (nell'ordine: un madrigale di Fabrizio Cassiano Feccia Rosa⁹⁶ di Vercelli, due epigrammi latini compilati da Salvatore Tommaso Guicciardi, nobile e giovane alunno di origine casalese, un poema in latino scritto da Giovanni Bobba⁹⁷, un madrigale di Giovanni Andrea Fisrengo⁹⁸), la raccolta contiene una serie di mottetti a voce sola la cui scrittura risulta – per quanto è dato capire dall'unica parte superstite - vocalmente molto equilibrata, con note tenute e ribattute che si alternano a passaggi in semicroma, per lo più sulle cadenze a fine emistichio, di carattere maggiormente virtuosistico. Quasi tutti i mottetti sono suddivisi in sezioni metricamente differenti, ora binarie ora ternarie; alcune di esse vengono anche contrassegnate da esplicite indicazioni agogiche (“Allegro”, “Grave” ecc.). La matrice vercellese dell'opera risulta tanto chiara (dati i numerosi riferimenti a membri del locale notabilato), quanto cristallina fu la volontà di Mazzaferrata di ascendere, mediante essa, a ruoli socialmente, artisticamente e finanziariamente più consoni alle sue capacità artistiche. Qui di seguito si leggono schematizzati i titoli dei mottetti sacri con la loro destinazione liturgica e - laddove presente - la dedica a musicisti o a monache attivi tra Mantova, Milano e Vercelli.

Privati oculis orbat lumine	Del Santissimo
Domine, Domine Deus meus omnia mea bona tu es	Per ogni tempo
Quam magna multitudo dulcedinis tuae Domine quam abscondisti timentibus te	Del Santissimo
Jesu dulcissime vera spesa animae	Del Signore
Fundite superi inclita gaudia	Per un santo martire
Salve Regina	[Antifona mariana fino all'Avvento]

⁹⁵ GALLINA, *Le vicende di un grande favorito: Filippo di San Martino d'Aglié*. La bibliografia più aggiornata in merito alle creazioni coreutiche e alle partiture - sovente adespote - attribuibili a Filippo D'Aglié è contenuta in *Le fonti musicali in Piemonte. I-Torino*, pp. 169-178; novità di rilievo reca anche l'articolo di CARATTI, ORDANO, “*Succesi del mondo*” (1645-1669), p. 45.

⁹⁶ Canonico di S. Eusebio, sospeso a divinis per convivenza con una donna, che morì il 10 gennaio 1673 (informazione comunicatami dal dott. Giorgio Tibaldeschi, che ringrazio sentitamente).

⁹⁷ MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli artisti dei letterati italiani*, Brescia, presso a Giambatista Bossini, 1762, p. 1309.

⁹⁸ Figlio di Giovanni Maria e Anna Margherita (informazione del dott. Giorgio Tibaldeschi) che entrò nel collegio dei putti nel 1656: I-Vcd, Registrum Actorum cap.larium inceptorum de anno 1656 usque ad mensem maji 1659, fald. 16, f.104v.

O dulcis Jesu, o care Jesu	Per il Signore
Ecce ecce laeta dies	Per qualsivoglia santo
Gaude, gaude, iubila laetare cum electis gratulare	Per qualsivoglia Santo, ò Santa
Date sarta fertes flores	Per un S. Martire
Consolare consolare exilium mecum Domine	Per ogni tempo
O clara luce clarior Eusebi Pastor optime	Per la Sollenità di S. Eusebio Patrone, ò Vescovo di Vercelli
Expectans expectavi Dominum	Per ogni tempo. Al Sig. Giosepe Acqua Contralto Eccell. di Milano ⁹⁹
Infelix anima hau nimium infelix	In ogni tempo
Recedant terrea fugiant lubrica mundi ludibria	In ogni tempo
O amor amantissimae o sponse suavissime	Per il Signore. All'Illustriss. Sig. D. Prudenza Margarita Sicarda [di Pezzana, figlia di Adriano e di Francesca Baratta, badessa del monastero: cfr. Manno] Monaca in S. Pietro Martire di Vercelli
O magnum Mysterium	Per la Pentecoste
Regina Coeli laetare	Per la resurrezione di N.S. [antifona mariana per la Pasqua]
O mors, ad arma	Per un Santo Martire. Al M.R.P. Francesco Trovati Musico di S.A.S. di Mantoa

Dal punto di vista testuale, i *Sacri concerti* ospitano cinque mottetti per ogni tempo liturgico dell'anno, tre mottetti cristologici, altrettanti dedicati a figure di santi martiri, due rispettivamente per i Santi o le Sante¹⁰⁰, uno esplicitamente dedicato alla festività di Sant'Eusebio, un altro per il giorno di Pentecoste e due antifone mariane, l'una da eseguirsi nel tempo pasquale (*Regina Coeli*), l'altra nel periodo che precedeva l'Avvento (*Salve Regina*). Mazzaferata, sulla scorta dei risultati colti dai *Sacri Concerti* del 1661, lasciò Vercelli due anni più tardi (forse trasferendosi a Novara, come proverebbe un documento notarile colà rogato per dichiarare al capitolo eusebiano la sua volontà di lasciare la prebenda¹⁰¹) e fu

⁹⁹ Costui viene definito «contralto nella Chiesa di N. Signora presso S. Celso» nella dedica del salmo *Lauda Ierusalem* contenuto nella raccolta di Carlo Cozzi, *Messa e salmi correnti per tutto l'anno a otto voci con un Domine [...] opera prima*, Milano, Carlo Camagno e Giorgio Rolla, 1649 (raccolta che era presente nel 1690 in I-ASc ed è oggi perduta).

¹⁰⁰ Sulla storia dei culti dei martiri e dei santi cfr. l'ancora utile RIGHETTI, *Storia Liturgica*, vol. II, pp. 268-275.

¹⁰¹ I-Vcd, Registrum actorum Cap.larium incept. De mense martij 1659 usque ad mensem ianuarij 1662, fasc. 1659-1663, f.36r: «Ibique personal. comparuit M.R.D. Nicolaus X.stoforus Cabiatus benefic.tus huius Cath.lis Ecclesiae tamquam procurator speal. ad infras.tas speal. disp.bus a D. Jo Bapta Mazzaferata al.s parietur [?] benefic.to eiusdem Ecclesiae ut ex mandato quod real. Presentat rogat. P notarium D. Jo Jacobum Palleatum [Pagliati] civis Novariae sub dici hodiernae, qui eiusdem mandati vigore et ad illius formam sponte renuntiavit cessit ac denuntiat prout denuntiat cedit et renuntiavit d.Rev.mo Cap.lo et DD. Can.cis huius Cathedralis Ecclesiae Perpetuum beneficium quod d.i D. Jo. Bapta Mazzaferata in

sostituito nel ruolo di Prefetto della Musica da Domenico Bertetti, giovane chierico di Casto (piccola località situata nell'arcidiocesi di Milano) che funzionò in quel ruolo per due anni senza lasciare ulteriore traccia di sé. L'unica composizione sacra che Mazzaferrata depositò presso l'archivio capitolare vercellese è il mottetto *Accedite, prosperate, convolate ad mensam*, per canto, alto, tenore e organo, brano eucaristico compartido in alcune sezioni difformi per mensura e destinazione vocale¹⁰²; il fondo eusebiano conserva anche tre salmi manoscritti (*Confitebor, Laudate pueri, Laetatus sum*, tutti a cinque voci) di colui che gli fu maestro, Tarquinio Merula¹⁰³.

Il secondo compositore – su cui ci effonderemo in maggior misura, dato il suo ben più significativo apporto alla produzione policorale tardo seicentesca di ambito sabauda – è Giovanni Carisio¹⁰⁴. Nato nel 1627 a Santhià, comune a pochi chilometri ad ovest di Vercelli, egli imparò probabilmente i fondamenti dell'arte presso quell'istituzione, dato che di lui non si conserva traccia né nel collegio dei putti di Vercelli né in quello del duomo di Torino. In seguito si trasferì nella capitale, dove divenne per qualche tempo allievo di Giovanni Battista Trabattone, all'epoca maestro di cappella della cattedrale (e musicista di camera di Sua Altezza Reale, la duchessa Cristina di Francia). La raccolta di *Concerti sacri*, per quanto avulsa dalla produzione per doppio o triplo coro, merita una rapida contestualizzazione a causa della sua nemmeno troppo velata valenza propiziatoria per un impiego a corte (che poi, però, tardò a venire) alle cui forze esecutive dovrebbe rimandare la composizione di due raccolte liturgiche a otto voci oggi conservate a Torino e a Vercelli. Se si collazionano i frontespizi delle copie superstiti dei *Concerti sacri* collocate presso la biblioteca universitaria di Uppsala e presso gli archivi capitolari di Aosta e Asti, si noteranno una serie di discrepanze:

- la copia oggi in Svezia è priva di dedicatoria nella pagina che contiene il titolo,
- quest'ultimo, nella versione di Uppsala, è diverso rispetto alle due versioni aostana ed astigiana (*Sacri Concerti del Sig. Giovanni Carisio Cieco Torinese A Due, Trè, Quattro, e Cinque voci. Con trè Motetti del Sig. Gio Batt. Trabattone, suo Maestro [...] contra Concerti Sacri a due, tre, quattro, e cinque voci di Giovanni Carisio Cieco, dedicati all'Altezza Reale di Carlo Emanuele Duca di Savoia*),
- il verso del frontespizio e le pagine 2-3 sono bianchi in tutte le parti vocali nelle parti di Uppsala; la dedicatoria è infatti assente in questo esemplare. Essa è collocata dopo il verso del

ead. Cathed.li obtinebat requirens residentiam personalem, non dissentiend. quod illud confratr. cuicumque d.o Cap.lo et Can.cis placitum fuerit renuntians ad eum effectum quibuscumque iuribus in eo d.to Mazzaferrata [...] Et DD. Can.cis et Cap.lum acceptant renunciationem et cessione D. Comparentem facta et illa attenda, beneficium ipsum dic. Ut s.a vacans conferunt et assignant M.R. D.no Dom.co Bertetto clerico ex loco Casti mediolanensem dioecesim. Ibid. pr.nti et acceptans cum gratiarum actionibus iam al.s acceptato in hoc collegio beneficiatorum pro prefecto Chori Musicis; quiquidem sic electus et acceptatus illic. Et eod. instanti genuflexus coram p.fato D. Archidiacono previo iuramento de observandis statutis [...].

¹⁰² I-Vcd, fondo musicale, 520.

¹⁰³ I-Vcd, fondo musicale, 911.

¹⁰⁴ BOUQUET, *Turin et les musiciennes de la Cour 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, vol.I, pp. 143-148. Cfr. anche BASSO, *La musica in città (1630-1730)*, pp. 1053-1054.

frontespizio nelle parti custodite ad Asti e alla fine delle parti di basso e di basso continuo dell'esemplare aostano¹⁰⁵.

Ciò potrebbe significare che le parti conservate ad Uppsala (Canto primo, Alto, Tenore e Basso) furono le prime ad essere state stampate. L'improvvisa morte della duchessa Cristina, avvenuta nel dicembre 1663 (a lastre e prima impressione già pronte), e l'immediato avvicendamento al potere di Carlo Emanuele II di Savoia potrebbero aver costretto maestro ed allievo a mutare o ad implementare una serie di parametri costitutivi del lavoro: il titolo del volume anzitutto (non ritenendo omaggio postumo bastevole alla memoria della sovrana defunta l'inaugurale mottetto per due canti e continuo *Laetentur coeli*), i quinterni tipografici in secondo luogo (sfruttando le pagine originariamente lasciate intonse per inserire la dedicatoria al nuovo duca), e l'inserzione del poema elogiativo in ultimo, parto letterario del contralto Francesco Maria Rascarino (musicista di camera di provenienza genovese da alcuni anni già in forza presso la corte della duchessa¹⁰⁶). Quest'ultimo poema è presente alla p. 5 di tutte le parti vocali e strumentali dell'esemplare che può considerarsi - a questo punto a buon diritto - il recenziere della raccolta, quello conservato all'archivio capitolare di Asti¹⁰⁷. Questa silloge mottettistica, per quanto non aprisse subito le porte della corte sabauda al suo estensore, ne amplificò il ruolo di musicista fiduciario: in occasione delle nozze tra Carlo Emanuele II e Giovanna Battista di Savoia Nemours, celebratesi nel 1665, Carisio scrisse un *Te Deum* che gli meritò la stima della coppia di regnanti¹⁰⁸. Da questo successo derivò la commissione del balletto di corte *Il trionfo d'Amore*, andato in scena in occasione del carnevale 1667, nell'antico teatro delle Feste, ubicato sopra il palazzo di San Giovanni nei pressi del duomo cittadino¹⁰⁹, con la direzione musicale affidata a Giovanni Battista Trabattone¹¹⁰. La sua carriera creativa dovette però attendere il 1678 per compiere un ulteriore balzo in avanti, con la nomina a «musicista compositore di camera» della duchessa Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, mediante apposite lettere patenti rilasciate il 2 febbraio di quell'anno¹¹¹. La documentazione di corte non solo però esclude l'avvicendamento con Carisio dell'allora «musicista di camera e maestro di cappella di S.A.R.», il dalmata

¹⁰⁵ Cfr. KURTZMAN, SCHNOEBELN, *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770*, leggibile al sito <http://sscm-jscm.org/instrumenta/vo-2/> (ultima consultazione: 14 febbraio 2015; attualmente, il sito mette a disposizione la scheda catalografica dei materiali. Da quest'ultima sono state ricavate diverse informazioni sulla natura, il contenuto e la conformazione dei libri parte conservati presso l'Università di Uppsala, Svezia).

¹⁰⁶ BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 64; EAD., *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, p. 86: Rascarino era stato chiamato alla corte di Torino nel 1660 per il matrimonio della principessa Margherita con il duca di Parma Ranuccio II Farnese. A quell'altezza cronologica, Rascarino risultava residente a Genova.

¹⁰⁷ I-ASc; ACCA, mus, st, 19.

¹⁰⁸ Cfr. BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 101.

¹⁰⁹ Cfr. BOUQUET, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, pp. 73-74. Il libretto del balletto è attualmente conservato presso la Biblioteca Nazionale di Torino, collocazione QM.V.62.

¹¹⁰ SACCHETTI, *Giovanni Carisio. Compositore di Musica celeberrimo, miracolo del nostro secolo*, pp. 64-66.

¹¹¹ BOUQUET, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, p. 74; la prima registrazione della sua attività organica alla cappella della Corte è estratta dal volume di conti del 1678: AST, S.R., art. 217, mandato n.219.

Giovanni Sebenico¹¹² (che conservò il ruolo che i duchi gli avevano attribuito a partire dalla primavera del 1673¹¹³), ma permette di chiarificare la situazione dei compositori facenti parte della cerchia di Giovanna Battista di Nemours: nonostante la letteratura storiografica del recente passato abbia interpretato la contemporanea presenza, tra la corte e il duomo, di autori come Jean-François Lalouette, Paul de la Pierre e Giovanni Sebenico come esito della preponderante influenza esercitata dallo stile francese sulla corte sabauda (il quale signoreggiava sicuramente a palazzo ducale¹¹⁴), molto rimane da comprendere della prassi compositiva di marca italiana, o per meglio dire padana, che - come dimostrano le musiche manoscritte ivi eseguite e oggi allocate presso l'archivio capitolare torinese - continuava ad essere adottata in duomo da Trabattone e dal suo allievo Carisio¹¹⁵. Un riesame delle fonti economiche dell'archivio di stato di Torino può iniziare a dissipare i dubbi in merito. Il libro dei conti della camera ducale del 1678 - il primo che raccolga tutti insieme i nomi dei musicisti menzionati nelle liste degli stipendiati - adotta diciture e compensi che descrivono molto appropriatamente le mansioni di ciascuno: Sebenico risulta «Musico di camera e Mastro di Capella di S.R.A.» (percependo 2250 lire annue), Lalouette è invece «Musico compositore delle composizioni francesi e regolatore della banda de Violoni di S.A.R.» (con 1125 lire annue), a La Pierre, «Cappo musico Sonatore della Banda di S.A.R.», viene versato un doppio emolumento di natura interpretativa e coreutica (le 2050 del ruolo direttoriale vanno sommate alle 512.10 quale maestro di ballo delle figlie della duchessa), mentre Carisio percepisce poco più di un donativo, 200 lire, come «Musico compositore di Camera di S.A.R.» e Trabattone non si scosta dalle 600 lire tradizionalmente versategli come «Musico di camera»¹¹⁶. Se dall'aspetto contabile passiamo a quello compositivo, il doppio registro estetico praticato a Torino si staglia in modo ancora più perspicuo. Di Giovanni Battista Trabattone, longevo responsabile della cappella musicale della cattedrale (1632-1682), possediamo pochissimi riporti mottettistici, tre dei quali stampati all'interno dei *Concerti Sacri* dell'allievo Carisio (nella cui parte di basso per l'organo egli viene citato come *Mastro di Capella dell'A.A.R.R. di Savoia, e nella Metropolitana di Torino*): *O dulcedo amoris* a 3 voci (ATB) e continuo, *Dulcis amor Iesu* a 4 voci (CATB) e continuo, *Omnes sitientes* a 5 voci (CCATB) e continuo¹¹⁷. Lo stile di scrittura che vi si ravvisa si avvicina alla produzione mottettistica di area

¹¹² Sulla cui carriera musicale cfr. BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, pp.50-51. Cfr. anche DEUMM, alla voce *Sebenico, Giovanni*, vol. 7, p. 211, e BOUQUET, *Turin et les musiciennes de la Cour 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, vol. I, pp. 147-159.

¹¹³ ASTo, S.R., Camera dei Conti, art. 217, 1673 S. Mosso Tesor.e della Casa di S.A.R., f. 36v

¹¹⁴ Si veda, tra i molti esempi, il pagamento a sette «violoni» che avevano solennizzato le feste matrimoniali tra Adelaide di Savoia e il duca di Baviera nel 1651: ASTo S.R., Camera dei conti, Piemonte, art. 86, n.102 Quarto Conto Tesor.e Gener.e Forneri del 1651, n. 453: «Più liure due milla d'arg.to pagate alla squadra delli sette violoni d'Avignone p loro mercede d'hauer sonato alla Corte in occasione delle Nozze della Ser.ma Principessa Adelaide col S.r Duca di Baviera come p dis.co di S.A.R. delli 4 genaro 1651 et quitanza delli sud.ti ss.ri violoni delli quatro genaro 1651 che rimette dico £ 2000».

¹¹⁵ Molto chiara, al proposito, la “scelta di campo” di Marie Thérèse Bouquet che, nel trattare i mutamenti culturali e organologici dell'orchestra di corte a fine Seicento, sosteneva che «La musica religiosa, più ricca di documentazione, non ci è di grande aiuto, malgrado il suo interesse intrinseco»: BOUQUET, *Evoluzione e trasformazioni nell'orchestra di Corte a Torino (1675-1732)*, p. 182. Cfr. anche BOUQUET, *La Scuola piemontese e la Francia nel secolo XVII. Influenze e affinità*, pp. 187-199.

¹¹⁶ ASTo, S.R., art. 217, 1678, S. Mosso Tesor.e della Casa di S.A.R., ff.52v e ss.

¹¹⁷ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 3.

bergamasca e veneziana per poche voci risalente alla prima metà del secolo¹¹⁸. Il mottetto più esteso per conformazione vocale e numero di battute, *Omnes sitientes*, prevede infatti un brevissimo esordio di natura invitatoria, sul tono di si bemolle e in metro binario (C), affidato alla voce di tenore solo, il cui testo (*Omnes sitientes venite ad aquas*), viene ripetuto, in piena omofonia e omoritmia, dalle altre quattro voci ed in seguito esteso con un ulteriore versetto (*Omnes sitientes venite ad nuptias*). Tale sezione verrà iterata, a mo' di ritornello non caratterizzato da cogenti motivi retorici, lungo tutta l'architettura del mottetto, così da ottenere a quest'ultimo, per suo tramite, maggiore unità strutturale. A seguire, la prima di una lunga serie di sezioni ternarie, in sesquialtera e andamento agogico "Allegro": essa è introdotta dalle voci maschili (basso e tenore) e proseguita, sotto forma di imitazione più di natura ritmica che melodica, dalle tre parti femminili (*Omnes venite in domum Patris, omnes accedite*). L'ultima sezione che precede la riesposizione del *refrain* prevede l'intervento solistico del basso a intonare il testo sapienziale *Ecce sapientia aedificavit domum, immolavit victimas suas, miscuit vinum, posuit mensam et misit ancillas suas ut vocarent*. Dopo il primo versetto quasi di carattere recitativo, giocato su una serie di semicrome puntate che insistono su di un limitato intervallo di terza minore (mi-sol), gli altri richiedono maggiore capacità virtuosistiche, muovendosi per valori di croma e semicroma sino alla cadenza sull'accordo di fa. Il secondo troncone del mottetto segue la *ratio* del primo: ritornello introdotto dal tenore e seguito dalle altre quattro parti in tempo imperfetto (C), sezione ternaria, sempre sesquialtera, introdotta dalle voci di tenore e basso in omofonia e omoritmia che declinano a reciproca distanza di terza maggiore il lacerto tematico poi ripreso da Canto II e dall'alto (e quindi variato dal Canto I: *omnes esurientes venite, omnes esurientes venite ad nuptias*) che porterà ad una cadenza di fine sezione sul tono di si bemolle. Da questo punto prende abbrivio una brevissima parte a due Canti (*Venite esurientes venite, venite et comedite et bibite*), che, dopo una velocissima imitazione melodica tra le parti, si conclude sull'accordo di re diesato. Da questa stasi armonica si diparte una nuova sezione in sesquialtera, ruotante intorno al tono di sol, affidata alle tre voci che nella precedente sezione avevano taciuto; alto, tenore e basso cantano il testo *panem comedite calicem bibite, gustate poculum, bibite omnes, comedite charissimi*. Unico momento retoricamente non privo di fascino, è il silenzio improvviso, gravido di aspettative, creato dall'accordo di do (in termini di armonia tonale, una sopratonica di si bemolle) con cui si chiude questo *tricinium*. Una nuova breve pausa sospende la logica della concatenazione armonica e permette una veloce riesposizione del ritornello iniziale, da cui è però espunta la breve frase del tenore. Da qui in poi, il mottetto denota il reimpiego di due sezioni, quella in sesquialtera introdotta dalle voci di basso e tenore e il *bicinium* con mensura di C per due canti soli, che avevano costituito rispettivamente la terza e la quarta parte del mottetto (*Omnes sitientes venite, omnes esurientes venite, venite ad nuptias; venite venite sitientes, venite venite esurientes ad convivium*); questa volta esse seguono l'indicazione agogica di "Allegro", mentre la chiusa armonica è uguale alla prima, sull'accordo di terza e quinta di re diesato. L'"Adagio" che segue, sempre per due

¹¹⁸ ROCHE, *North Italian Church Music*, pp. 89-97.

canti, è in 3/2 e si muove nell'orizzonte tonale di re senza diesis. Questa è l'unica sezione potenzialmente "battente", nella quale sono previste frasi di egual misura (rispettivamente di quattro e di due battute) lasciate all'esecuzione solistica alternata delle due voci di Canto (*Famen expellite, sitim extinguite/ vires reficite, languentes bibite, sumite poculum/bibite calicem*), prima della eufonica chiusa, alla classica distanza di terza maggiore tra le voci (*bibite charissimi*). Una nuova sezione a cinque voci, in metro di C (*O pretiosum et admirandum convivium salutiferum et omnia suavitate repletum quid est hoc*) e in tono di sol, poi concluso con terza piccarda, introduce un passaggio per due voci (alto e tenore) che imitano sotto il profilo melodico e ritmico la testa del tema affidato all'alto (*Hic est panis Angelorum, dulcis esca viatorum, factus cibus hominum*). Anche in questo caso, che si conclude su di un precario tono di si bemolle, è pronta, dopo una breve pausa, la ripresa della precedente sezione a cinque voci *O pretiosum ed admirandum convivium*, sempre terminante sull'accordo di sol (nuovamente con si bequadro). A precedere la coda - che riprenderà la doppia sezione in C e in 3/2 - vi sarà ancora tempo per un contenuto intervento solistico affidato al tenore in un oscillante tono di sol (con si bemolle o bequadro), caratterizzato dall'inconsueto cromatismo ascendente del basso per l'organo (*Hoc est poculi vitale signum mortis immortale. Caro sanguis panis vinum dignum et divinum summum bonum continens*). Il refrain con cui si inaugurava il mottetto fa da ponte con la ripetizione invariata della sezione che intona il testo *Omnes accedite*, sempre in tempo ternario; la sua declinazione in metro binario, con le cinque voci riunite omoritmicamente, conclude il mottetto sull'accordo perfetto di si bemolle. Da questa breve disamina del mottetto *Omnes sitientes* a 5 voci di Trabattone si evince un sezionamento molto accentuato del testo, dovuto fors'anche all'elevato numero di lacerti delle Sacre Scritture che vi si trovano inclusi e collegati: l'incipit è derivato da una delle antifone della prima domenica di Avvento¹¹⁹ basata su Isaia (55,2: *Omnes sitientes venite ad aquas*), il prosiegua del testo rappresenta invece una commistione tra parti del libro dei Proverbi (9,1-4: *sapientia aedificavit sibi domum [...], immolavit victimas suas, miscuit vinum posuit mensam et misit ancillas suas ut vocarent*), del Cantico dei cantici (5,1), della sequenza di Pentecoste *Lauda Syon* parafrasata (*o esca viatorum* diviene *o esca beatorum*), del Vangelo secondo Matteo (26, 26-27) e del primo notturno dell'ufficio del Corpus Domini, derivato da San Tommaso (*O pretiosum et admirandum convivium salutiferum et omni suavitate repletum*). Alla centonizzazione testuale fa qui riscontro un'altrettanto forte centonizzazione dell'architettura musicale, che si esprime attorno a due centri nevralgici del testo, ripetuti come ritornelli di giuntura in più punti del mottetto: *omnes esurientes venite ad aquas*, *omnes esurientes venite ad nuptias* (da Isaia) e *O pretiosum et admirandum convivium salutiferum et omni suavitate repletum* (dall'Aquinata). Tale atteggiamento compositivo fortemente improntato sui ritornelli, di solito in numero pari, dotati o meno di variazioni, riconducibile «ad un'impostazione prevalentemente

¹¹⁹ <http://cantusdatabase.org/id/004133> (ultima consultazione: 18 giugno 2016): «Omnes sitientes venite ad aquas quaerite dominum dum inveniri potest alleluia». I testi salmodici, oltre che con i data-base on line, sono stati collazionati con quelli contenuti nel *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosanti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII & Urbani VIII [...]*, Venezia, Tipografia Balleoniana, 1744 (I-ASc; ACCA, 218, 5, 76)

simmetrica che poggia su una distribuzione alternativa dei vari segmenti di articolazione»¹²⁰, appare come una costante strutturale degli autori dell'Italia nord occidentale del secondo Seicento (per quanto Trabattone non lo attui servendosi di sinfonie strumentali)¹²¹: lo si riscontra anche nella produzione mottettistica sacra di Isabella Leonarda, monaca compositrice novarese ed allieva di Gasparo Casati (una delle poche autrici dell'epoca ad aver meritato una monografia critica)¹²². Trabattone, che alcune note manoscritte presenti su volumi musicali a stampa oggi conservati presso l'archivio capitolare della cattedrale di Aosta confermano essere stato in possesso di una raccolta di messe di Cristòbal de Morales¹²³, della ristampa milanese dei mottetti di Tomàs Luis de Victoria¹²⁴ e, in rappresentanza dei suoi contemporanei, della raccolta di salmi a otto voci per le domeniche, per le feste della Vergine, degli Apostoli e dei santi martiri e confessori di Maurizio Cazzati¹²⁵, potrebbe aver guardato soprattutto a questi ultimi per trarre ispirazione, almeno a livello testurale, per i mottetti che ebbe modo di inserire nella raccolta a stampa dell'allievo Carisio.

2.4 Come si aggiorna una biblioteca musicale nel tardo Seicento. I casi di Carmagnola e di Asti.

Un'ultima osservazione in merito ai mutamenti repertoriali intervenuti nella produzione sacra in terra sabauda durante il tardo Seicento. Se si raffronta l'«Inventario de libri musicali rimessi al Sig. Bernardino Ferrero organista della Canonica l'Anno 1684 a 8 marzo»¹²⁶, proveniente dalla collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Carmagnola, a sud ovest di Torino, con la «Nota de libri rimessi al P. Brunea m^o di Capella» e soprattutto con la «Nota de libri della musica che si consegnano et rimettono hoggi il p^o 7bre 1690 al M.to R.do Padre Mastro Brunia»¹²⁷, entrambe vergate dall'ufficiale della *capella puerorum* di Asti, emergono significative discrepanze. I volumi a stampa di una collegiata di provincia non sembrano essere paragonabili, per quantità e per livello di aggiornamento, agli acquisti attestati dagli inventari di primo XVII secolo di una cappella musicale ricca di immobili e dotazioni pecuniarie come era quella della cattedrale di Asti: la tendenza al rinnovamento dei titoli e dei repertori era perseguibile con molta più facilità da un organismo che, per quanto piccolo, potesse disporre di una fonte annuale di reddito che non da una singola figura incaricata del suono organistico in una collegiata priva di apposite

¹²⁰ PADOAN, *Sulla struttura degli ultimi mottetti vocali-strumentali di Alessandro Grandi*, pp. 7-66: 16.

¹²¹ Tecnica compositiva che venne utilizzata anche da Giovanni Rovetta, Gasparo Casati, Carlo Milanuzzi e, nella seconda metà del Seicento, da Marco Uccellini: cfr. ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian Church Music in the 1640s*, pp. 256-267: 257; ID., *North Italian Church Music*, p. 103; TORELLI, *Marco Uccellini da Forlimpopoli Maestro di cappella del Duomo di Modena: i "Salmi Concertati" (1654)*, pp. 73-96: 93-94.

¹²² Cfr. MONTICELLI, *Isabella Leonarda. La musa novarese*, p. 184 e *passim*.

¹²³ *Missarum quatuor cum quatuor vocibus liber secundus*, Venezia, Giorgio Angelario, 1573.

¹²⁴ *Tbomae Ludovici De Victoria, Abulensis, Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur [...]*, Milano, Francesco e eredi di Simon Tini, 1589.

¹²⁵ *Salmi per le domeniche a otto voci con il primo choro concertato, et altri salmi della Beata Vergine per gli apostoli, martiri e confessori, a tre, quattro e cinque [...]*, Bologna, Marino Silvani, 1666. Per un catalogo delle musiche di Cazzati cfr. *Maurizio Cazzati, 1616-1678 Musico Guastallese*, pp. 30-202: 138-140.

¹²⁶ Conservato in Archivio parrocchiale Carmagnola, fald. B1-B37, mazzo B 25 (già edito in CAVALLO, *Le infrastrutture della musica*, pp. 114-116).

¹²⁷ I-ASc, Pratiche dal 29, liber administrationis redituum capellae puer.um cathedr. Asten.pro annis 1690-1691, f.48r.

prebende. A Carmagnola, su dodici titoli a stampa elencati, uno è senza data perché non identificabile (*Salmi del Pisticci a 4*), sette sono editi tra il 1612 e il 1630 e solo quattro sono usciti dal torchio in anni più recenti, tra il 1644 e il 1656; tutti questi ultimi sono invariabilmente destinati alla formazione di quattro, cinque o sei voci con il basso continuo. Ad Asti, invece, nel 1683, l'allora maestro di cappella, il regolare padre Brunia, disponeva di cinque volumi, apparsi tra il 1640 e il 1659, comprendenti messe e salmi oltre che mottetti per un organico dalle due alle quattro voci: dei milanesi Francesco Bagatti e Michelangelo Grancini erano presenti, rispettivamente, la *Messa, e Salmi brevi, con Motetti, Te Deum laudamus e Litanie della B.V. concertati a 4*, e l'opera 10 a cappella (*aggiuntovi il Basso continuo a beneplacito per l'organo*) e la raccolta *Messa e salmi concertati a quattro voci* del romano Orazio Tarditi; oltre ad esse, un paio di antologie mottettistiche sacre anticipanti quelle di Carisio e Mazzaferata, i *Concerti Ecclesiastici*, opera terza, di Teodoro Casati e *Il settimo libro de sacri concerti a due, tre e quattro voci* di Michelangelo Grancini¹²⁸. L'ultimo indice librario a nostra disposizione per il conclusivo quarto del Seicento implementa l'esegesi dei bisogni esecutivi nel frattempo sviluppatasi in questa piccola cappella: ne emerge uno svecchiamento della produzione polivocale, connotata da una spiccata attenzione per le novità provenienti dai torchi milanesi e bolognesi che sfruttavano la creatività dei maestri di cappella del duomo ambrosiano e della basilica petroniana di Bologna Michelangelo Grancini, Francesco Bagatti e Maurizio Cazzati, ma anche un'apertura sempre più marcata verso la produzione monodica o per pochi esecutori¹²⁹, sia per quanto attiene le messe e i salmi sia per quanto attiene i mottetti sacri. Per maggiore scorrevolezza di lettura, la trascrizione dell'elenco bibliografico astigiano sarà proposta, tripartita, nella seguente tabella (nella prima colonna si troverà la dicitura originaria, nella seconda la titolazione corrente con corrispondente sigla Rism, nella terza l'attuale presenza o meno all'interno dell'archivio astigiano):

Titolo nell'indice del 1683	Titolo secondo Rism	Collocazione archivistica
Opera 5 del sig.r Gio Antonio Grossi libri 10	Giovanni Antonio Grossi, <i>Celeste tesoro composto in musica di Messe concertate a cinque et otto voci, con Sinfonia et senza, Motetti Te Deum et letanie della Santissima Vergine Maria: Opera quinta di D. Gio Antonio Grossi maestro di cappella nel domo di Novara, Milano, Gio Francesco et fratelli</i>	Assente

¹²⁸I-ASc, Pratiche dal 29, liber administrationis redituum capellae puer.um cathedr. Asten.pro annis 1690-1691, f.78r (già edito in CAVALLO, *Le infrastrutture della musica*, pp. 114-116).

¹²⁹ Come rimarcava anche JEROME ROCHE, alla voce *Savetta, Antonio*, in *The new Grove*, vol. 22, p.340: «[Savetta] did not adopt the new small-scale concertato style popular in northern Italy in the early 17th Century, partly because masses and psalm settings tended to preserve larger scorings and partly because composers in the area around Milan, which includes Lodi, were comparatively impervious to the new style».

	Camagni, 1664, Rism G4742	
Opera 38 del Maurizio Cazzatti libri 10	Maurizio Cazzati, <i>Salmi per le domeniche a otto voci con il primo choro concertato. Et altri Salmi della Beata Vergine per gli Apostoli, Martiri e Confessori a tre, quattro e cinque, dedicato a mons. Carlo Bichi</i> , Bologna Marino Silvani, 1666, Rism C1636	Assente
Opera 54 del Maurizio Cazzatti libri 9	Maurizio Cazzati, <i>Salmi brevi da capella a otto voci</i> , Bologna, Antonio Caldani 1669, Rism C1655	Assente
Opera 3 del D. Sisto Reyna libri 6	Sisto Reina, <i>Armonicae cantiones una, binis, ternis, quaternis, et quinque vocibus cum missa, Magnificat, litanis</i> , Milano, Giorgio Rolla, 1651, Rism R1013	ACCA, mus, st, 16
Opera 5 del D. Sisto Reyna libri 6	Sisto Reina, <i>Armonia ecclesiastica a due, tre, quattro e cinque voci</i> , Milano, Carlo Camagno, 1653, Rism R1015	ACCA, mus, st, 17
Opera 3 del sig. Michel Angelo Grancini libri 5	Michel Angelo Grancino, <i>Concerti à una, due, tre, et quattro voci, con le letanie della Madonna, libro terzo</i> , Milano, Filippo Lomazzo, 1628, Rism G3400	ACCA, mus, st, 6
Opera 7 del Sig. Michel Angelo Grancini libri 6	Michel Angelo Grancino, <i>Messa, e salmi ariosi, con le letanie della Madonna, concertati a quattro, con la quinta parte a beneplacito, et mancando qual si voglia delle parti serviranno a tre</i> , Milano, Giorgio Rolla, 1632, Rism G3402	ACCA, mus, st, 7
Opera 43 del sig. Michel Angelo Grancini libri 6	Michel Angelo Grancino, <i>Corona ecclesiastica, divisa in due parti, parte prima</i> , Milano, Carlo Camagno, 1649, Rism G3409	ACCA, mus, st, 12

Opera 44 del sig. Michel Angelo Grancini libri 5	Michel Angelo Grancino, <i>Il settimo libro de sacri concerti a due, tre e quattro voci</i> , Milano, Carlo Camagno, 1650, Rism G3410	ACCA, mus, st, 13
Opera 40 del Sig.r Michel Angelo Grancini libri 5	Michel Angelo Grancino, <i>Musica ecclesiastica da capella, a quattro voci divisa in messe, motetti, Magnificat e letanie, con il Te Deum</i> , Milano, Giorgio Rolla, 1645, Rism G3406	ACCA, mus, st, 11
Opera Mottetti diversi dedicati al P. Stiacca libri 4		
Opera 3 del Sig.r Carlo Donato Cossoni libri 10	Carlo Donato Cossoni, <i>Salmi a otto voci pieni e brevi per li Vespri di tutte le solennita dell'anno Opera terza di Carlo Donato Cossoni primo organista di S. Petronio di Bologna</i> , Bologna, Giacomo Monti, 1667, Rism C4203	Assente
Opera 9 del Sig. Giovanni Legrenzi libri 10	Giovanni Legrenzi, <i>Sacri e festivi concerti, messa e salmi a due chori con stromenti à beneplacito</i> , Venezia, Francesco Magni, 1667, Rism L1623	Assente
Opera p.a del sig. Carlo Cozza libri 9	Carlo Cozzi, <i>Messa e Salmi correnti per tutto l'anno a otto voci</i> , Milano, Carlo Camagno e Giorgio Rolla, 1649, Rism C4358	Assente
Opera 3 del sig. Gaspare Casati libri 5	Gaspare Casati, <i>Il terzo libro de sacri concerti a 2.3.e 4 voci</i> , Venezia, stampa del Gardano, 1650, Rism C1407	ACCA, mus, st, 14
Opera 5 del sig.r Gerolamo Casati libri 5	Girolamo Casati, <i>Messa e salmi brevi et facili per le solennità di tutto l'anno concertati a tre, quattro e cinque voci, opera quinta</i> , Milano, Giorgio Rolla,	ACCA, mus, st, 10

	1645, Rism C1427	
Opera 3 del Sig. Teodoro Casati libri 5	Teodoro Casati, <i>Concerti ecclesiastici a due, tre e quattro voci, con una messa a quatro</i> , Milano, Giovanni Francesco e fratelli Camagni, 1668, Rism C1430	ACCA, mus, st, 28
Opera 40 del sig.r Gio Andrea Grossi libri 5	Giovanni Andrea Grossi, <i>Quarto libro de concerti ecclesiastici a due, tre e quattro voci</i> , Milano, fratelli Camagni 1677, Rism G4746	ACCA, mus, st, 36
Opera 46 del sig. Francesco Foggia libri 4	Francesco Foggia, <i>Motetti et offertorii a due, tre, quattro, e cinque voci</i> , Roma, successori del Mascardi, 1677, Rism F1452	Assente
Opera Motetti diversi libri 4		
Opera 3 del sig. Girolamo Mondondone libri 6	Girolamo Ferrari, <i>Salmi a cinque voci pieni, e brevi, per li vesperi di tutte le solennità dell'anno</i> , Milano, Ambrogio Ramellati, 1664, Rism F298	Assente
Opera 16 del sig. Horatio Tarditi libri 5 m.1	Orazio Tarditi, <i>Messa e salmi concertati a quattro voci</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1640, Rism T192	ACCA, mus, st, 9
Opera 2 del Sig. Alessandro Mellano libri 5 m.1	Alessandro Melani, <i>Delectus sacrorum concentus bini, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinendus, Liber secundus auctore Alexandro Melano</i> , Romae, Typis Mascardi, 1673, Rism M2213	ACCA, mus, st, 32
Opera 1 del sig. Girolamo Casati detto Filago libri 5	Girolamo Casati, <i>Sacrae cantiones una, duabus, tribus, quatuor, et quinque vocibus</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1625, Rism C1425	Assente
Opera 1 del sig.r Paolo Bottatio	Paolo Bottaccio, <i>Psalmodia vespertina</i>	ACCA, mus, st, 4

libri 9	<i>cum tribus canticis [...] octo vocibus,</i> Milano, Filippo Lomazzo, 1615, Rism B3796	
Opera del P Francisco Vannarelli Decachordium Marianum lib.9	Francesco Vannarelli, <i>Decachordum Marianum decies variatis modulis, ac vocibus ternis, quat., quin., senis, sepr., octonisque complectens B. Virginis Litanias, et [...] Antiphonas,</i> Roma, typis Amadei Belmonti 1668, Rism V972	ACCA, mus, st, 25
Opera 13 del Sig.r Bonifatio gratiani Antifone della B.V. Lib. 6	Bonifacio Graziani, <i>Antifone della beatissima Vergine solite recitarsi tutto l'anno doppo l'offizjo divino, cioé: sette Salve Regina, due alma Redemptoris Mater, due Ave Regina caelorum, et due Regina Coeli, composte in musica a quattro, cinque e sei voci, Opera decima terza,</i> Roma, Iacomo Fei D'Andrea, 1665, Rism G3679.	ACCA, mus, st, 22
Opera 14 del Sig. Francesco Foggia Psalmodia vespertina lib.6	Francesco Foggia, <i>Psalmodia vespertina quinque vocibus concinenda ad organi sonum accomodata auctore Francisco Foggia romani in insigni basilica Sancti Laurentii in Damaso musicae Praefecto,</i> Roma, ex typogr. Amadei Belmontii, 1663, Rism F1452	ACCA, mus, st, 31
Opera 13 del Sig. Bonifacio Gratiani Antifone per diverse festività lib. 5	Bonifacio Graziani, <i>Antifone per diverse festività di tutto l'anno a due, tre, e quattro voci Parte prima Opera decima quarta del signor don Bonifatio Gratiani,</i> Roma, Ignatio de Lazari, 1666, Rism G3680	ACCA, mus, st, 23
Opera p.a del Sig. Sebastiano Clerici Hinni sacri di tutto l'anno	Sebastiano Cherici, <i>Inni sacri a due, tre, quattro, cinque voci con violini, e</i>	ACCA, mus, st, 30

lib.9	<i>senza Opera prima di Sebastiano Clerici maestro di capella della cattedrale e dell'Illustrissima Accademia dello Spirito Santo in Ferrara, Bologna, Giacomo Monti, 1672, Rism C2017</i>	
Opera 2.a del sig. francesco bagati lib.5	Francesco Bagatti, <i>Messa e Salmi brevi con mottetti, Te Deum laudamus, et Letanie della B.V. A quattro voci concertati</i> , Milano, Carlo Francesco Rolla 1659, Rism B631	ACCA, mus, st, 19

I trentuno titoli indicizzati dall'inventario modificano di gran lunga il quadro della disponibilità repertoriale della *capella puerorum* astigiana nell'ultimo trentennio del Seicento. Se preponderante era, settanta anni prima, la produzione per doppio coro disponibile ai maestri di cappella, ora il rapporto di forze risulta capovolto: otto raccolte per doppio coro, una sola delle quali di primo Seicento (quella di Paolo Bottaccio) e sette provenienti dall'area geografica padana (Milano, Bologna, Venezia), contro 23 che racchiudono mottetti sacri, messe, salmi, litanie, antifone mariane, dialoghi da una a sei voci. Un chiaro revanchismo di quella che Jerome Roche aveva definito «Small-scale Church Music»¹³⁰ o, per meglio dire, un progressivo permeamento all'interno dei momenti liturgici e paraliturgici delle strutture architettoniche proprie (a non voler dire dell'opera) della cantata e dei *dialoghi* per poche voci e basso continuo: forme articolate in sezioni diverse (con misure altrettanto diverse), comprendenti arie, recitativi e vivaci sezioni alleluiatriche, caratterizzate da un'affermazione sempre più ampia del lessico e della sintassi tonale¹³¹. Dai contenuti di queste opere a stampa, si evince anche in quale misura la tendenza alla centonizzazione antologica avesse permeato la produzione policorale, circoscrivendone le potenzialità di utilizzo liturgico: le raccolte di Giovanni Antonio Grossi, maestro di cappella del duomo di Milano, di Maurizio Cazzati, pari grado nella basilica di San Petronio a Bologna, di Giovanni Legrenzi, attivo in san Marco a Venezia, propongono infatti composizioni diverse per genesi e destinazione, funzionali tanto alla liturgia festiva (messa-salmi, messa-mottetti-salmi) quanto alle cerimonie devozionali (Vannarelli elaborò ad esempio una raccolta di mottetti-antifone-litanie). La diffusione e la maggior redditività commerciale delle opere polifunzionali destinate ad organici ridotti livellò le scelte lessicali che ne contraddistinguevano la titolazione, in nome di una identificazione più agevole dei contenuti: i florilegi mottettistici per poche voci e basso continuo utilizzabili in contesti liturgico-devozionali i più disparati sono sempre lessicalmente delimitati dagli aggettivi *sacro* o *ecclesiastico*

¹³⁰ ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian Church Music in the 1640s*, pp. 256-267.

¹³¹ ARIZZA, *Giovanni Antonio Grossi e la cantata spirituale da chiesa*, pp. 150-178.

(una tendenza particolarmente diffusa nell'area milanese, come attestano i volumi di Grancino e Reina), anche quando non sono scevri di evidenti connotati intrinsecamente politici (come abbiamo visto nella raccolta di Carisio).

2.5 L'età di Giovanni Carisio e la produzione litanica per doppio coro tra Sei e Settecento

Il compenso economicamente marginale riconosciuto a Giovanni Carisio dalla corte dei duchi di Savoia corrispondeva ad un terzo di quanto essi versavano nelle mani di colui che gli fu maestro, Giovanni Battista Trabattone, per espletare la medesima mansione: 600 lire contro 200. Il capitolo della cattedrale di Torino, per contro, confermò a Carisio le stesse condizioni economiche praticate nei confronti del suo predecessore: 200 lire. In aggiunta a questo compenso (che riconosceva l'impegno direttoriale e compositivo) i canonici rimborsarono al musicista di Santhià -in ossequio ad una tradizione inveterata- il companatico, il vino, il fieno, la legna e il mantenimento di sei putti cantori presso la casa capitolare in cui soggiornava *pro tempore* il maestro di cappella, per un totale di altre 456 lire¹³². I suoi introiti annuali ammontavano così, nel 1682, a 856 lire: poco meno di un terzo dello stipendio percepito dal maestro di corte Sebenico, poco più del tiorbista di camera di Giovanna Battista Nemours Tommaso Bertelli. Partendo da questo dato, si può ipotizzare che, in una città piccola come era ancora la Torino dell'ultimo quarto del Seicento (per quanto, rispetto al 1570, il numero dei suoi residenti si fosse raddoppiato)¹³³, non dovesse essere facile mantenersi con la professione musicale (o, capovolgendo la prospettiva, organizzare esecuzioni di un certo impegno interpretativo come quelle per doppio coro): le molte collaborazioni con le locali istituzioni religiose dei bassi Carlo Negri, Lorenzo Cosci, Giovanni Giacomo Duprè, del contralto Bernardino Antonio Cauda, del contralto e chierico Francesco Ugo, del «suonatore della bassa» Innocenzo Somis – tanto per rimanere a persone che fiancheggiarono artisticamente Carisio e, in alcuni casi, gli furono anche amiche – richiamano il costume adottato, in quegli stessi anni, dalle cappelle musicali delle chiese minori romane, aduse a servirsi, in caso di eventi esecutivi di una certa importanza, di professionisti avventizi del canto e del suono provenienti dalle istituzioni musicali più in vista dell'Urbe (cappella Giulia, cappella Sistina)¹³⁴. La dinamica dei passaggi lavorativi tra le diverse chiese cittadine coinvolgeva la quasi totalità delle maestranze musicali torinesi. A cavallo tra il settimo e l'ottavo decennio del Seicento, Cosci, che percepiva dal duomo 120 lire annue e 225 lire dalla corte, integrava il suo cespite, insieme ad altri colleghi del duomo e di corte (Cauda, Ugo, Righino e Negri), con le 30 lire derivanti dai dodici mesi di servizio svolto presso la locale chiesa gesuitica dei Santi Martiri (che Filippo d'Aglié aveva dotato di un importante organo, fabbricato

¹³² I-Tcm, Sindacati CC3/31 [1677-1685], f. 73v.

¹³³ Il censimento della popolazione del 1702-3 quantificava in 43806 abitanti: cfr. SIMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabauda 1675-1730*, p. 329.

¹³⁴ Tra gli innumerevoli contributi dedicati alla vita musicale dell'Urbe - e pur ancora non bastevoli per una sufficiente conoscenza degli aspetti esecutivi cittadini - si legga MORELLI, *Le Cappelle Musicali a Roma nel Seicento: questioni di organizzazione e prassi esecutiva*, pp. 175-210.

dall'artigiano fiammingo Wilhelm Hermans, nel 1652-3¹³⁵); Innocenzo Somis, che suonava il violone in duomo per 120 lire all'anno, ricavava ulteriori 400 lire per la sua mansione di musicista da camera nella cappella ducale; il giovane contralto Cauda, che nel periodo compreso tra il 1675 e il 1680 era incluso nei ruoli paga della camera di corte (450 lire annue) e della chiesa dei Santi Martiri (30 lire), nel 1682 lasciò Torino per entrare nella cappella musicale di Santa Maria Maggiore di Bergamo (la quale fu diretta da Giovanni Battista Quaglia sino al 1688 e da Teodoro Reggiani nel 1690)¹³⁶ e fece una buona carriera, anche a Venezia, come cantante d'opera¹³⁷, prima di tornare definitivamente a Torino, stavolta in duomo, nel 1700. Questa circuitazione di esecutori tra le maggiori chiese cittadine (delle confraternite qualcosa si è detto ad inizio di questa ricerca, ma molto rimane ignoto a causa della dispersione di gran parte del loro materiale documentario durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale) obbliga a riflettere sulla prassi esecutiva con cui si allestivano le locali produzioni poliorali. Per quanto le partiture doppie del duomo non ce ne conservino esplicitamente traccia, sappiamo infatti che, anche nell'interstizio temporale tra le esperienze di Stefanini d'inizio Seicento e l'avvento di Giovanni Carisio, tale tipologia repertoriale destinata ai momenti di pompa civile e religiosa di maggior rilievo non venne mai del tutto tralasciata¹³⁸. Su quali esecutori poté contare l'autore dei *Sacri Concerti* del 1664? Raffrontando la situazione degli organici delle cappelle del duomo e della corte - e provando anche ad attribuire a ciascuno degli interessati un ruolo vocale all'interno dell'organigramma degli esecutori - il prospetto che se ne desume, limitatamente al decennio 1677-1687, è il seguente:

Nome	Ruolo	Cantore in duomo (anni di servizio)	Cantore della camera ducale
Giovanni Battista Bono	Contralto	(dal 1677)	(dal 1687)
Lorenzo Calvi (Calvo)	Basso	(dal 1677)	(dal 1679)
Lorenzo Cosci	Basso	(dal 1662 come	(dal 1662)

¹³⁵ SIGNORELLI, *I Santi Martiri. Una chiesa nella storia di Torino*, p. 218. Di questo strumento dall'originale struttura timbrica ci ha lasciato vivida testimonianza CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, p.52: «Toccò al padre Malines l'ufficio d'invitare e supplicar la Reina a compiacersi d'onorar di sua presenza la Chiesa del Gesù. [...] Senti in tal occasione spirituale l'organo artificiosissimo dorato fatto fabricare dalla generosa pietà del conte Filippo d'Agliè. Giovanni Grisostomo Trofeo, con musicale maestria fece sì ben spiccare in esso le umane voci, le lontane e vicine, sole e piene, tremole ed echeggianti, con tromboni, regali, tamburi ed augelli cantanti, che per trofeo del suo armonico sapere riportò il total compiacimento di Sua Maestà». Si tratta certamente di un'innovazione significativa, che però non va estremizzata, soprattutto alla luce di quanto pubblicava, nel 1609, BANCHIERI nelle sue *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Giovanni Rossi, 1609, p. 14, a proposito dei registri presenti nell'organo di san Pietro a Gubbio, in grado di imitare «Flauti coperti, scoperti, à Fuso, Mutoli, Pifferi alla Svizzera, Regali, Tromboni, Trombe squarciate, voci humane, Cornetti, Viole [...]». Ulteriore documentazione archivistica comprovante una sensibilità organistica particolarmente spiccata nei confronti di timbri desueti è censita e commentata nella serie di articoli di DONATI, *Maestri d'organo fiamminghi nell'Italia del Rinascimento. I: testimoni, protagonisti, nuove risorse sonore*, pp. 13-56; II: *I registri ad anima*, pp. 117-149; III: *I registri ad ancia*, pp. 179-226; IV: *Le caratteristiche degli strumenti*, pp. 3-50.

¹³⁶ Cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi*, pp. 43-45.

¹³⁷ Cfr. PALERMO, PECIS CAVAGNA, *La Cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, pp. 169-175; 321-322.

¹³⁸ BOUQUET, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, pp. 53-55, con un resoconto delle festività celebrate in duomo che richiesero l'impiego di «più chori di musica» negli anni 1649-1651.

		avventizio, dal 1667 come basso stabile, fino al 1677)	
Giacomo Dupré	Basso	(dal 1681 al 1702)	(dal 1682 al 1702)
Innocenzo Somis	«violone in loco di basso»	(dal 1631 al 1687)	(dal 1648 al 1687)
Giovanni Battista Trabattone	Maestro di cappella in duomo/ Musico di Camera in corte	(dal 1632 al 1682)	
Francesco Ugo	Contralto	(dal 1668)	(chierico di cappella dal 1671, cantore dal 1682)
Benedetto Amedeo Vacca	Tenore	(1677-1719)	(dal 1678)
Cesare Giordano	Basso	(dal 1685)	(dal 1678)

Altri cantanti disponibili nella cappella della cattedrale, privi di emolumenti derivanti da altre attività canore esterne, erano ancora i due tenori Giovanni Francesco Cariatore¹³⁹ e Matteo Garzaro. Riassumendo, Carisio poteva contare, nei cinque anni della sua direzione della cappella metropolitana, su un totale presumibile di 14-15 elementi: sei putti cantori (ragionevolmente di voce soprano), due contralti (Ugo e Bono), tre tenori (Cariatore, Garzaro e Vacca), due/tre bassi (Calvi, Dupré e in seguito Giordano) e un suonatore di violone (Somis, sino alla morte sopravvenuta nel 1684, e in seguito Giovanni Antonio Tenvella, quest'ultimo attivo anche a corte dallo stesso anno)¹⁴⁰; spettando al maestro di cappella la titolarità dell'organo, non sorprende esperire, nelle partine due sue *Litanie* ad otto

¹³⁹ Questi dovette però collaborare in maniera stabile con la confraternita dello Spirito Santo di Torino, sita a poche centinaia di metri dalla cattedrale di San Giovanni, per allestire la pompa musicale dei funerali dei confratelli di maggior spicco pubblico di quell'accolita: I-Tcm, Confraternita dello Spirito Santo, Libro 7 *Conti*, f.82: «Più per pagate al Sig. Gio Fran.co Cariatore per la musica messa in occasione della sepoltura del f.lo Amedeo Sambati come per mandato delli 2 7bre [1685] [...] 16».

¹⁴⁰ BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 217, indica come ruolista della cappella del duomo, sin dal 1677, del contralto Giuseppe Matteo Vacca. I documenti contabili del duomo torinese attestano invece che egli venne assunto da quest'istituzione solo nel 1687, in concomitanza con la morte di Giovanni Carisio. Vacca era un esecutore importante. Secondo Isabella Data, egli nacque a Torino attorno al 1660 e cantò presso la corte tra il 1677 e il 1725; «fu detto Vacca il Minore per distinguerlo dal fratello Benedetto Amedeo anch'egli musico della cappella ducale». Egli preparò, «probabilmente in occasione delle nozze [tra Anna d'Orléans e Vittorio Amedeo II di Savoia, celebrate a Chambéry il 7 maggio 1684]», un manoscritto di 59 carte, rilegandolo in vitello ornato con i nodi di Savoia e i gigli di Francia con al centro le armi Savoia-Orléans per farne dono ad Anna d'Orléans: esso contiene «una serie di 7 arie e cantate per soprano e basso continuo. Segue un'opera del bolognese Tommaso Antonio Vitali (1663-1745): *Sonate da camera a tre, due violini e violone. Consacrate alla Real Altezza di Anna di Borbone Duchessa di Savoia* [...] *Opera terza*, Modena, Fortunato Rosati, 1695 (Ris Mus IV 8-10)». Cfr. DATA, *Il matrimonio di Anna d'Orléans e Vittorio Amedeo II di Savoia: presenze musicali nella libreria ducale di Torino*, pp. 91-102: 96.

voci, una sola linea di basso cifrato per l'organo, che avrebbe potuto essere eseguita agevolmente anche da uno solo dei due suonatori di violone¹⁴¹.

Perché sviluppare secondo la tecnica policorale proprio le Litanie della Beata Vergine Maria, una «formula concisa mediante la quale l'assemblea cristiana si unisce alla preghiera del ministro sacro partecipandone intimamente le sante intenzioni»¹⁴², nella quale però ci si imbatte di continuo in difficoltà strutturali, derivanti dall'ordine preconstituito della sua successione di versi¹⁴³? La motivazione (e il fatto che nessun'altra opera di questo tipo ci sia stata conservata prima dell'avvento di Carisio alla direzione della cappella) potrebbe essere molto semplice da spiegare, ponendosi anche come *terminus post quem* per la datazione delle sue due opere qui di seguito analizzate. A norma del lascito testamentario del canonico Giovanni Battista Rasura, redatto il 16 novembre 1676¹⁴⁴ e pubblicato alla morte del sacerdote quattro anni più tardi, il capitolo metropolitano sarebbe stato tenuto, ogni sabato sera e ad ogni vigilia delle festività mariane, a raccogliersi attorno all'altare della Vergine, nella prima navata sinistra del duomo di Torino¹⁴⁵, per intonare le relative litanie con la partecipazione di musicisti straordinari¹⁴⁶, cantori e beneficiati (i quali avrebbero ricevuto dall'economato della cappella dei cantori

¹⁴¹ L'Avviso al lettore contenuto in CAZZATI, *Salmi per tutto l'anno a otto voci Breui, e commodi per cantare con uno, ò due Organi, e senza ancora se piace* [...], è molto esplicativo al riguardo: «Sappi cortese Lettore, che la presente opera è stata composta per comandamento de miei padroni in occasione di brevità, e così data alla stampa per commodità, di chi vorrà seruirsene. Questa dico, si può cantare con uno, ò due Organi, battendo la battuta alquanto presta; volendoli poi cantare senza Organi, è necessario vi sii un qualche istromento, come Violone ò Trombone, ò altro simile per potersi mantenere in voce, battendo la battuta un poco più larga [...]». La raccolta salmodica, incompleta limitatamente alla parte di basso I, è conservata in I-Tcm, fondo musicale, B2: DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp. 431-433.

¹⁴² CATTANEO, alla voce *Litanie*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VII, coll. 1418-1421. Dal punto di vista degli studi di natura musicologica, fondamentale è la tesi dottorale di BLAZEY, *The litany in seventeenth-Century Italy* (consultabile on line al sito: <http://etheses.dur.ac.uk/1148/>); ultima consultazione: 10 luglio 2016). Per la diffusione delle litanie lauretane in Italia durante il primo Seicento cfr. le pp. 16-27.

¹⁴³ FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, pp. 341-363: 342.

¹⁴⁴ I-Tcm, Sindacati 3/32 [1686-1694], f.44r. Segnalo poi che, nel 1686, avevano cantato le litanie Gio Andrea Clerici per 44 sabati, Pietro Antonio Passerone per 17, Giovanni Vincenzo Brina per 47, Michele Angelo Carisone per 46, Giorgio Guizzardi per 12 e Giuseppe Vacca per 47 (f. 60v). Nel 1687 le avevano cantate Michel Angelo Cauzono e Giovanni Vincenzo Brina, per 50 sabati, Giovanni Secondo Antonio Osegia per 25, Giovanni Andrea Clerici, Giovanni Giorgio Guizzardi per 8 e Onorato Ciochino per 3. Nel 1688 avevano cantato le litanie Vincenzo Brina per 51 sabati, Rechio per 29, Giovanni Andrea Clerici per 25, Cauzono per 14, Giovanni Secondo Oreglia per 14, Onorato Ciochino per 13 e Giovanni Carisio per 8 (f.93v). Dal 1691 i nomi cambiano (f. 125r): Cauzono, Carisio, Stuardo, Fusaro, e Recchy ricevono in totale lire 85.15. Nel 1694 (f. 156r) risultano aver cantato le litanie: Fasolo, Ugo, Vacca maggiore, Vacca, Canova, Michel Angelo Cauzono, Dupré, Tinivella, Fusano, Stuardo, Carisio, Brina, Montaldo. Nel 1696 e nel 1697, I-Tcm, Sindacati CC 3 /33 [1695-1711], ff. 37v e 51v, godono del compenso straordinario i musicisti Fasolo, Ugo, Canova (basso, f.62r), Vacca (tenore), Cauzono, Benedetto Vacca, Giacomo Duprè, Tenivella Brina, Fusano, Stuardo, Carisio. Nel 1698, a causa dell'occupazione della casa di Po da parte delle truppe francesi, la presenza di cantori si restringe ai soli Bono, Brina, Fusano, Stuardo, Ugo e Candio [ff.59v-60r]; nel 1699 (f. 86r), il numero dei cantori risale: Brina, Ugo, Fusano, Stuardo maggiore, Federico Carisio, Musetto, Carisio minore, Garberoglio e Stuardo minore (e la spesa ascende a 145 lire). Negli anni più duri dell'assedio francese di Torino (1701-1704), per ragioni pratiche ed economiche i cantori del legato Rasura comprendono un numero sempre più alto di semplici mansionari, non inclusi tra i cantori di ruolo del duomo: nel 1701 (f.97r) sono documentati Brina, Stuardo minore e maggiore, Ugo, Carisio e Museto; nel 1702 (f.106r) Ugo, Brina, Stuardo maggiore e minore, Federico Carisio, Museto e Giordano; nel 1703 (f.115r) Brina, Stuardo maggiore e minore, Carisio, Giordano e Ugo.

¹⁴⁵ RONDOLINO, *Il duomo di Torino*, pp. 115-134.

¹⁴⁶ BOUQUET, *musique et musiciens à Turin*, p. 98. Cfr. anche I-Tcm, Sindacati, G 5/6 ff. 709 e ss. La consuetudine della celebrazione viene riportata in tutti i libri di sindacato della cappella musicale del duomo di Torino. All'atto dell'insediamento di Carisio nell'istituzione si legge (Sindacati, CC 3/32, f.134v): «Il fù Sig. Can.co Gio Batta Rasura nel suo ultimo testam.to legò alli musicisti straord.i non stipendiati dalla capella che intervengono alle orat.ni solite farsi dal R.mo Cap.lo di d.a Chiesa metrop.a all'Altare detto della Madona grande tutti li giorni di sabbato e nelle viglie delle Feste della V.e Sant.ma doppie

un compenso straordinario: motivo che causò, a fronte di registrazioni pecuniarie delle uscite impeccabili, la presenza incostante dei nomi cui esso veniva attribuito, particolarmente nei primi anni). Questa esecuzione era divenuta una delle consuetudini officiative che coinvolgevano la Cappella dei cantori di Torino¹⁴⁷, insieme alla Messa capitolare cantata da un cappellano (da celebrare tutti i giorni «eccetto gli Festivi di precetto»), la Messa di Requiem, celebrata «tutti gli Mercordì e Venerdì, ne quali si fa l'Officio semplice o di Feria eccetto nell'Advento, Quadragesima, et oltre detti Mercordì e Venerdì parimente ne giorni ne quali si devono cantare nelle Cathedrali e Collegiate due messe», la messa quotidiana in suffragio di Madama De la Balma, «fondatrice di detta Messa, e benefattrice della detta Capella» e un'altra messa quotidiana nella chiesa parrocchiale di Borgo Po¹⁴⁸. Il radicamento di un culto extraliturgico e la sua veicolazione all'interno delle preesistenti forme di devozione locale mediante la presenza attiva dei musicisti di cappella, conclusa ormai la temperie culturale controriformistica, si fondava sull'intonazione di un testo di riferimento, quello delle Litanie lauretane, che era stato approvato da Sisto V nel 1587 e da lì in avanti cantato presso il santuario di Loreto durante tutti i sabati dell'anno¹⁴⁹. Da quanto si legge nella superstite documentazione d'archivio reperita e studiata in area sabauda, ciò non era regola della sola cattedrale di Torino¹⁵⁰. Carisio musicò il testo in due versioni, connotate da minime varianti testuali, conformandosi alle regole del cosiddetto stile pieno¹⁵¹: la prima di esse, *Letanie della Beata Vergine à 8*¹⁵², è una conservata in I-Vcd, l'altra, *Litanie a 8 voci*¹⁵³, in I-Tcm; non è chiaro se le *Litanie* facessero parte del repertorio delle cappelle del duomo di Torino e Vercelli o se la versione vercellese rispondesse ad altri bisogni extra o paraliturgici di una realtà canora diversa da quella eusebiana¹⁵⁴. Dal punto di vista dell'articolazione interna, le due *Litanie* propongono un atteggiamento differenziato nello svolgimento di alcuni punti focali del testo. Come abbiamo ipotizzato, queste due opere di Carisio sono destinate a momenti paraliturgici e articolate secondo una scrittura prevalentemente omofonica, talvolta anche omoritmica, articolata in frasi brevi che legano un coro

dieci eff.e Ita annue, da distribuirsi tra tutti d.i musici annualm.te e meglio come dal d° testam.to delli 7 genaro 1680 ricevudo dal sig. Nod° Attuario Isoardi 145».

¹⁴⁷ Le litanie dei Santi vennero invece musicate sia da Pietro Heredia sia da Marco Antonio Centorio a Vercelli.

¹⁴⁸ I-Tcm, Sindacati 3/32 [1686-1694], ff. 34v-35v.

¹⁴⁹ PRIERO, alla voce *Litanie*, in Angelo Mercati, Augusto Pelzer (a cura di), *Dizionario Ecclesiastico*, vol. II, p. 702. Ricordo che l'utilizzo delle litanie non era appannaggio esclusivo di questi momenti; la corte sabauda ne fece uso anche in concomitanza con le feste nuziali di alcuni suoi membri: ad esempio, per le nozze di Carlo Emanuele II e Francesca di Borbone, celebrate nel 1663, madama reale fece allestire, all'ingresso in Torino dei due sposi, un'esposizione del Santissimo Sacramento presso la cappella di San Salvatore «quali insieme adorarono, e doppo il *Te Deum* e Litanie cantate dai Musici di Corte, furono dal priore benedette con Santissimo». Cfr. CASTIGLIONE, *Le Feste Nvttiali delle Regie Altezze di Savoia*, p.18.

¹⁵⁰ Anche nella basilica di Sant'Eusebio di Vercelli, ad esempio, questa consuetudine officiativa era salda sin dal primissimo Seicento: in I-Vcd, fondo musicale, 1148, si trovano le parti vocali per il primo ed il secondo coro, oltre a quella del basso per l'organo, di una serie di *Letanie a 6 et a 8* (alcune adespote, altre attribuite a Marc'Antonio Centorio e a Pietro de Heredia) compilate lungo tutto l'arco del XVII secolo.

¹⁵¹ BERARDI, *Ragionamenti musicali*, 1689, p. 133: «Lo stile da chiesa si considera in quattro modi differenti [...] Secondo. Cantilene, variate con l'organo piene à più voci, d'uno stile più sollevato».

¹⁵² Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 4.

¹⁵³ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 5.

¹⁵⁴ Purtroppo non si è potuto effettuare un approfondito esame codicologico sui supporti cartacei, esaminando le rispettive filigrane, in quanto i fogli utilizzati a Vercelli e a Torino (tutti recanti dieci pentagrammi per foglio) ne sono privi.

all'altro a partire dal tono di chiusura di ciascun versetto o dalla sua dominante. Ciò innesca, nella dialettica antifonica dei due cori, una sorta di circuito delle quinte che, per il cospicuo utilizzo di alterazioni, necessarie per collegare su altezze e timbri derivanti da mondi sonori estranei un testo molto ripetitivo, riannette le invocazioni litaniche ad un ambito proto-tonale piuttosto luminoso, che privilegia, statisticamente parlando, le armonie con diesis o bequadri sul rispettivo terzo grado (atteggiamento stilistico ravvisabile anche all'interno di diversi mottetti, per due e cinque voci, della prima ed unica raccolta a stampa carisiana, i *Concerti sacri*). La parte del basso per l'organo, unica e non suddivisa nel più consueto duo organo-violone (o violoncello), è seguente e ricalca, a seconda della massa corale impegnata nel canto, la parte di basso I o basso II. Prosodicamente, poi, il rispetto dell'accento tonico dei termini è costante, così come una certa tendenza al sillabismo. Dal punto di vista dei passaggi di tono tra i due cori, il canto I lascia la propria nota al tenore II, l'alto I all'alto II, il tenore I al canto II e il basso I al basso II (quest'ultimo sovente a distanza di ottava)¹⁵⁵. Qualora la linearità di questa distribuzione vocale si franga – magari con l'anticipazione di una o più voci durante il versetto proposto dal primo o dal secondo coro¹⁵⁶ –, si nota un altro espediente da cui si evince lo sforzo di Carisio di diversificare la struttura retorica in nome della *varietas*: il canto I si presta a fare da guida sia al canto II (sulla dominante dell'accordo di fine sezione) sia all'alto II (sulla tonica d'inizio sezione); possibile anche il trapasso della nota finale da registro a registro (da canto I a canto II, da alto I ad alto II, da tenore I a tenore II, da basso I a basso II: cfr. il versetto *Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis*)¹⁵⁷. Nei seguenti paragrafi l'analisi delle due composizioni litaniche verrà condotta in parallelo, sezione testuale per sezione testuale, onde favorire una migliore comprensione delle omologie e delle differenze esistenti tra i due testimoni.

1) la sezione iniziale, *supplicatio litaniae*¹⁵⁸.

¹⁵⁵ ZARLINO, *Le Institutioni armoniche*, parte terza, capitolo 66, p. 238: «[...] Conciosia che ritroverà, che li Bassi de i chori si pongono tra loro sempre Unisoni, ovvero sempre in Otava; ancora che alcune volte si ponghino in terza, ma non si pongono in Quinta [...]».

¹⁵⁶ Espediente retorico che si ritrova anche nella produzione sacra a otto voci di Giovanni Gabrieli (cfr. i mottetti ad otto voci delle *Sacrae Symphoniae* (1597), in GABRIELI, *Opera omnia*, vol. I, pp. 93 ss.) o, più ancora, nelle Litanie di Giovanni Pierluigi da Palestrina (come ricordava FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, p. 344). E' molto probabile che quello palestriniano fosse il modello seguito, oltre che da Carisio, da tutti i compositori successivi di area sabauda (anche Giovanni Ambrogio Bissone se ne servì a piene mani nelle sue tre raccolte di *Litanie* a 8 voci I-Vcd, fondo musicale, 101, 102 e 104).

¹⁵⁷ ZARLINO, *Le Institutioni armoniche*, p. 238: «[...] Che ogni Choro sia consonante; cioè che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte a Quattro voci semplici, senza considerare gli altri Chori; avendo però riguardo nel porre le parti, che tra loro insieme accordino, & non vi sia alcuna dissonanza: Percioche composti li Chori in cotal maniera, ciascuno da per sé si porrà cantare separato, che non si vedrà cosa alcuna, che offendi l'udito [...]». Anche BERARDI, *Arcani Musicali*, pp. 23-24, disponeva che «1. Che sulla corda dove termina un Choro, l'altro cominci, levatene però qualche punto fermo dell'orazione dove poi tutti li Chori ripigliano con la modulazione sopra una corda inaspettata, la quale, usata con giudizio, fa un ottimo effetto. 2. Che le risposte dei Chori abbiano relazione e corrispondenza l'uno con l'altro».

¹⁵⁸ «L'invocazione *Kyrie eleison*, che S. Benedetto chiama *supplicatio litaniae*, e che nelle litanie segue ogni invitatorio, nel rito ambrosiano è spesso ripetuta, specialmente a chiusura di qualche ufficiatura o parte di essa»: RIGHETTI, *Storia liturgica*, vol. III, p. 526.

Vercelli 857. Carisio rispetta l'ordine delle cinque invocazioni a Cristo (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos*), articolandole secondo un procedimento antifonico: l'alto del primo coro espone proletticamente, seguito dalle entrate in contrappunto delle altre tre voci, il tema del *Kyrie* senza intersecarsi col secondo coro. Quest'ultimo frange dopo poche battute l'iniziale *elocutio* antifonale facendo seguire il versetto *Christe audi nos* al *Kyrie* contrappuntistico affidato al primo coro. La successiva serie di invocazioni alla Santissima Trinità si sviluppa secondo la consueta dialettica responsoriale tra le masse corali distinte, che si riuniranno sul lacerto *Unus Deus* e nel versetto penitenziale *Miserere nobis*. Il piano tonale è fortemente influenzato dalla tonica d'inizio, re, e il peso specifico delle relazioni tonali si distribuisce toccando i gradi relativi alla tonalità d'impianto (sol, la, mi). La mensura di C non muta sino alla metà della sezione delle invocazioni mariane (*Causa nostrae laetitiae*). La prima parte del testo litanico non contiene alcuna indicazione di natura agogica; la prosodia del testo è rispettata dai valori ritmici affidati alle singole parti.

Torino F8. Nel manoscritto dell'archivio capitolare torinese, Carisio esordisce con i cori uniti, forse per ottenere un impatto comunicativo di maggior portata sonora ed affettiva sul pubblico della corte e dei fedeli, valendosi di una scrittura armonicamente agglutinata che richiama l'esordio di messe ispirate dalla forma tipica della coeva musica sacra bolognese¹⁵⁹: le formazioni cantano appaiate per quattro battute la prima invocazione *Kyrie eleison*, in tempo "Adagio", e poi passano, in tempo "Allegro", a declinare le due successive sezioni testuali, quella delle invocazioni a Cristo e alla Santissima Trinità, in un continuo alternarsi tra i due cori. Questi ultimi si fonderanno solo per l'ultima invocazione alla Beata Vergine Maria, *Sancta Trinitas unus Deus*, conservando la testura bicorale anche nel successivo versetto penitenziale, *miserere nobis*. La strategia retorica della moltiplicazione del volume sonoro sottolinea la chiusura della prima sezione. In quella successiva, nella quale iniziano le invocazioni mariane (*speculum iustitiae*), la mensura non varia, conservando il tempo binario imperfetto per tutta la prima metà delle invocazioni alla Vergine. Dal punto di vista dei piani armonici, questa sezione invocatoria si inaugura seguendo uno schema tonale improntato sulle note do, si bemolle e sol che viene chiuso palindromicamente (senza che se ne possa però inferire una reale volontà preordinatoria, di carattere strutturale, da parte dell'autore) con i toni di sol, sib e do.

2- Le invocazioni alla maternità divina e alla verginità perpetua di Maria

Vercelli 857. La presentazione della genitorialità verginale di Maria viene effettuata a cori pieni riuniti (sul versetto *Sancta Maria ora pro nobis*). Da qui si diparte la sezione che determina il carattere divino della maternità, conservando la medesima testura che ha concluso la prima sezione; essa si staglia per il trattamento obliquo delle voci – consueto per le opere policorali dei compositori di area romana - che

¹⁵⁹ SCHNOEBELEN, *Le messe bolognesi di Carlo Donato Cossoni*, pp. 211-243.

prevede l'appaiamento di una voce del secondo coro (quella di canto, in questo caso) al tutti del primo (*Sancta Dei genitrix*); nel secondo emistichio (*ora pro nobis*) la testura si restringe ulteriormente ad un semplice *tricinium* (canto e basso del primo coro uniti al canto del secondo). Le caratteristiche che dipingono la maternità divina affidano l'esposizione dei versetti verginali (*Sancta Virgo Virginum ora pro nobis*) al solo secondo coro; in seguito, il testo viene svolto, sino all'emistichio *Mater intemerata*, secondo la logica responsoriale che aveva sovrinteso allo sviluppo della precedente parte trinitaria. Dal punto di vista armonico, il baricentro permane re maggiore, nonostante fugaci passaggi alle relative minori del tono guida e della sua dominante (ovvero si minore e fa diesis minore).

Torino F8. Lo iato tra le sezioni trinitaria e virginale è sancito dalla chiusa, che prevede la congiunzione del doppio coro, sul versetto *ora pro nobis*. L'articolazione del testo, che esalta dapprima le virtù di puerpera divina e poi di vergine perpetua di Maria, inizia sull'emistichio *Sancta Maria*; le qualità mariane non vengono interrotte dalla reiterazione dell'invocazione di misericordia *ora pro nobis*. Ne deriva un'esposizione catalogica, a cori alterni, sino alla qualifica *Mater Divinae gratiae*, punto in cui i due cori si sovrappongono nuovamente. Di qui in avanti, sino a *Mater admirabilis*, gli allori mariani vengono suddivisi fra i due cori battenti. A livello mensurale tutto rimane invariato, mentre, dal punto di vista della supremazia tonale, si segnalano le frequenti ricorrenze dei toni di do, sol e fa. La struttura espositiva è molto schematica, con la soluzione della continuità responsoriale dei versetti attraverso l'appaiamento temporaneo del doppio coro sugli emistichi *ora pro nobis*. L'elogio delle peculiarità verginali si conclude, senza sbalzo alcuno di mensura e andamento agogico, attraverso una circolazione attraverso le tonalità maggiori - numericamente preponderanti in questa sezione - di do, si bemolle e fa.

Vercelli 857. La testura richiesta dagli emistichi *Mater amabilis* e dal corrispettivo *ora pro nobis* si riallaccia alla già sperimentata intersezione tra i due cori, chiamando in causa canto, alto e tenore del primo coro e la voce di soprano del secondo; la richiesta orante viene invece affidata, con un minimo incremento sonoro, al primo coro completo e alla voce solista del canto del secondo. Tonalmente, prosegue il circuito delle quinte: se *Mater admirabilis* era ricompresa nella sfera di la maggiore, il passaggio, privilegiante le voci del secondo coro, sino a *Mater Salvatoris ora pro nobis* insiste su sol maggiore e si chiude, plagalmente, su re maggiore. I connotati virginei della figura di Maria (*veneranda, praedicanda, potens, clemens, fidelis*) bilanciano i due gruppi canori nell'economia espositiva del brano, riservando al primo coro un ruolo preponderante rispetto al secondo, l'accoppiamento con il quale porta la composizione ad una nuova tappa espositiva, a ruoli corali ribaltati (secondo/primo), del testo litanico; quest'accorgimento bilancia l'economia espositiva della sezione, che mantiene l'equilibrio esecutivo e lo conserva, sino alla sezione in tripla (3/1), omaggio chiarissimo allo stile compositivo antico (è infatti l'unica volta che questo metro compare nelle composizioni vocali di Carisio), mediante la dislocazione

degli epiteti *potens* e *clemens* al primo coro, dell'aggettivo *fidelis* e dell'invocazione *Ora pro nobis* al secondo. In questa prolungata elencazione la struttura tonale insiste su la e su sol.

Torino F8. La seconda sezione delle invocazioni mariane si apre su *Mater creatoris*, in tono di sol, affidata al primo coro. L'articolazione successiva è molto schematica, prevedendo un continuativo scambio tra cori che viene chiuso dal consueto appaiamento delle due formazioni sull'emistichio *ora pro nobis*. Ancora una volta, oltre al circuito delle quinte, l'armonia dimostra la sua funzionalità verticale, tratto comune con la produzione policorale tardo settecentesca di Roma¹⁶⁰, si muove all'interno un reticolo di accordi prossimi per natura, insistendo sulle note fa, do e si bemolle. Per un'esigenza di varietà mensurale, il prosieguito invocatorio è in sesquialtera (3/2) e giunge sino al versetto *Vas honorabile ora pro nobis*. Questa sezione prevede un centro nevralgico affidato ai due cori congiunti (*Causa nostrae laetitiae ora pro nobis*) preceduto da brevi lacerti testuali in alternanza, nei quali emerge una sezione solistica caratterizzata dall'anticipazione della voce di canto primo rispetto agli altri cantori del primo coro. Tonalmente, questa parte è soggetta, in modo molto più evidente delle restanti e viciniori, all'area dei bemolli: pur consegnandosi ad una chiusura in re maggiore, essa contrappone, all'iniziale si bemolle, passaggi in mi bemolle, do, fa e si bemolle maggiore, quest'ultimo trattato come sesto grado abbassato (ma non ascrivibile all'armonia napoletana) della tonalità conclusiva.

3- *La regalità universale di Maria*

Vercelli 857. Unico aspetto realmente condiviso tra le due versioni litaniche vercellese e torinese è il sezionamento testuale che avviene, tanto a livello mensurale quanto a livello tonale, in concomitanza con il versetto *Vas insignae devotionis*. Sia la partitura torinese sia le partine vercellesi aprono una nuova sezione dell'articolazione litania: Vercelli 857 abbandona il metro di 3/1 e passa al C tagliato (senza la prescrizione a cappella), insistendo su questa mensura per un solo versetto (*Vas insignae devotionis*); poche battute dopo si assiste al recupero del metro arcaizzante di 3/1, che contorna le qualifiche mariane che si dipartono da *Rosa Mystica* e approdano a *ianua coeli*; tonalmente, è palese la prossimità ai gradi viciniori a la. Da *Stella matutina* ad *Auxilium Christianorum* – locuzioni per declinare Carisio adotta nuovamente il tempo tagliato imperfetto - viene utilizzata una testura molto originale, senza paragoni evidenti nella restante produzione sacra carisiana, che spezza l'unitarietà dell'impianto vocale dei due cori mediante una riduzione testurale molto pronunciata: si passa da insiemi quadrivocali (canto, alto e tenore del primo coro più canto del secondo) a *tricinia*, sino a semplici *bicinia* di carattere battente interni alla medesima formazione corale, che sembrano riproporre le soluzioni imitative sperimentate dal

¹⁶⁰ BASSANI GRAMPP, "... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza". Osservazioni sulla guida *Armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, pp. 205-227: 211.

compositore nella sua antologia mottettistica *Sacri Concerti*¹⁶¹ (canto e alto *contra* tenore e basso del primo coro: *Salus infirmorum/ora pro nobis*). La sezione della regalità mariana rientra nell'alveo del *tempus perfectum* e propone, mediante il solito circuitare delle quinte, un *excursus* a toni piuttosto lontani da quello d'impianto (si tocca fa diesis maggiore sul versetto *Regina Prophetarum*, immediatamente seguito da si maggiore del successivo *ora pro nobis*) ultimando la perorazione a mi maggiore. Testualmente, è sempre il doppio coro unificato a chiudere le sezioni o a invertire l'ordine espositivo dell'orazione interno alle stesse mediante un breve accrescimento dinamico causato dal tutti (dall'alternanza primo/secondo coro si passa sovente, mediante la sovrapposizione dei due cori, all'ordine inverso, ovvero secondo/primo); l'ultimo attributo regale mariano riprende il tempo imperfetto (C tagliato) e conclude in tono di re.

Torino F8. La sezione conclusiva delle invocazioni alla Vergine, prosegue nell'esplorazione delle tonalità bemollizzanti. Mutata la mensura da ternaria in binaria (C), la disposizione delle forze vocali segue un ordine interno già sperimentato all'interno della parte trinitaria: incipit a doppio coro congiunto, in tono di fa (*Vas insignae devotionis ora pro nobis*), proseguimento con alternanza tra primo e secondo coro sino all'invocazione *ora pro nobis* susseguente alla qualifica di *auxilium christianorum*; da segnalare l'esecuzione a cori congiunti di questo stesso e del successivo versetto. Interessante invece la cupezza del tono minore con cui Carisio riveste la lunga sezione di testo *Domus aurea, foederis arca, ianua coeli* (che si muove sui gradi di do e sol minore). Le qualifiche regali che accompagnano la descrizione mariana vengono svolti antifonalmente dai due cori; uniche amplificazioni dell'effetto acustico del testo, a voci riunite, sono gli emistichi mezzani (ripresi mediante iterazione testuale: *ora ora pro nobis*) che seguono la definizione di regina degli apostoli e di regina delle vergini. A sancire il carattere regale di Maria - con un'insistenza protratta sul semema *Regina*, sempre nell'area tonale di do - fa la sua comparsa il metro di 3/2 e l'unione delle forze vocali sugli ultimi emistichi *Sanctorum omnium* e *ora pro nobis*: se ne potrebbe inferire la volontà di richiamare l'ausilio celeste sui sovrani sabaudi (in special modo sulla duchessa Maria Giovanna Battista di Nemours) ma l'ipotesi non è suffragata da alcun'altra prova oggettiva.

4- *Le invocazioni all'Agnello di Dio*

Vercelli 857. Dopo aver svolto la lunga serie d'intercessioni alla Vergine, l'*Agnus Dei*, che rispetta l'impianto metrico del versetto immediatamente precedente, viene frazionato in una pletora di sezioni, contraddistinte soltanto da poche e per lo più semplici varianti di natura accordale. Il testo dell'*Agnus* risulta perfettamente compartido tra il primo e secondo coro sino alla sua terza ripetizione, affidata ai cori uniti. Dopo una brevissima sezione in mi minore, la tonalità riprende una veste più solare, che

¹⁶¹ Nell'inno mariano che conclude il volume, *Ave Maris stella*, il ritornello iniziale si impronta sulla dialettica canto primo/canto secondo *contra* alto/tenore/ basso; i versetti successivi, solistici, presentano invece il dualismo tra canto primo/canto secondo *contra* tenore.

condurrà al re maggiore d'impianto; i cori saranno nuovamente congiunti sulla parola *Miserere* che conclude l'ampia composizione.

Torino F8. Le invocazioni all'Agnello di Dio, breve parte che conclude le litanie torinesi, vengono svolte dai cori separati nella mensura di C. Carisio tende a fornire, tanto nell'opera torinese quanto in quella vercellese, uno svolgimento alquanto parcellizzato, nel quale i due cori si alternano anche nell'intonazione di lacerti testuali brevissimi (*Agnus Dei* e *miserere nobis*), per poi ritrovarsi appaiati sul secondo versetto dell'*ordinarium* (*qui tollis peccata mundi*) e concludere con la stessa unitarietà, senza alcun'insistenza di dialettica antifonale, il versetto di richiesta di pietà divina (*Miserere nobis*): tendenza ad un perfetto equilibrio retorico tra i singoli complessi canori. La tonalità di riferimento, in quest'ultima sezione è do, alla quale si arriva dopo una breve modulazione a si bemolle, a fa e a sol.

Per dare una sintesi perspicua dell'organizzazione testurale e armonica, vengono qui di seguito esposte due tabelle che riassumono la diversificazione agogica (ricostruzione possibile soltanto nel brano di Torino dato che in quello di Vercelli non ve ne è traccia sul manoscritto), le sezioni di testo intonate con le rispettive *mensurae*, il tono di riferimento di ciascuna (in maiuscolo quelli maggiori, in minuscolo i minori) e il numero di cori impegnati (tra parentesi viene segnalato l'anticipo di uno di essi rispetto al secondo).

Giovanni Carisio, *Litanie a 8*, I-Tcm, F 8

Impianto agogico	Testo	Mensura	Tono di passaggio tra i due cori	Cori
Adagio	Kyrie eleison	C	DO	I+II
Allegro	Kyrie eleison	C	SIb	I
	Christe exaudi nos	C	SOL	II
	Christe exaudi nos	C	SOL	I
	Christe exaudi nos	C	SOL	II
	Pater de Coelis Deus	C	SOL	I
	Miserere nobis	C	DO	II
	Fili Redemptor mundi Deus	C	DO	I
	Miserere nobis	C	FA	II
	Spiritus Sancte Deus	C	RE	I

	Miserere Nobis	C	SOL	II
	Sancta Trinitas Deus	C	SIb	I/II
	Miserere nobis	C	DO	I+II
	Sancta Maria	C	FA	I
	Sancta Dei Genitrix	C	SIb	II
	Virgo Virginum	C	SOL	I
	Mater Christi	C	DO	I+II
	Mater Divinae Gratiae	C	SOL	II
	Mater Divinae Gratiae	C	DO	I
	Ora pro nobis	C	FA	II
	Ora pro nobis	C	FA	I
	Mater purissima	C	DO	II
	Ora pro nobis	C	DO	I
	Mater castissima	C	SOL	II
	Ora pro nobis	C	SOL	I
	Mater inviolata	C	RE	II
	Ora pro nobis	C	SIb	I
	Mater intemerata	C	FA	II
	Ora pro nobis	C	RE	I
	Mater amabilis	C	DO	II
	Mater admirabilis	C	FA	I
	Ora pro nobis	C	SOL	I+II
	Mater Creatoris	C	SOL	I
	Mater Salvatoris	C	SOL	II
	Ora pro nobis	C	RE	I
	Virgo prudentissima	c	SIb	II
	Ora pro nobis	C	SIb	I

	Virgo veneranda	C	FA	II
	Ora pro nobis	C	FA	I
	Virgo praedicanda	C	DO	II
	Ora pro nobis	C	DO	I
	Virgo potens	C	DO	II
	Virgo clemens	C	SIb	I
	Virgo fidelis	C	SIb	II
	Ora pro nobis	C	DO	I+II
	Speculum iustitiae	3/2	SIb	II
	Ora pro nobis	3/2	SIb	I (con anticipo di CI)
	Sedes sapientiae	3/2	Mib	II
	Ora pro nobis	3/2	Mib	I (con anticipo di CI)
	Causa nostrae letitiae	3/2	DO	I+II
	Ora pro nobis	3/2	DO	I+II
	Vas spirituale	3/2	FA	I
	Ora pro nobis	3/2	SIb	II
	Vas honorabile	3/2	SIb	I
	Ora pro nobis	3/2	RE	II
	Vas insignae devotionis	C	FA	I+II
	Ora pro nobis	C	FA	I+II (anticipo del II coro)
	Rosa mystica	C	SIb	I
	Ora pro nobis	C	SIb	II
	Turris davidica	C	FA	I
	Ora pro nobis	C	FA	II
	Turris eburnea	C	do	I
	Ora pro nobis	C	RE	II
	Domus aurea	C	do	I

	fouederis arca ianua coeli			
	Ora pro nobis	C	sol	II
	Stella matutina	C	DO	I+II
	Ora pro nobis	C	DO	I+II
	Salus infirmorum	C	FA	I
	Refugium peccatorum	C	SIb	II
	Consolatrix afflictorum	C	Sol	I
	Auxilium Christianorum	C	FA	I+II
	Ora pro nobis	C	SOL	I+II
	Regina angelorum	C	SIb	I
	Ora ora	C	SIb	II
	Regina Patriarcarum	C	do	I
	Ora ora	C	do	II
	Regina prophetarum	C	sol	I
	Ora ora	C	sol	II
	Regina apostolorum	C	MIb	I
	Ora ora	C	MIb	II
	Ora ora pro nobis	C	Fa	I+II
	Regina martirum ora pro nobis	C	SIb	II
	Regina confessorum ora pro nobis	C	Sol	I
	Regina virginum	C	RE	II
	Regina virginum	C	RE	I
	Ora ora pro nobis	C	Sol	I+II (anticipo

				del II coro)
	Regina	3/2	DO	I
	Regina	3/2	FA	II
	Regina	3/2	SIb	I
	Regina sanctorum ominum	3/2	SIb	II
	Sanctorum omnium	3/2	SIb	I
	Sanctorum omnium	3/2	DO	I+II
	Ora ora pro nobis	3/2	DO	I+II
	Ora ora pro nobis	3/2	DO	I+II
	Agnus Dei qui tollis peccata musndi parce nobis parce nobis Domine	C	DO	I
	Agnus Dei qui tollis peccata mundi exaudi exaudi nos Domine	C	MIb	II
	Agnus Dei	C	SIb	I
	Agnus Dei	C	FA	II
	Qui tollis peccata mundi	C	Sol	I+II
	Miserere nobis	C	Sol	I
	Miserere nobis	C	Sol	II
	Miserere nobis	C	DO	I+II (con anticipo del I coro)
	Miserere nobis	C	DO	I+II (con

				anticipo del II coro)
--	--	--	--	-----------------------

Giovanni Carisio, *Letanie della Beat.a Vergine à 8*, I-Vcd, fondo musicale, 857

Testo	Mensura	Tono di passaggio tra i due cori	Cori
Kyrie eleison	C tagliato	RE (ordine di entrata: AI-CI-TI-BI)	I
Kyrie eleison	C tagliato	RE	II
Christe audi nos	C tagliato	RE	II
Christe exaudi nos	C tagliato	LA	I
Christe exaudi nos	C tagliato	LA	II
Pater de Coelis Deus	C tagliato	RE	I
Miserere nobis	C tagliato	RE	II
Fili Redemptor mundi Deus	C tagliato	RE	I
Miserere nobis	C tagliato	SI	II
Spiritus Sancte Deus	C tagliato	MI	I
Miserere Nobis	C tagliato	mi	II
Sancta Trinitas Deus	C tagliato	RE	I
Sancta Trinitas 1Deus	C tagliato	SOL	II
Unus Deus	C tagliato	RE	I+II
Miserere nobis	C tagliato	RE	I+II
Sancta Maria	C tagliato	SOL	I+II
Ora pro nobis	C tagliato	MI	I+II
Sancta Dei Genitrix	C tagliato	RE	CATBI+CII
Ora pro nobis	C tagliato	LA	SBI+CII
Sancta Virgo Virginum	C tagliato	RE	II
Ora pro nobis	C tagliato	RE	II
Mater Christi	C tagliato	SOL	I+II (con anticipo del I coro)

Ora pro nobis	C tagliato	SOL	I+II
Mater Divinae Gratiae	C tagliato	Mi	I
Ora pro nobis	C tagliato	MI	II
Mater purissima	C tagliato	RE	I
Ora pro nobis	C tagliato	SI	II
Mater castissima	C tagliato	LA	I
Ora pro nobis	C tagliato	RE	II
Mater inviolata	C tagliato	si	I
Ora pro nobis	C tagliato	FA#	II
Mater intemerata	C tagliato	si	I
Ora pro nobis (2 volte)	C tagliato	RE-LA	I+II
Mater amabilis	C tagliato	LA	CATI+CII
Ora pro nobis	C tagliato	RE	CATBI+CII
Mater admirabilis	C tagliato	SOL	II
Ora pro nobis	C tagliato	SOL	I
Mater creatoris	C tagliato	SOL	II
Mater Salvatoris	C tagliato	RE	II
Ora pro nobis	C tagliato	RE	I
Virgo Prudentissima	C tagliato	LA	II
Virgo veneranda	C tagliato	re	I
Virgo praedicanda	C tagliato	LA	I
Ora pro nobis	C tagliato	SOL	II
Ora pro nobis	C tagliato	SOL	I+II
Virgo potens	C tagliato	SOL	I
Virgo clemens	C tagliato	SI	I
Virgo fidelis	C tagliato	SOL	II
Ora pro nobis	C tagliato	MI	II
Speculum iustitiae	C tagliato	LA	I
Sedes sapientiae	C tagliato	RE	II
Ora pro nobis	C tagliato	RE	I+II
Causa nostrae laetitiae	3/1	Re	I
Causa nostrae laetitiae	3/1	LA	I+II

Ora pro nobis	3/1	LA	II
Vas spirituale	3/1	RE	I
Ora pro nobis	3/1	si	II
Vas honorabile	3/1	LA	I
Vas insignae devotionis	C tagliato	LA	II+I
Ora pro nobis	C tagliato	MI	I+II
Rosa Mystica	3/1	RE	I
Ora pro nobis	3/1	LA	I
Turris davidica	3/1	RE	II
Ora pro nobis	3/1	SI	II
Turris eburnea	3/1	RE	I
Ora pro nobis	3/1	LA	I
Domus aurea	3/1	MI	II
Ora pro nobis	3/1	MI	II
Foederis arca	3/1	MI	I
Ora pro nobis	3/1	MI	II
Ianua Coeli	3/1	MI	I
Ora pro nobis	3/1	MI	II
Ora pro nobis	3/1	LA	I+II
Stella matutina	C tagliato	LA	CATI+CII
Ora pro nobis	C tagliato	LA	ATBI
Salus infirmorum	C tagliato	LA	CAII
Ora pro nobis	C tagliato	MI	TBII
Refugium peccatorum	C tagliato	si	I
Consolatrix afflictorum	C tagliato	si	II
Auxilium Christianorum	C tagliato	RE	I
Ora pro nobis	C tagliato	RE	I+II
Regina angelorum	3/1	LA	II
Ora pro nobis	3/1	MI	I
Regina Patriarcharum	3/1	MI	II

Ora pro nobis	3/1	MI	I
Regina prophetarum	3/1	FA#	II
Ora pro nobis	3/1	si	I
Regina apostolorum	3/1	LA	I+II
Regina martyrum	3/1	SOL	I+II
Regina confessorum	3/1	RE	I
Regina Virginum	3/1	mi	I
Ora pro nobis	3/1	MI	I+II
Regina Sanctorum omnium	C tagliato	RE	I+II
Ora pro nobis	C tagliato	SOL	I
Ora pro nobis	C tagliato	RE	I
Ora pro nobis	C tagliato	RE	II+I
Agnus Dei	C tagliato	RE	I
Qui tollis peccata mundi	C tagliato	mi	II
Parce nobis Domine	C tagliato	LA	I
Agnus Dei	C tagliato	LA	II
Qui tollis peccata mundi	C tagliato	si	I
Exaudi nos Domine	C tagliato	RE	II
Agnus Dei	C tagliato	RE	I
Agnus Dei	C tagliato	RE	II+I
Qui tollis peccata mundi	C tagliato	mi	I
Qui tollis peccata mundi	C tagliato	SOL	II
Miserere nobis	C tagliato	RE	I
Miserere nobis	C tagliato	LA	II
Miserere	C tagliato	RE	I
Miserere nobis	C tagliato	RE	II+I

L'assenza di una produzione di messe a più cori di Carisio (egli scrisse infatti solo tre messe a 4 voci e basso continuo, consegnateci tra l'altro da un trascrittore seriore, il cantore di primo Settecento

Antonio Francesco Pucci¹⁶²) limita le potenzialità d'analisi specifica su ulteriori testi dotati di pluralità di affetti e destinati specificamente alla liturgia. Per ottenere un confronto significativo con le strategie retoriche e compositive di un altro autore coevo, Francesco Fasoli (che di Carisio fu successore dal 1688), occorre applicare una griglia analitica simile alle precedenti su di un'altra versione delle litanie lauretane. Rimandando ad altro, successivo luogo l'analisi delle condizioni operative in cui Fasoli si trovò a lavorare (egli, oltre all'incombenza di maestro di cappella del duomo di Torino fu incaricato, come il suo predecessore, di comporre alcune opere liriche per la corte ducale¹⁶³), la struttura formale delle sue *Litanie della B.V.M. à 8* (conservate in I-Tcm, F5¹⁶⁴) appare alquanto distante dal modello carisiano. L'impianto scrittoria prevede, pur senza alcuna alterazione nell'armatura, il tono di fa come tono guida dell'intera raccolta litanica, dandoci un'idea che travalica l'impronta prototonale e ci riporta alle sonorità del modo sesto (con costante, evidenziata presenza del si bemolle all'interno delle partine vocali). La parte dell'organo, ovvero del basso continuo, è inclusa nella partitura ed ha carattere di basso seguente, come già accadeva in Carisio. L'organizzazione testurale prevede invece alcune discrepanze rispetto a quest'ultimo, soprattutto nel trattamento delle voci: il passaggio armonico da un versetto all'altro viene effettuato facendo sì che, in prevalenza, l'ultima nota del canto primo coro sia la prima dell'alto del secondo, che l'alto primo venga ripreso dal tenore del secondo coro e che il tenore del primo coro si riannetta al canto del secondo; le due voci di basso, secondo norma teorica universalmente condivisa sin dall'età di Zarlino, procedono unisone o, preferibilmente, a distanza di ottava tra basso del primo e basso del secondo coro (sono stati anche indicati, dopo il punto e virgola, gli accoppiamenti di tono nel caso di articolazione responsoriale tra primo e secondo coro).

Passaggi delle note accordali dal primo al secondo coro				
CARISIO I-Vcd, fondo musicale, 857	CI-AII; CII-TI	AI-TII (all'ottava acuta) ; AII-AI	TI-BII; TII-CI	BI-BII (unisone o a distanza di ottava)
CARISIO I-Tcm, F8	CI-TII	AI-AII	TI-CII	BI-BII (unisone o a distanza di

¹⁶² Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp.33-36.

¹⁶³ BOUQUET, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, p. 91, ci informa che, nella stagione di carnevale del 1695, Fasoli e Angelo Domenico Lignani, compositore che aveva preso il posto che era stato di Giovanni Sebenico alla corte sabauda dal 1690, allestirono l'opera-pastiche *L'Anfitrione di Plauto*, componendone Lignani il primo atto e gli ultimi due Fasoli. Inoltre, quest'ultimo musicò anche il dramma per musica *Il pastore fortunato*, scritto per le nozze di Elena Provana Druent e allestito all'interno del palazzo del conte Ottavio Provana nello stesso 1695; in quell'occasione Benedetto Amedeo Vacca aveva cantato la parte di Paride e l'altro cantore della cappella del duomo, Giacomo Duprè, quella di Lesbo: sul libretto del dramma si veda SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. IV, p. 380. Purtroppo, entrambe le partiture sono andate perdute.

¹⁶⁴ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 6.

				ottava)
FASOLI I-Tcm, F5	CI-AII	AI-TII	'TI-CII	BI-BII (unisoni o a distanza di ottava)

Dal punto di vista mensurale, le *Litanie* di Fasoli costituiscono un blocco quasi unico: esse utilizzano la sesquialtera (3/2) dal *Kyrie* iniziale sino all'ultimo *Agnus Dei*, passando alla mensura binaria di C soltanto sulle ultime, conclusive invocazioni di pietà (*Miserere nobis*). La composizione mostra un'articolazione interna decisamente più segmentata, a fasce armoniche, rispetto alla ricerca del *continuum* espressivo operata da Carisio (cosa che avveniva, come abbiamo evidenziato poc'anzi, anche mediante l'appaiamento di una voce di un coro a tre voci di un altro); in conseguenza di ciò, anche il testo si dipana entro più rigide sequenze, separate dalle precedenti attraverso chiare cadenze di fine sezione che richiamano talora il modo iniziale talaltra note più o meno distanti da esso. Per schematizzarne l'articolazione, si potrà notare come Fasoli aderisca - in modo più cogente, rispetto a Carisio - allo schema del testo liturgico: le invocazioni a Cristo e le invocazioni alla Santissima Trinità costituiscono due mondi a sé stanti in cui i due cori si alternano ordinatamente (sempre con l'incipit riservato al primo coro e la risposta antifonale al secondo) e si unificano solo e soltanto sul versetto conclusivo di ogni sezione (anche in questo caso con il predominio implicito del primo coro), conservando, come tono di riferimento, quello di fa. Le invocazioni mariane, la sezione più lunga e potenzialmente più difficoltosa da trattare (sempre che l'intento del compositore sia quello di evitare il tedio implicito nell'iterazione di un lungo formulario), viene suddivisa in otto parti: la prima (*Sancta Maria ora pro nobis*) insiste sul tono di re (I tono), la seconda slitta da fa a re maggiore, con un aspetto sonoro di marca decisamente più moderna, pretonale; la terza parte (*Mater Divinae gratiae ora pro nobis, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata ora pro nobis*), armonicamente la più interessante dell'intero brano, si sposta su di un'area tonale molto discoste da quelle che la precedono e seguono, attestandosi sulla relativa minore del tono di re, ovvero fa diesis, declinata più e più volte, sulle cadenze interne, mediante cadenze piccarde, evocanti il modo maggiore. Anche la quarta sezione (*Mater amabili, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris ora pro nobis*), pur aprendosi - tonalmente in modo non irragionevole rispetto a fa diesis - verso re maggiore, riceve gli ultimi effetti della ricchezza di armonici della precedente in fa diesis maggiore, ma attraverso un più levigato passaggio in si minore; la terza e la quarta sezione condividono un trattamento che insiste sull'iterazione binaria di alcuni versetti mariani, nella continua dialettica espositiva compartita tra primo e secondo coro (*Mater purissima, Mater castissima, Mater Creatoris, Mater Salvatoris*). Dalla quinta alla ottava sezione, la dialettica corale viene modificata: alla primitiva, rigida compartimentazione antifonale dei versetti fa qui seguito una più marcata volontà di sovrapposizione delle fonti sonore, soprattutto in concomitanza con le formule di intercessione *ora pro*

nobis. La quinta sezione, ruotante sui toni di sol e fa, prevede un'iniziale predominanza retorica del secondo coro sul primo, con un repentino cambio di ordine d'entrata sul versetto *ora pro nobis* successivo a *Virgo veneranda*; la sesta partizione sposta l'arco armonico sui toni bemollizzanti (sol minore, mi bemolle, la bemolle) concludendo a fa; la settima funge invece da ponte con l'ultima per la ripresa dei toni minori (sol) e di quelli bemollizzanti (mi bemolle e la bemolle) prima del ritorno, attraverso do, del tono di fa: la difformità armonica di questo trattamento viene evidenziato dall'ostinato ricorso, a mo' di pendolo, di una sorta di basso ostinato che insiste per diverse battute sul primo e sul quinto grado di mi bemolle e di la bemolle. L'ottava sezione (*Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martirum, Regina Confessorum, Regina Virginum*) è quella caratterizzata dal più lungo trattamento delle invocazioni finali, svolte antifonalmente dai due cori con entrate a brevissima distanza l'uno dall'altro. L'*Agnus Dei* - sul *miserere* finale del quale avviene il mutamento mensurale precedentemente evidenziato – ruota intorno ai toni di fa e do.

In sintesi, e in modo omologo agli schemi applicati alle *Litanie* di Carisio, si fornisce qui di seguito il prospetto sezionale, oltre che mensurale ed armonico-modale, dell'intera opera litanica di Fasoli.

Testo	Mensura	Tono di passaggio tra i due cori	Cori
Kyrie Kyrie eleison	3/2	FA	I
Kyrie Kyrie eleison	3/2	FA	II
Christe eleison	3/2	DO	I
Kyrie eleison	3/2	DO	II
Christe audi nos	3/2	DO	I
Christe exaudi nos	3/2	DO	II
Christe exaudi nos	3/2	FA	I+II (attacca in anticipo il primo coro)
Pater de Coelis Deus	3/2	DO	I
Miserere nobis	3/2	DO	II
Fili Redemptor mundi Deus	3/2	LA	I
Miserere nobis	3/2	MI	II
Spiritus Sancte Deus	3/2	DO	I
Miserere nobis	3/2	LA	II

Sancta Trinitas unus Deus	3/2	DO	I
Sancta Trinitas unus Deus	3/2	FA	II
Miserere	3/2	SIb	I
Miserere	3/2	Sol	II
Miserere	3/2	DO	I
Miserere nobis	3/2	FA	I+II (attacca in anticipo sul I)
Miserere	3/2	FA	I
Miserere	3/2	SIb	II
Miserere	3/2	SIb	I
Miserere nobis	3/2	FA	I+II (attacca in anticipo sul I)
Sancta Maria	3/2	Re	I+II
Ora ora	3/2	Re	I
Ora ora	3/2	Re	II
Ora ora pro nobis	3/2	LA	I+II
Sancta Dei Genitrix	3/2	FA	I
Ora ora pro nobis	3/2	FA	II
Sancta Virgo Virginum	3/2	FA	I
Ora ora pro nobis	3/2	FA	II
Mater Christi	3/2	LA	I
Ora ora	3/2	RE	II
Ora ora	3/2	SOL	I
Ora ora pro nobis	3/2	RE	I+II (anticipa il II)
ora ora	3/2	Si	I
Ora ora pro nobis	3/2	RE	I+II (anticipa il II)
Mater Divinae Gratiae	3/2	FA#	II
Ora ora pro nobis	3/2	FA#	I
Mater purissima	3/2	SI	II

Mater purissima	3/2	MI	I
Mater castissima	3/2	LA	II
Mater castissima	3/2	RE	I
Mater inviolata	3/2	SOL	II
Ora ora	3/2	MI	I
Mater intemerata	3/2	LA	II
Ora ora	3/2	FA#	I
Ora ora pro nobis	3/2	FA#	II
Ora ora pro nobis	3/2	FA#	I
Ora ora	3/2	FA#	II
Ora ora pro nobis	3/2	FA#	I+II
Mater amabilis	3/2	RE	I
Ora ora pro nobis	3/2	RE	II
Mater admirabilis	3/2	RE	I
Ora ora pro nobis	3/2	RE	I
Mater Creatoris	3/2	LA	I
Mater Creatoris	3/2	SOL	II
Mater Salvatoris	3/2	Si	I
Mater Salvatoris	3/2	FA#	II
Ora ora	3/2	FA#	I
Ora ora	3/2	FA#	II
Ora ora pro nobis	3/2	SI	I+II (anticipa il I)
Virgo prudentissima	3/2	SOL	II
Ora pro nobis	3/2	SOL	I
Virgo veneranda	3/2	DO	II
Ora pro nobis	3/2	SOL	I (Cambio ordine espositivo)
Virgo praedicanda	3/2	DO	I
Ora pro nobis	3/2	DO	II
Virgo potens	3/2	FA	I
Virgo clemens	3/2	SIb	II
Virgo Clemens	3/2	SOL	I

Virgo fidelis	3/2	DO	II
Virgo Fidelis	3/2	FA	I
Ora pro nobis	3/2	FA	I+II
Ora ora	3/2	FA	II/I
Ora ora pro nobis	3/2	SIb	II/I
Speculum iustitiae	3/2	RE	I
Ora ora pro nobis	3/2	Sol	II
Sedes sapientiae	3/2	RE	I
Ora ora pro nobis	3/2	Sol	II
Causa nostrae letitiae	3/2	FA	I
Ora ora pro nobis	3/2	FA	II
Vas honorabile	3/2	SIb	II
Ora pro nobis	3/2	Sol	I
Vas insignae devotionis	3/2	SIb	II (sopra il versetto «ora pro nobis» del coro I)
Ora ora	3/2	Mib	I
Ora ora pro nobis	3/2	Mib	I+II
Rosa mystica	3/2	Sol	I (sopra il versetto «ora pro nobis» del II coro)
Turris davidica	3/2	Sol	I
Ora pro nobis	3/2	Sol	II
Turris eburnea/ora pro nobis	3/2	Mib	I/II
Domus aurea/ora pro nobis	3/2	Lab	I/II
Foederis arca, Ianua Coeli	3/2	fa/DO	I
Ora pro nobis	3/2	DO	II
Ora ora	3/2	Fa	I
Ora ora pro nobis	3/2	FA	I+II (anticipa il II coro)

Stella matutina	3/2	LA	II
Ora ora pro nobis	3/2	Re	I
Salus infirmorum	3/2	LA	II
Ora ora pro nobis	3/2	LA	I
Refugium peccatorum	3/2	SOL	II
Consolatrix afflictorum	3/2	MI	I
Auxilium Christianorum	3/2	SOL	II
Ora ora	3/2	Re	I+II
Ora pro nobis	3/2	DO	I+II
Ora ora	3/2	La	I/II
Ora pro nobis (2 volte)	3/2	La	I+II
	3/2		
Regina angelorum	3/2	La	I
Regina Patriarcarum	3/2	La	II
Regina prophetarum	3/2	DO	I
Regina apostolorum	3/2	DO	II
Regina martirum	3/2	DO	I
Regina confessorum	3/2	SOL	II
Regina virginum	3/2	SOL	I/II
Ora ora	3/2	DO	II
Ora ora	3/2	FA	I
Ora ora	3/2	Re	II
Ora ora pro nobis	3/2	DO	I+II
Ora	3/2	DO	I
Ora	3/2	FA	II
ora	3/2	Sib	II
Ora ora pro nobis	3/2	FA	I+II
Ora ora	3/2	FA	II
Ora ora pro nobis	3/2	FA	I+II
Agnus Dei qui tollis peccata mundi	3/2	FA	I
Parce nobis	3/2	La	II

Parce nobis	3/2	FA	I
parce nobis	3/2	Re	II
Parce nobis Domine	3/2	DO	I+II
Agnus Dei qui tollis peccata mundi	3/2	SOL	II
Exaudi	3/2	DO	I
Exaudi nos Domine	3/2	SOL	I+II
Agnus Dei qui tollis	3/2	DO	I
Agnus Dei qui tollis peccata mundi	3/2	DO	I+II
Miserere	C	FA	I
Miserere	C	SIb	II
Miserere	C	Sol	I
Miserere	C	DO	II
Miserere nobis	C	FA	I+II
Miserere	C	FA	I
Miserere	C	FA	II
Miserere nobis	C	FA	I+II
Miserere nobis	C	FA	I+II

2.6 Altre litanie polivocali

La tradizione litanica a doppio coro proseguirà, nella cappella musicale del duomo di Torino, saltando una generazione (quella del maestro Montalto), con l'avvento alla direzione di quest'istituzione di Quirino Gasparini, allievo di padre Giovanni Battista Martini, dopo il 1760. Egli consegnò all'archivio capitolare di San Giovanni Battista dieci versioni a otto voci del testo litanico. La loro architettura è alquanto difforme: due adottano una forma *Durchkomponiert* (I-Tcm, F11, articolata completamente in mensura ternaria, e F 11bis, in mensura completamente binaria), alcune sono piene (I-Tcm, F13, F14, F15, F16, F17, F18, con accompagnamento di solo organo o basso sonante), due sono bipartite (I-Tcm, F18, F19, con *Agnus Dei* a sè) ma la maggioranza è tripartita (I-Tcm, F12, F13, F 14, F 15, F16, F 17); dal punto di vista strumentale, solo due sono provviste di sinfonia (I-Tcm, F 11 e F 19, quest'ultima con una formazione orchestrale che contempla due violini, due trombe e e continuo)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp. 70-73.

Per giungere ad una conclusione che tenga presenti anche i risultati di altri autori esterni alla realtà sabauda dell'epoca, una breve analisi di tre ulteriori termini di paragone rispetto alla produzione litanica torinese. La prima esemplificazione si basa sulle *Litanie* di Giovanni Ambrogio Bissone, custodite manoscritte in I-Vcd, la seconda e la terza sono invece estrapolate da raccolte a stampa reperibili sul territorio sabauda nel tardo Seicento e nel primo Settecento; tutte si riferiscono all'*Agnus Dei* che conclude le invocazioni delle litanie lauretane. Il maestro di cappella vercellese Bissone, in carica dal 1687, scrisse un numero contenuto di litanie per doppio coro: tre sono per otto voci (più un'altra a 4 voci e coro di ripieno: I-Vcd, fondo musicale, 105) e basso continuo (di solito limitato ad un solo organo) e una per nove voci (con violone, organo primo e organo secondo a costituire il basso continuo). Se, dal punto di vista del testo, la lezione di riferimento è sempre quella delle litanie lauretane, la suddivisione delle sezioni interne differisce alquanto rispetto alla tipologia formale riscontrata in Carisio e in Fasoli: abbiamo infatti un caso in cui è presente una doppia ripartizione testuale che non comporta mutamenti mensurali (nelle *Lettanie*, I-Vcd, fondo musicale, 101, abbiamo un *Kyrie* con litanie – *Agnus Dei*, entrambi in C), due casi pressoché omologhi in cui le sezioni iniziali si differenziano su basi metriche rispetto alle due successive (nelle *Lettanie della B.V.M. a 9 concertate*, I-Vcd, fondo musicale, 103, la mensura ternaria viene applicata dall'iniziale *Chirie eleison* sino a *Virgo fidelis ora pro nobis*, mentre la mensura di C compare nella sezione compresa dalle parole *Speculum iustitiae - Regina sanctorum omnium ora pro nobis*, con diverse diminuzioni sulle varie invocazioni *Ora pro nobis*; sempre in C è l'*Agnus Dei* conclusivo; nelle *Lettanine à 8 piene*, I-Vcd, fondo musicale, 104, la parte compresa tra il *Chirie* e il versetto *Causa nostrae laetitiae* è in 3/2, in C le due ulteriori sezioni, da *Vas insignae devotionis* sino a *Regina Sanctorum ora pro nobis* e l'*Agnus Dei*). La raccolta litanica che articola in più sezioni a sé stanti il testo lauretano è quella intitolata *Letanie à 8 piene*, I-Vcd, fondo musicale, 102: da *Kyrie eleison* a *Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis* vige la mensura di C; da *Sancta Maria* a *Virgo Fidelis ora pro nobis*, è richiesta la sesquialtera (3/2), da *Speculum iustitiae* sino alla fine delle invocazioni alla vergine si ritorna in C, metro che non viene modificato neanche nell'*Agnus* conclusivo. Dal punto di vista tonale, quest'ultima, pur partendo in sol maggiore, conclude l'*Agnus* in mi con terza piccarda.

Tra le raccolte a stampa, la prima versione dell'*Agnus Dei* che si propone al raffronto è quella estrapolata dalle *Letanie e Quattro Antifone dell'anno à otto voci piene* di Carlo Donato Cossoni¹⁶⁶ (opera molto diffusa negli archivi religiosi del nord Italia, come dimostra la sua attuale conservazione nell'archivio capitolare di Vercelli, oltre che in quelli diocesano di Novara e capitolari di Como e Piacenza¹⁶⁷); si tratta di un'antologia che, per data di compilazione e pubblicazione, potrebbe essere pressoché coeva alle composizioni litaniche di Carisio. La testura di questa versione litanica, collocata dall'autore tra le opere

¹⁶⁶ Bologna, Giacomo Vincenti, 1671. Se ne veda anche l'edizione moderna, a cura di Pyrros Bamichas, Web Library of Seventeenth Century Music (WLSCM, n.22), 2011, pp. vi-viii.

¹⁶⁷ <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000001076> (ultima consultazione: 11 luglio 2016).

cosiddette “piene”, si caratterizza per la sua sinteticità (oltre alle otto voci ha solo l’organo a fungere da continuo, con una parte di secondo organo «se piace») e per la condotta delle voci quasi totalmente omoritmica e omofonica. L’articolazione del testo, sviluppatasi all’interno della mensura di C, si differenzia soltanto in base all’ambito tonale attribuito ad ogni sua sezione: al fa che sorregge tutta la prima partizione testuale - che definiremo per comodità A (*Agnus Dei qui tollis peccata mundi, parce nobis parce nobis*) - segue il do della sezione B: è questa la parte più ricca di sviluppi, la parte nella quale si spezza anche l’unitarietà retorica del declamato, con una breve imitazione tra primo e secondo coro che conduce le parti al si bemolle di fine sezione; la terza e ultima sezione è una sorta di A’, variato più nella tessitura di alcune voci che nell’essenza melodica. La declamazione si attesta su di un ritmo prevalentemente dattilico, con ridotto impiego di figurazioni ritmiche (la semiminima e la croma, la croma puntata e la semicroma). Strutturalmente, le litanie si dipanano in sezioni in cui ogni versetto è diviso in invocazioni e petizioni, proposte antifonalmente dai due cori, e in sezioni in cui i cori si alternano in modo responsoriale, eseguendo un versetto a testa.

Le *Litanie* del minore conventuale, maestro di cappella della cattedrale di Forlì, Gaetano De Stefanis, apparse a stampa quarant’anni dopo quelle di Cossoni (1710) e contraddistinte dall’evidente adesione allo stile concertato¹⁶⁸, sono incluse in un testo molto considerato dai compositori e dai responsabili delle cappelle sabaude del primissimo Settecento (esso è infatti oggi presente nei fondi musicali appartenenti agli archivi capitolari di Torino, Vercelli e Novara) e riflettono un notevole mutamento di natura timbrica e stilistica nell’approccio al testo litanico. Anzitutto, come ricorda l’autore nell’avviso ai lettori, «la mossa di questi Salmi à otto pieni con li Violini» era derivata da un intendimento prevalentemente pratico: «Questi non ti apportino stupore, poiché essendomi io trovato più volte sulle Cantorie, e per mancanza di tempo necessitato far cantare un Salmo pieno per alleggerire la fatica à quel Virtuoso Violino di farle suonare una parte propria per il Canto, e poco addattata al suono, stimai bene porvi li Violini ad libitum; dando solo a questi quelle Consonanze, che caggionano più vivace l’Armonia». La scrittura che il maestro forlivese¹⁶⁹ utilizza per la chiusa delle litanie (con mensura costante in 3/2) prevede l’aggiunta di due violini alle otto voci, unitamente alle parti per due organi; il primo violino affianca per lo più la voce di tenore primo coro, mentre il secondo violino echeggia la parte del tenore del secondo coro nel primo versetto. In seguito, la mobilità strumentale - armonicamente dipendente dal basso con i suoi salti di ottava - metterà in luce la linea melodica dell’alto primo coro (durante la ripetizione del primo *Agnus Dei*). Il violino secondo, che non smette di

¹⁶⁸ *Salmi Pieni per tutto l’Anno à otto voci con Violini ad libitum breui, e facili con Litanie della Beata Vergine Opera terza posta in Musica [...] dal P. Gaetano De Stefanis da Chieti, Minor Conventuale, e Maestro di Cappella della Cathedrale di Forlì*, Bologna, Marino Silvani, 1710; copia consultata: I-Vcd, archivio capitolare, Mus. 89.

¹⁶⁹ A proposito della cui biografia i dati oggettivi sono scarsissimi: maestro di cappella a Forlì tra il 1705 e il 1710, risulta che nei quindici anni precedenti il 1697 egli avesse esercitato il mandato di responsabile delle cappelle di Sermoneta, Vasto e Bagnoli sul Trigno; nel 1700 è documentato a Spalato, nel 1701 nella chiesa di San Francesco di Bologna, nel 1702 a Ferrara. Cfr. GAMBASSI, BANDINI, *Vita musicale nella cattedrale di Forlì tra XV e XIX secolo*, pp. 46, 137, 145, 148.

suonare durante il passaggio dal primo al secondo coro nel secondo *Agnus*, sceglie invece come omologa la parte di canto del secondo coro, contrappuntandola con piccole volute di semiminime; nell'invocazione *exaudi nos Domine* esso si accosta anche alle parti di alto e di tenore del secondo coro. La ripresa finale, variata, unisce gli archi e insiste sulla fioritura delle linee del canto e dell'alto del primo coro (da parte del primo violino) e dell'alto del secondo coro (da parte del secondo violino). Il basso continuo, che non prevede none e settime, si sviluppa attraverso il prolungato utilizzo dei rivolti delle settime di seconda specie, con cadenze in emiolia in chiusura di sezione (prassi vocale già esperita nelle opere di Carisio). Insieme alla raccolta salmodica di Paolo Benedetto Bellinzani *Salmi brevi per tutto l'anno à otto voci con violini a beneplacito* (di cui si dirà più avanti), i *Salmi pieni* di De Stefanis costituiranno un canone imprescindibile, anche per la maturazione del sostrato strumentale di contorno ai salmi e alle messe polivocali coeve, per i compositori attivi nelle principali cappelle sabaude durante il primo trentennio del Settecento.

CAPITOLO 3

Intermezzo: strumenti performativi delle musiche poliorali in area sabauda

Centrale, per le esecuzioni delle musiche poliorali in ambito sabauda, appare essere stato il ruolo dell'organo, cosa che non costituisce di per sé una novità¹. Per quanto si conosca l'utilizzo di altri strumenti atti a supportare la linea del basso continuo (ad esempio la tiorba²), era infatti lo strumento a canne quello più indicato nel sostenere o raddoppiare, di solito sotto forma di semplice basso seguente, la linea del basso del primo e/o del secondo coro. Se si guardano le stampe musicali polivocali seicentesche attualmente conservate negli archivi piemontesi, si nota come alcune di esse contengano più parti separate destinate al sostegno del basso di ciascun coro (organo secondo, violone, violoncello, tiorba), anche se numerose sono le raccolte nelle quali è presente una sola linea di basso continuo, di solito affidata all'organo, per il supporto di tutti i componenti vocali del doppio coro³. Se si passa a considerare la produzione manoscritta, invece, questa consuetudine cambia a seconda del luogo: a Torino e ad Asti è molto difficile reperire una parte di secondo organo mentre a Vercelli, soprattutto nella seconda metà del XVII secolo, il raddoppio dello strumento a canne è l'opzione prevista più frequentemente dai locali maestri di cappella (forse perché l'ampia volumetria di questa basilica rendeva necessario avvicinare a ciascun coro uno strumento in grado di sorreggere i fondamenti accordali delle voci). Nonostante la pervasività del sostrato organistico a sostegno dei cantori, i testimoni manoscritti compulsati per questa ricerca appaiono sovente neutrali, non esplicitando quasi mai consigli di registrazione: all'interno delle parti manoscritte ad esso destinate, oltre all'indicazione "tutti" o "soli" (che lasciano ipotizzare un implicito mutamento di registri a seconda che si dovesse accompagnare una massa corale o un limitato gruppo di solisti⁴), ben poche sono le indicazioni di carattere dinamico e

¹ Cfr. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, context, performance*, pp. 354-357.

² Cfr. AGAZZARI, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti e dell'Uso Loro Nelli Concerti* [...], p. 6: «Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandovi una, o più voci sopra perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla». Come ricorda più di recente Daniele Torelli, «La presenza di una parte indipendente nella sezione del continuo non è per nulla eccezionale, soprattutto nelle raccolte di salmi di area emiliana a partire dalla seconda metà del Seicento: se le opere di Tarquinio Merula del 1639 e del 1640 prevedono una parte distinta per il violine, l'opera XXX di Orazio Tarditi e, soprattutto, ben sei raccolte di Maurizio Cazzati prescrivono espressamente anche la tiorba»: cfr. TORELLI, *Marco Uccellini da Forlimpopoli*, p. 90.

³ Importanti trattazioni riguardanti il basso continuo, dal punto di vista organologico, performativo e didattico sono i contributi di BORGIR, *The performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, e NUTI, *The performance of Italian basso continuo. Style in keyboard accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*.

⁴ «Avvertendo oue canta le voci, non esser molto strepitoso, se non in quella parte oue è segnato TUTTI, la quale si deve cantare con strepito perché fa bellissimo sentire»: CROCE, *Sacre cantilene concertate a tre, a cinque, et a sei voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610. Il passo citato dell'Avviso ai Lettori è estratto dall'importante, ma ormai datato articolo di ARNOLD, *Giovanni Croce and the Concertato Style*, pp. 37-48, ripreso e nuovamente contestualizzato dal recente saggio di RIZZI, "Ornatus et pleniores concetus gratia": voci concertanti, cappelle e ripieni nella musica sacra del primo Seicento, pp. 197-280: 234. Questo avvertimento è chiaramente ricavato dall'avvertimento ai lettori contenuto nei *Salmi a quattro chori* di Ludovico da Viadana citato nella nota

timbrico⁵; qualora esse compaiano, quasi tutte sono tarde, risalenti agli anni del tardo Seicento o del primo Settecento. Ciò sembrerebbe essere un chiaro indizio della progrediente genetizzazione di un sensibilità più “orchestrale” o concertata, vertente sulla mutazione dei piani e degli impasti sonori più che sull’alternarsi di sezioni accordali diversificate in base al modo, al tono o all’affetto. Dal punto di vista della conformazione fonica (e delle potenzialità timbriche), gli strumenti a canne di taglia maggiore, tutti stanziali (e per lo più collocati nel transetto o ai lati del presbiterio), risalivano a pochi decenni addietro o, come nel caso di Asti, al tardo Quattrocento (pur con sostanziali revisioni subite durante il XVI secolo): anche se non si dispone sempre dell’originaria documentazione, sulla base di testimonianze seriori si può inferire che i più importanti (duomo e chiesa di san Dalmazzo di Torino, basilica di Sant’Eusebio a Vercelli) fossero in base 12 piedi (con il fa1 come canna principale di facciata) e che altri meno imponenti (duomo di Asti, collegiate di Carmagnola e di Pinerolo, chiesa conventuale di san Domenico al Piazzo di Biella) risultassero in base 8 piedi (con il do1 come canna centrale). L’estensione delle tastiere, nella maggioranza dei casi, prevedeva 50 tasti alla tastiera e 16-18 alla pedaliera; le file separate di ripieno arrivavano perlomeno sino alla XXIX o alla XXXIII, con frequenti raddoppi del principale (duomo di Torino), degli armonici di ottava (XXII) e della XXVI; dal punto di vista dei cosiddetti registri di concerto, erano presenti la voce umana, registro battente da accoppiare al principale 8 piedi per accompagnare il momento liturgico dell’elevazione⁶, i flauti (in VIII e in XII, come da canone classico della pianura padana, ma anche in XII e in XIX, come ad esempio in san Sigismondo a Cremona e nella Collegiata di Carmagnola) e il tremolo⁷. Non soltanto gli organi erano funzionali al momento performativo della musica policorale o polivocale. Altri strumenti a fiato erano

successiva. Utile, sulla questione, anche MORELLI, “*Alcuni avvertimenti da farsi. Et altri da fighirsi nel suonare l’organo sopra la parte*”. *La prassi del basso continuo all’organo nel XVII secolo*, pp. 18-22.

⁵ In questo ridottissimo elenco di segni convenzionali sembra potersi ancora chiaramente riconoscere – più e prima della tripartizione costruttiva tra «Organi all’ottava bassa», organi unisoni della «Voce Humana» e organi «all’ottava alta», fondati in do piuttosto che in fa, maggiormente tipica dell’artigianato organario centro italiano - l’eco dell’avvertimento ai lettori (*Modo di concertare i detti Salmi a quattro Chori*) che LUDOVICO DA VIADANA appose nei *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle grandi solennità di tutto l’Anno, con il basso continuo per sonar nell’organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612: «Il primo Coro a cinque starà nell’organo principale, e sarà il coro favorito; e questo sarà cantato e recitato da cinque buoni cantori, che sieno sicuri, franchi, e che cantino alla moderna. In questo Coro non ci anderà stromento alcuno, se non l’organo, e un chitarone a chi piace. L’organista starà vigilante per registrare a luogo, e tempo; e quando troverà queste parole VOTO, e PIENO, doverà registrare voto e pieno [...]». Il passo, estrapolato dalla parte di *Basso generale per l’organo*, è citato integralmente nella monografia di MOMPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli (XVI-XVII)*, p.163, e da DONATI, *Le caratteristiche degli organi in uso nella musica policorale del primo Seicento*, pp. 109-132: 109. L’edizione critica moderna dei *Salmi a quattro chori* di VIADANA è stata curata da Gerhard Wielakker.

⁶ TAGLIAVINI, *Il fiffaro o registro delle voci umane. Origine ed evoluzione dei registri ‘battenti’*, pp. 109-248.

⁷ Molti sono stati, negli ultimi trent’anni, gli articoli e le monografie uscite sulla storia e sulla conformazione fonico-strutturale degli organi seicenteschi di area piemontese. La bibliografia, molto ricca, può essere riassunta nei seguenti titoli di riferimento: MISCHIATI, *Documenti sull’organaria padana rinascimentale. I-Giovanni Battista Facchetti*, pp.23-160; IDEM, *Documenti sull’organaria padana rinascimentale. II-Organari a Cremona*, pp. 59-231; GALAZZO, *La Scuola Organaria Piemontese*, volume pionieristico ma in molti casi poco attendibile quanto ad attribuzioni e a schede tecniche degli strumenti analizzati; DESSILANI, *L’organo secentesco della parrocchiale di S. Maria di Sillavengo e i Gavinelli organari novaresi*, pp. 153-198; *Organi e organari in Valsesia*; CAVALLO, *Le infrastrutture della musica. Strumenti e repertori delle cappelle musicali del Piemonte centro-meridionale fra XVI e XVII secolo*, pp. 87-139; SORRENTINO, *Documenti riguardanti l’organo maggiore della cattedrale di Torino durante il XVIII secolo*, pp. 113-168; REFATTI, MONFERRINI, ISABELLA, *Gli Stagnoli detti Cacciadiavoli, quattro generazioni di organari*, pp. 57-214; CAVALLO, *Organi, organisti e cultura musicale in Piemonte nell’età della Controriforma (1563-1634). Casi di studio e spunti storiografici per successive problematizzazioni*, pp. 299-349.

utilizzati per l'accompagnamento delle celebrazioni in canto figurato o in canto fratto: il meno conosciuto, forse perché diffuso soltanto nelle Alpi transalpine, fu il serpentone, che venne suonato da un musicista forestiero nel 1685 e nel 1686 all'interno delle messe capitolari della cattedrale di Torino; i registri economici del duomo lasciano trapelare, dell'ignoto, la sola nazionalità, quella «francese»⁸. Più che soffermarsi sull'originalità dell'apporto timbrico di questo strumento a fiato, molto difficile da tenere intonato, è forse opportuno richiamare il contemporaneo lavoro di ristrutturazione dell'organo di Benedetto Antegnati, che era stato affidato all'organaro ducale Francesco Traeri di Brescia⁹ e lo aveva costretto al silenzio per qualche mese; esso aveva infatti comportato lo smontaggio dello strumento, la ricostruzione della secreta, la sostituzione e la pulizia di diverse canne, la revisione dei registri¹⁰: un lavoro che avrà sicuramente indotto i capitolari a surrogarne la presenza con uno strumento portatile com'era il serpentone. Molto più strutturato, e probabilmente prima scelta nell'accompagnamento accordale degli inni delle processioni pubbliche e del canto fermo o fratto che si praticava in cattedrale, il «Basso o sia violone»: esso venne suonato nel periodo di riferimento per questo studio dapprima da Giuseppe Antonio Burdese (negli anni '30 del Seicento, quando si insediò Giovanni Battista Trabattone) quindi da Innocenzo Somis e infine da Giacomo Antonio Tenivella¹¹.

La situazione dell'archivio capitolare di Asti presenta una certa variantistica nell'ambito della sezione strumentale di contorno alla produzione policorale a stampa, dato che, in quella manoscritta, ad esclusione di un paio di mottetti adespoti¹², di due di Giovanni Antonio Costa¹³ e uno di Antonio Foggia¹⁴ (conservati in parti, alcune delle quali andate perdute), ben poco è stato conservato. Se nei due mottetti di Costa la parte di basso continuo prevede l'unione di organo e violone (*Per l'Assontione della B.V. Dialogo à 4*, I-ASc, ACCA, mus, ms, 160; *Orietur indiebus Domini*, I-ASc, ACCA, mus, ms, 165), negli adespoti la parte di basso è sempre affidata all'organo solo. Nelle raccolte a stampa di primo Seicento (per quanto alcune di esse siano andate perdute) campeggiava con una certa frequenza la

⁸ I-Tcm, Sindacati CC3/31 [1677-1685], f. 113r («Dato ad un musicista che sonava del serpentone per mesi due che ha seruito a raga e come si dona alli altri musicisti stante che si era stabilito p una [?] ma era francese»); Sindacati CC3/32 [1686-1695], f. 41r. Sulla questione cfr. anche BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 131. Lo strumento non era ignoto neppure a Bologna, nella cui basilica petroniana esso allignò, come a Torino, nella seconda metà del XVII secolo (SCHNOEBELEN, *Performance practices at S. Petronio*, pp. 51-55). Per l'uso del serpentone nell'accompagnamento del canto piano durante il Settecento (connubio molto praticato, attenendoci ai testimoni musicali e alla trattatistica, soprattutto in area francese), cfr. TORELLI, *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età Barocca*, pp. 199-200; VAN DER MEER, *Le collezioni di strumenti musicali nei musei Stibbert e Bardini di Firenze*, p. 60.

⁹ Sulla cui biografia e carriera si consultino GALLINO, *Per honor della sua collegiata. Musica e spazio urbano: Rivoli XIV-XX secolo*, pp. 102, 419-420; MISCHIATI, TAGLIAVINI, *Gli organi della basilica di San Petronio a Bologna*, pp. 200-203; SORRENTINO, *Documenti riguardanti l'organo maggiore della cattedrale di Torino*, pp. 114-115.

¹⁰ I-Tcm, Sindacati CC3/31, f.114v: «Al S.r Francesco Traeri organaro p hauer fatto al organo grande una noua secreta provista ogni materia per detto effetto, racomodate le canne, registri, in somma ridurlo a buon stato con netarle a £ 510».

¹¹ BOUQUET, *Turin et les musiciens de la Cour 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, vol.I, *passim*.

¹² *O qui Christi militaris* (I-ASc, ACCA, mus, ms, 108) e *Haec dies exultemus iubilemus* (I-ASc, ACCA, mus, ms 110): cfr. CAVALLO, *Personaggi, repertori e condizioni economiche della cappella musicale della cattedrale di Asti durante la reggenza di Giacomo Caszulanani (1693-1736)*, pp. 422-442: 422-423.

¹³ *Per l'Assontione della B.V. dialogo a 4 con Sinf. Di Gio Ant^o Costa* (I-ASc, ACCA, mus, ms, 160) e *Orietur in diebus Domini a 3 due canti e basso con Sinf.a per l'Advento e per ogni tempo di Gio Ant^o Costa* (I-ASc, ACCA, mus, ms, 165).

¹⁴ *Flores agri a 3 di Antonio Foggia* (I-ASc, ACCA, mus, ms, 47) e *Dum coelum videt 3 d. Foggiae* (oggi perduto).

duplice parte d'organo¹⁵, talora presente in partitura singola all'interno della quale si potevano leggere sovrapposte – per meglio evidenziare l'alternanza antifonica dei cori - le parti d'accompagnamento del primo e del secondo organo¹⁶. In seguito, sul far del Settecento, oltre ad una più frequente duplicazione della parte del second'organo (per quanto non manchino esempi di organo solo che accompagni insiem vocali a tre, quattro, cinque, sei, sette e otto voci¹⁷), emergono anche – prerogativa, questa, tutta locale – le prime superfetazioni strumentali manoscritte, scritte al fine di implementare con ornamentazioni o brevi imitazioni tematiche le parti vocali editate. Ne abbiamo testimonianza nella raccolta *Psalmi vespertini Prò totius Anni faestivitibus duplici Choro concinendi [...] a F. Thoma Antonio Ingegneri a Bononia*, edita nel 1719¹⁸. All'interno del libro parte dell'organo secondo, datate al 1742 (e quindi ascrivibili alla responsabilità autoriale di Domenico Antonio Berruti, all'epoca maestro di cappella in carica), si trovano due copie manoscritte nelle quali è notata la parte del primo violino e una copia contenente la parte del violino secondo (entrambe non obbligate, come si legge sul frontespizio di una di esse: «con VV.ni a beneplacito»). Sempre nell'ambito degli archi e degli strumenti a pizzico (per quanto in questi casi il repertorio di riferimento non sia più quello per doppio coro), si affacciano alla sensibilità timbrica dei musicisti dell'ultimo terzo del Seicento anche le parti destinate al violone o alla tiorba (che ricalcano pedissequamente quella di organo¹⁹) o quelle di violetta (notata anch'essa in chiave di basso), perfettamente ricalcante la parte di organo e destinata ai soli ritornelli strumentali²⁰; ancora, all'interno del basso continuo, fanno la loro comparsa il fagotto o l'arciliuto, suggeriti dai frontespizi come potenziali surrogati del violone (ma questo –almeno per quanto riguarda la realtà sabauda ad oggi nota- solo nel repertorio strumentale²¹). Questo per quanto riguarda le prescrizioni ufficiali delle stampe. Se decliniamo la rigida oggettività dei testimoni a stampa sulle effettive possibilità strumentali del piccolo organismo musicale della cattedrale di Asti, la realtà apparirà ben diversa. Il termine violone non compare nei libri mastri della *capella puerorum* sino al 1614²²; del violoncello le stesse partite doppie

¹⁵ Leonis Leonio, *Sacrarum Cantionum Liber primus octo vocum Cum duplici Partitura Organi [...]*, Venezia, presso Ricciardo Amadino, 1613; Iulii Belli Longianensis [...] *Missarum Sacrarumque Cnationum octo vocibus, Liber primus. Nunce denuò ab ipso autore recognitarum. Ac etiam additae partes infimae, ad beneplacitum Organum pulsantis*, Venezia, presso Ricciardo Amadino, 1607, entrambe in I-Asc, ACCA mus, st, 1. Di queste due raccolte sono andate disperse le parti del continuo.

¹⁶ *Infima pars pro Organo alternatim continuata. Psalmodiae Vespertinae, cum tribus Canticis B.Mariae V & Salve Regina, octo vocibus decantandae [...] auctore Paolo Bottatio*, Milano, Filippo Lomazzo, 1615: I-Asc, ACCA, mus, st, 4; Giovanni Paolo Colonna, *Salmi brevi per tutto l'Anno à otto Voci, con uno, ò due Organi se piace*, Bologna, Giacomo Monti, 1681, I-Asc, ACCA, mus, st, 40.

¹⁷ *Decachordum Marianum decies variatis modulis, ac vocibus, ternis, quat. Quin., senis, sept., Octonisque [...] Auctore Fr. Francisco Vannarelli Romano*, Roma, Amedeo Belmonte, 1668, I-Asc, ACCA mus, st, 25.

¹⁸ Bologna, Typis Fratrum Peri, ad Signum S. Angeli Custodis, 1719, I-Asc, ACCA, mus, st, 20.

¹⁹ *Salmi concertati à 3.4.5, e 6 voci, parte con Violini, e parte senza, con Letanie della B.V. à cinque voci con due Violini di Fra Francesco Passarini*, Bologna, Giacomo Monti, 1671; Paolo Benedetto Bellinzani, *Salmi brevi per tutto l'anno A otto voci pieni con Violini à beneplacito*, Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1718, I-Asc, ACCA mus, st, 43.

²⁰ *Inni sacri A due, trè, quattro, e cinque Voci con Violini, e senza di Sebastiano Cherici Maestro di Capella della Catedrale, e dell'Illustrissima Accademia dello Spirito Santo in Ferrara*, Bologna, Giacomo Monti, 1672, I-Asc, ACCA mus, st, 30.

²¹ Per il fagotto cfr. *Suonate a due, tre e quattro stromenti di Giacinto Pestalozza, opera prima*, Milano, Francesco Vigone, 1679, I-Asc, ACCA mus, st 39; per l'arciliuto cfr. Arcangelo Corelli, *Sonate A trè, doi Violini, e Violone, ò Arcileuto, col Basso per l'Organo*, Roma, Mascardi, 1685, I-Asc, ACCA, mus, st, 42.

²² I-Asc, fald. 25, Libro della Capella de Putti del Duomo di Asti per l'anno 1614, f. 34r: «Più dato a M.r Gio Ant° Cap° del S.[an]to p hauer sonato un violone da gamba il giorno della mad.a 7».

iniziano a parlare nei primi anni del Settecento²³, del fagotto solo nel 1776. Molto più prossimi alla necessità di surrogare con la loro voce omologhi registri vocali assenti o insufficienti di numero sono il cornetto (in luogo del canto), che sappiamo essere stato stabilmente presente in cappella sin dal 1583²⁴, e la tiorba (in luogo del basso), suonata a partire dal 1639 (durante il mandato direttoriale del vercellese Bernardino Santina) proprio in occasione della principale festività civile e religiosa della città, la solennità della Madonna Assunta (15 agosto)²⁵. Per quanto attiene agli strumenti d'accompagnamento dei cori di ripieno, oltre ai positivi di 4 piedi, molto frequenti erano anche i regali, piccoli strumenti ad ancia unica che di solito venivano presi a prestito dai conventi cittadini e suonati per lo più da religiosi regolari ivi dimoranti²⁶; allo stesso modo, soprattutto ad inizio Seicento, si comportavano i canonici vercellesi, destinando ai maestri di cappella fondi per organizzare esecuzioni polivocali durante la festa patronale di Sant'Eusebio (celebrata ogni 1 agosto)²⁷. La letteratura storiografica e quella organologica ci informano della capillarità della diffusione di questi strumenti nelle musiche concertate organizzate da diverse chiese italiane e dell'eccellente livello artistico cui era pervenuta, alla metà del XVII secolo, la fabbricazione degli organi ad ala romani: se il compositore orvietano Giovanni Piccioni, nella raccolta *Concerti ecclesiastici...a una, a due, a tre, a quattro, a cinque, a sei, a sette, et a otto voci*²⁸, nell'*Avviso agli eccellenti Musici et Organisti*, proponeva

«tre considerazioni à quelli che non sono molto pratici. La prima sarà, che cantando, e sonando questa sorte di Musica in Organetti piccoli di tre piedi, e mezzo l'vno, come ho veduto vsarsi in molte Città d'Italia per esser quelli vn ottava più alti della voce humana, sarà bene, che l'Organista suoni vn ottava più bassa, e massime quando si cantava vn Concerto ad vna voce sola; perché quando quella Musica sarà vna quinta col Basso seguito, sonando all'alta in detti Organetti, si sentirà vna quarta scoperta, che fa brutto effetto»,

L'organaro Antonio Barcotto, riflettendo sulle qualità degli organi positivi utilizzati per gli allestimenti policorali, concludeva che

«Li organi portatili sono di gran commodo per le Musiche concertade (io intendo sempre Organi principali, poiché assai se ne trovano in ottavine) e tanto più quando sono di buon Maestro, poiché sono rari di tutta bontà.

²³ *Ibi*, fald. 31, Liber Administrationis 1724-25 [...] f. 21v [recte 22r]: «Più li 15 xbre per aver fato acomodar una sedia che sta sopra l'organo per servitio di chi suona il violoncello, date al falegname 0.12.6».

²⁴ *Ibi*, fald. 25, Liber Capellae Puerorum 1583, f. 39v: «dato al corneto p cantar et sonar scuti 18 da ff 9 l'uno valino 162 gr»; per la figura del maestro di cappella Giulio Cesare Ferrari di Pavia e del suo cornettista Giulio Cesare Roveda, cfr. *ibi*, fald. 26, Libro della Capella de Putti del Duomo d'Asti per l'anno 1610, f33v: «Alli 25 aprile si acetatto M.s Giulio Cesare Roueda p Cornetto con stipendio di s.ti 6 il mese anticipada di doi mesi in mese ff 698».

²⁵ *Ibi*, fald. 27, Liber Capellae Puerorum 1636-1637, f.51v: «Il d° gio. al sig. Giulio sonatore di teorba p la d.a festa [dell'Assunta] £1-8».

²⁶ DONATI, *Le caratteristiche degli organi in uso nella musica policorale*, pp. 114-115; ID., *Nuovi indirizzi di ricerca sull'arte degli organi in Italia dal periodo classico a quello industriale*, pp. 37-46.

²⁷ I-Vcd, fald.3, Contabilità 1602-1603 s.i.f.: «Alli 3 d° [luglio 1602]datti a M. Giuseppe Vittani organista p la visita et acomodam.to dell'organo per il P.n.te anno conforme al suo accordo duc.ni tre sono 3 d 8 gr [...] Più pagati a ms agostino carolo hoste d'ord.e del M.to R.do Cap.lo p hauere dato da magnare l'ult° di luglio [1602], il p° d'agosto et alli 2 la mattina al M.ro di Capella di Casale et altri cantori forastieri p la musica il giorno di S. Euseb.° con un duc.ne dato al S.r Heredia n.ro m.ro di capella p dar a uno frate di carm. venuto col regale in tutto 12 .3. gr 9».

²⁸ Venezia, Giacomo Vincenti, 1610.

Li migliori Organi portatili sono quelli fabricati a ala, come si usano a Roma, li quali Organi sono molto armoniosi [...] la causa di ciò è [...] poiché a ala altro non vuol dire solo, che tutte le canne grosse sono da una banda, ove il rinforzo del vento va a dare a quelle, che ricercano più vento, ed è anco più pronto all'istesse, essendo tutte da una parte, che poi con ordine van callando, e che non ricercano tanto vento, per conseguenza vanno ricevendo anco manco vento»²⁹.

Nella seconda metà del Seicento, ancora molto forte era l'influenza di questa prassi performativa. Le opere policorali stampate dal vercellese Giovanni Ambrogio Bissone, *Salmi brevi per tutto l'anno*³⁰ e *Messe brevi a otto voci piene*³¹, ricalcano in gran parte le necessità strumentali già evidenziate nel fondo astigiano, soprattutto per quanto attiene allo sviluppo della linea del basso continuo. Le uniche differenze si riscontrano nell'utilizzo del secondo organo: l'autore dei predetti *Messe* e *Salmi* policorali, pur notando il continuo in due parti a sé stanti, affida al secondo organo sezioni solitamente più brevi rispetto al primo, sottintendendo in tal modo il ruolo vicario del secondo coro rispetto al primo; nelle *Messe* del 1722 accorpa ai due strumenti da tastiera anche un'ulteriore parte di violone/tiorba. Allo stesso modo dimostrano di aver lavorato diversi dei suoi predecessori, le cui opere, come quelle di Bissone, videro tutte la luce presso i torchi di Bologna: di Giovanni Paolo Colonna, il fondo vercellese custodisce i *Salmi brevi per tutto l'anno*³², *Il secondo libro de salmi brevi per tutto l'anno*³³ e, incomplete, le *Messe piene a otto voci*³⁴; di Carlo Donato Cossoni è disponibile, con la medesima articolazione strumentale, la raccolta *Litanie e quattro antifone dell'anno*³⁵; le *Messe brevi a otto voci*³⁶ di Giovanni Bononcini, infine, non si discostano punto da questo costume compositivo tardo seicentesco. La scuola bolognese, alquanto rappresentata nel fondo di musiche a stampa dell'archivio eusebiano, fa emergere però qualche differenza nel trattamento del basso continuo, soprattutto se lo sguardo si spinge un po' più a ritroso nel tempo: le *Messe concertate a otto voci* di Camillo Cortellini³⁷ possiedono la sola parte di *Bassus pro organo* ma prevedono - come rende noto l'autore all'interno dell'avviso *Alli Signori Virtuosi* - una serie potenziale di varianti esecutive che rendono pleonastico, in una delle tre messe della raccolta, l'utilizzo dell'organo: «La Messa In Domino Confido; ha la Gloria concertata, & doue faranno le lettere grandi, il Cantore canterà solo, & doue saranno le linee, li tromboni, ò altri simili soneranno soli, per accompagnamento delle parti, & si potrà far senz'Organo, essendosi però gli Stromenti [...] La Messa Exaudi me Domine; la Gloria si farà concertata, mà non si può far senz'organo [...] La Messa Saluum me fac Deus; li Kyrie concertati, cioè, li dui Canti, e dui Tenori, la Gloria in concerto, quatro parti del primo Choro, et il Canto, Alto, e Tenore del Secondo choro, ma

²⁹ BARCOTTO, *Regola e breve raccordo*, pp. 142-155: 152.

³⁰ Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1724; le due copie della raccolta sono conservate in I-Vcd, archivio capitolare, alla segnatura Mus 101-102.

³¹ Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1722; I-Vcd, fondo musicale, collocazione Mus 103.

³² Bologna, Giacomo Monti, 1681; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 84A.

³³ Bologna, Giacomo Monti, 1686; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 84B.

³⁴ Bologna, Giacomo Monti, 1684; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 86.

³⁵ Bologna, Giacomo Monti, 1671; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 82.

³⁶ Bologna, Giacomo Monti, 1688; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 83.

³⁷ Venezia, Alessandro Vincenti, 1626; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 65.

senz'organo far non si può». Come già riscontrato nelle opere a stampa di Asti, anche in quelle di Vercelli sussiste una serie pressoché identica di atteggiamenti compositivi, limitatamente agli spunti realizzativi del basso continuo: in alcune raccolte, le due parti per organo primo e secondo sono confluite in partitura unica (ad esempio, nelle *Messe a otto voci* di Stefano Nascimbeni³⁸), in altre medesima sorte è toccata all'organo solo (si veda il *Partimentum pro organo* che accompagna le *Canzoni sacre* di Asprilio Pacelli³⁹), in altre ancora è presente un'unica parte organistica a sostegno di un coro doppio (come accade ne *Il secondo libro de motetti a otto voci* di Gabriele Fattorini⁴⁰ o nelle *Sacrae Modulationes [...] pars tertia* di Lorenzo Ratti⁴¹). Comune all'archivio della capella dei cantori del duomo di Torino, l'omologo fondo eusebiano conserva la raccolta salmodica, di stile concertato, *Salmi pieni per tutto l'anno*⁴² vergata da Gaetano De Stefanis nel 1710. Essa prevede, oltre ad una coppia di violini che arricchisce le linee vocali con imitazioni, ritardi e accordi spezzati, un basso continuo accompagnato da strumenti diversi: il primo coro viene affidato alla coppia opzionale violone/tiorba, il secondo all'organo: come abbiamo visto, questa differenziazione è presente anche nelle *Messe* di Giovanni Ambrogio Bissone ed è figlia della probabile temperie culturale, oltre che delle richieste di mercato, dominante nell'ambiente editoriale bolognese del primo quarto del XVIII secolo.

Spostando l'attenzione alle pagine manoscritte e circoscrivendo l'attenzione a Torino, ben poco possiamo ricostruire delle scelte timbriche ed espressive attuate da Giovanni Battista Trabattone nei suoi quasi sessant'anni di direzione della compagine del duomo torinese, se non limitarci a riscontrare che egli fu uso accoppiare all'apparato vocale dei suoi mottetti la parte di «bassa» o di violone. Non di molto più note le scelte testurali di Giovanni Carisio, circoscritte per lo più ad una parte di basso continuo e/o di basso potenzialmente eseguibili dalla coppia violone/organo. La rinuncia all'utilizzo del doppio organo, dotazione strumentale pure presente all'interno della cattedrale di Torino, viene superata da Francesco Fasoli dopo il 1688: egli impiega talora più parti di organo (addirittura 4 nel *Magnificat à 5 e 8 con 4 Stromenti*⁴³), rafforza la sezione della basseria accoppiando al classico duo di violone e violoncello anche il contrabbasso (*Magnificat a 5 e 8*⁴⁴) e non rinuncia – in special modo nei mottetti per poche voci e tromba concertante – alla doppia taglia di viola tenore e viola contralto, caratteristica orchestrale che avvicina di molto la testura e la sonorità delle sue opere, anche quelle per doppio coro, alla coeva produzione policorale bolognese di San Petronio (dalla quale, ricorda Anne

³⁸ Venezia, Ricciardo Amadino, 1612; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione: Mus 96.

³⁹ Venezia, Angelo Gardano, 1608, I-Vcd, archivio capitolare, collocazione: Mus 44. Ricordo che la partizione per organo contiene, sul frontespizio, la seguente nota di possesso: «D. Horatius Rogerinus donavit Ecclesiae S. Eusebii Vercellensis. Misit a Polonia 1611 ad Herediam».

⁴⁰ Venezia, Ricciardo Amadino, 1601, I-Vcd, archivio capitolare, collocazione: Mus 26.

⁴¹ Venezia, Alessandro Vicenti, 1628; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione: Mus 70B.

⁴² Bologna, Marino Silvani, 1710; I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 89. In I-Tcm la raccolta è conservata, nel fondo musicale, alla segnatura B5.

⁴³ I-Tcm, C6.

⁴⁴ I-Tcm, C9.

Schnoebelen, la taglia della viola contralto venne eliminata dopo il 1695⁴⁵). La ricorrenza del sostegno dell'organo solo alle otto voci di Salmi⁴⁶ (I-Tcm, B7) o di Antifone maggiori avanti il Natale⁴⁷ attesta l'adesione di Fasoli allo «stile più sollevato», delle «Cantilene, variate con l'organo piene a più voci»⁴⁸, per quanto ciò non cristallizzi affatto la sua creatività in forme espressive monolitiche: Fasoli – forse *motu proprio*, forse indotto dall'avvento del più giovane collega Andrea Stefano Fiorè nominato nel 1707 guida della cappella ducale di Torino - introduce in duomo gli oboi (*Laudate canto solo con Sinf.a*⁴⁹) e arricchisce la basseria con il fagotto (*Lauda Ierusalem a 3*⁵⁰), sempre in mottetti sacri dall'organico più limitato rispetto alle otto voci. Del suo successore, Francesco Michele Montalto, diremo invece qualcosa più avanti.

A livello di produzione manoscritta, anche la cappella vercellese possiede una lunga tradizione, contrassegnata da una plurivocità di scelte strumentali e da un ampio ventaglio di esiti timbrici, tanto all'interno quanto all'esterno delle parti di basso continuo. Partendo dalla prima metà del Seicento, le composizioni di Marco Antonio Centorio si dimostrano parse di indicazioni esecutive, soprattutto nelle opere per doppio coro: la partina destinata al basso continuo difficilmente oltrepassa la generalistica dicitura «organo», «bassus pro organo» (*Hodie diem Natalem*, I-Vcd, fondo musicale, 1294), «Basso p sonare il 2° Choro» o «Basso per sonar il 3° choro» (*In festo Sancti Eusebii cum octonis vocibus*, I-Vcd, fondo musicale, 1285). Una chiara influenza del sistema che raccoglie in partitura unica le due parti d'organo trapassa nella *partitio bassorum* del mottetto *Ave Mater Fecundissima* a 12 voci di Centorio (I-Vcd, fondo musicale, 1279), nel versetto invitatorio *Domine ad adiuvandum* e nei salmi a 12 voci (I-Vcd, fondo musicale, 1301), documenti nei quali vengono notate, una sopra l'altra, le parti di basso dei tre cori mentre le parti vocali vengono trascritte in partine staccate. Il violone e la tiorba non sono espunti dall'organico strumentale vercellese ma vi risultano cooptati in modo molto limitato: il primo soprattutto nell'ambito della produzione sacra per poche voci e due violini (cfr. il dialogo a due voci *Iubilat Ecclesia*, I-Vcd, fondo musicale, 1307), la seconda nel *Concerto à 6 voci con Sinfonia* (I-Vcd, fondo musicale, 1301). Nell'ambito del *Concerto in dialogo, à 8 cioè quatro Canti, Alto, 2 tenore et Basso co' doi flauti* (I-Vcd, fondo musicale, 1302D e 1301M) compaiono anche i flauti, strumenti a fiato non così ignoti alla didattica e alla prassi esecutiva delle cappelle musicali dell'Italia nord occidentale (si veda il caso pressoché coevo di Saronno, nel cui Santuario i putti cantori erano educati ed accompagnati da tre flauti e da altri non citati strumenti a fiato⁵¹), mentre nel *Concerto con Sinfonia à 6 Doi Soprani, et Basso, doi violini et Trombone*, fa la sua comparsa anche quest'ultimo strumento a fiato grave: è legittimo pensare che

⁴⁵ Cfr. SCHNOEBELEN, *Performance practices at S. Petronio in the Baroque*, pp. 37-55.

⁴⁶ I-Tcm, C8.

⁴⁷ I-Tcm, E69.

⁴⁸ BERARDI, *Miscellanea musicale*, p.40.

⁴⁹ I-Tcm, B80.

⁵⁰ I-Tcm, B63.

⁵¹ Cfr. OLIVATO, *Vita e musica del minore conventuale fra Sisto Reina di Saronno. Espressione del barocco padano*, pp. 34-35.

questa scelta timbrica fosse stata veicolata dall'esempio esecutivo contenuto nell'allor recentissima raccolta di Ignazio Donati *Salmi boscarecci concertati a sei voci*⁵², la quale prevedeva le parti di «Tenore et trombone» e di «Basso et Trombone» per dar vita ad un «Ripieno doppio di Voce, & instramento, con sodisfazione»; nella *Octonis Vocibus Missa «Ochi voi mi beati»* (I-Vcd, fondo musicale, 1282), Centorio utilizza una linea di basso più libera, ora seguente, ora variata, che impiega anche, nel breve movimento ascensionale all'inizio del *Christe eleison*, un raddoppio a distanza di terza delle note fondamentali. Dopo Centorio, il primo maestro di cappella vercellese a riprendere la composizione di mottetti, messe e salmi destinati al doppio e al triplo coro è stato Domenico Tacchino. Per quanto lo stile cui afferisce la maggioranza delle sue musiche sia quello concertato, le parti di continuo si limitano ad adottare una nomenclatura molto generale e ridotta, rinverdendo la tradizione portata avanti anche dal suo predecessore: «Continuo» risulta essere la scelta lessicale statisticamente più praticata dall'autore di provenienza novarese (*Domine ad adiuvandum* e *Dixit*, I-Vcd, fondo musicale, 136; *Dixit Dominus a 8 e a 12*, I-Vcd, fondo musicale 139; *Messa da Requiem*, I-Vcd, fondo musicale, 134; *Messa a 8*, I-Vcd, fondo musicale, 133; *Messa a 16*, I-Vcd, fondo musicale, 132; *Magnificat a 8 et a 12*, I-Vcd, fondo musicale, 149), con la dicitura «Basso per l'organo» (I-Vcd, fondo musicale, 135), inclusivo del violone, sempre mututato dalla parte di organo, confinata ai salmi concertati con due violini, anche non policorali (*Confitebor à 8 et a 12*, I-Vcd, fondo musicale, 143; *Domine-Dixit à 6*, I-Vcd, fondo musicale, 141); rispetto a Centorio, invece, la parte del secondo organo compare piuttosto raramente (ad esempio nella *Messa à 5 et à 9*, I-Vcd, fondo musicale, 131, o nella parte di «org^o p 4^o Cho» del salmo *Laudate Pueri à 8 e à 12*, I-Vcd, fondo musicale, 146), ma, quando essa è presente, la documentazione coeva ci indica una sua dislocazione ad una certa distanza dal primo coro, per lo più sopra un palco posticcio⁵³. Ciò si riflette anche dal punto di vista delle indicazioni dinamiche, pressoché assenti nella musica di Tacchino (si segnala un «Pian» nel *Mag.cat a 12*, I-Vcd, fondo musicale, 138, a fronte di molti segni lasciati da Centorio sulle sue partiture, ad esempio nei *Salmi concertati a 6*).

Ritornando sulla produzione musicale di Giovanni Ambrogio Bissone, ma concentrandosi stavolta sulle opere manoscritte, si percepisce di essere entrati nella sensibilità scritturale tipica del Settecento: essa, legata o meno che fosse alla prassi del basso continuo, subisce infatti alcuni significativi cambiamenti rispetto ai predecessori. All'interno delle messe di questo *magister capellae* possiamo identificare due tipologie differenti per quanto attiene all'uso degli strumenti accompagnatori (e ciò potrebbe anche darci informazioni in merito all'epoca di compilazione di queste pagine):

- a) una serie di *Ordinaria* sono stati redatti con la tradizionale coppia violinistica affiancata dal violoncello e dall'organo solo;

⁵² Venezia, Alessandro Vincenti, 1623, I-Vcd, archivio capitolare, collocazione Mus 59.

⁵³ I-Vcd, Archivio Capitolare, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1672-1675, f. 22v: «Il sud^o giorno [5 luglio 1673] ho dato a tre mastri da muro per la sud.a opera, et per hauer fatto il Palco per l'organo per una giornata moneta di Mil.^o liure 7».

- b) un'altra serie di *Missae* prevede la compresenza di violoncello e violone che, in unione al doppio organo e al secondo violone, chiamano in causa per l'arricchimento degli armonici accordali la viola tenore (atteggiamento testurale, questo, sempre presente all'interno di composizioni destinate a due cori reali e ad un terzo di ripieno: cfr. I-Vcd, fondo musicale, 10, 11, 12).

Con Bissone si fa sempre più chiara la necessità di distanziare spazialmente le due o più unità corali, mediante l'affiancamento di due organi, ciascuno dislocato in prossimità del coro di pertinenza. Così come avveniva nella coeva produzione strumentale, anche in quella vocale (e nonostante nei conti capitolari eusebiani non si faccia menzione di pagamenti a tali interpreti) Bissone, come il suo collega torinese Fasoli, inizia a prevedere parti - oltre che, come aveva già fatto il suo predecessore Tacchino, di continuo, di violone e viola - di violoncello, di contrabbasso (*Nisi Dominus a 3*, I-Vcd, fondo musicale, 130Q), di fagotto (*Domine ad adiuvandum-Dixit Dominus a 12 concertato*, I-Vcd, fondo musicale, 40; *Magnificat a 12 concertato*, I-Vcd, fondo musicale, 76; *Beatus vir a 10 concertato*, I-Vcd, fondo musicale, 130bis) e di violone raddoppiato (*Domine ad adiuvandum, Dixit Dominus a 8*, I-Vcd, fondo musicale, 42; *Dixit Dominus a 8 con Sinfonia*, I-Vcd, fondo musicale, 54). Nel caso di composizioni cosiddette "piene", Bissone adotta anche l'accompagnamento del doppio organo (come nel caso dei *Salmi a 8 pieni*, I-Vcd, fondo musicale, 1250); scelta che si verifica, proporzionalmente, molto più di frequente rispetto alla coeva cappella musicale del duomo di Torino, allora diretta dal suo probabile allievo Francesco Michele Montalto.

CAPITOLO 4

Prolegomeni storici.

Manifestazioni e testimoni di musica celebrativa in uno Stato senza (troppa) religione di stato

Dopo la lunga e travagliata reggenza di Maria Giovanna Battista Nemours, culminata nel tentato colpo di stato organizzato dal Marchese di Pianezza, all'epoca (1682) primo ministro sabauda, il giovane Vittorio Amedeo II riuscì ad uscire dallo stato di minorità in cui la madre reggente lo aveva relegato solo nel 1684, grazie al matrimonio con Anna d'Orléans, nipote del re di Francia Luigi XIV. Questi sponsali permisero a Vittorio Amedeo di assumere il potere «in uno stato internamente debole, lacerato dalle fazioni aristocratiche e dalle agitazioni contadine e all'estero soggetto alle imposizioni della Francia»¹. Il suo primo biennio alla guida del ducato fu alquanto probante: in estate scoppiarono, per motivi fiscali, disordini nell'area di Ceva e Mondovì. Il regnante li repressé con durezza e fece acquartere nella zona alcuni reggimenti. Nel 1685, dopo la revoca dell'editto di Nantes da parte di Luigi XIV, il duca sabauda fu costretto a piegare il capo davanti alle pressanti richieste dello scomodo vicino, che intendeva perseguire i protestanti anche nelle valli francofone del Piemonte e del Delfinato. La reazione militare dei valdesi, con attacchi sempre più frequenti alle pattuglie francesi di confine per proteggere il massiccio esodo dei correligionari dalle valli Pellice, Chisone e Pragelato verso Ginevra, indispettì il re Sole, che impose a Vittorio Amedeo II l'adozione di draconiane misure antiprotestanti². L'editto antivaldese e la successiva campagna di sterminio della primavera del 1686, per quanto organizzata *ob torto collo* a causa della palese intromissione francese negli affari di stato sabaudi, venne spacciata dal duca, tanto nei territori del ducato quanto nella corte papale romana, come «il risultato del suo spontaneo zelo religioso»³; la costituzione, in quello stesso anno, della Lega di Augusta permise al sovrano torinese di convogliare entro promettenti canali diplomatici e militari che guardavano all'Impero asburgico la sua crescente insofferenza nei confronti della Francia. Altrettanto pragmatismo e spregiudicatezza politica Vittorio Amedeo dimostrò nel perseguimento del principale obiettivo del suo regno: il risanamento economico delle spossate casse ducali attraverso una massiccia riforma del sistema fiscale, risanamento che fu accompagnato da misure di accrescimento dell'esercito e degli equipaggiamenti militari. Per conseguire quest'obiettivo, a cavallo tra la guerra della lega di Augusta e il conflitto per la successione al re di Spagna (1686-1699), Vittorio Amedeo II adottò due comportamenti ossimorici, prim'ancora che ambigui: da un lato, si fece carico di perpetuare la tradizione di devozione e venerazione pubblica per la Chiesa che aveva reso la sua casata, sin dagli anni di Carlo Borromeo, uno

¹ SYMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabauda*, p. 115.

² Cfr. SYMCOX, *L'età di Vittorio Amedeo II*, pp. 281-291.

³ VIORA, *Su Innocenzo XI e la persecuzione dei Valdesi nel 1686*, pp. 109-115.

dei capisaldi della Controriforma, dall'altro lato difese con molto accanimento gli interessi del potere secolare contro le intrusioni del clero e del papato, temendo, insieme alla notevole influenza esercitata dal clero sulla vita civile dello stato sabauda, anche lo squilibrato sistema di esenzione fiscale tradizionalmente praticato sui possessi terrieri dei religiosi - incrementatisi significativamente durante il periodo della Controriforma con una massiccia ondata di lasciti e beneficenze - che a quell'altezza cronologica erano caratterizzati pressoché uniformemente (e non solo in Piemonte⁴) dall'immunità al tasso⁵. Per quanto Vittorio Amedeo II fosse convinto del fatto che «Le due potestà ecclesiastica e secolare» provenissero «egualmente dall'autorità di Dio», ma che il potere principesco dovesse assoggettarsi a quello ecclesiastico in nient'altro che «nel puro spirituale»⁶, a partire dal 1694 le intromissioni del Papa e dell'arcivescovo di Torino nella vita politica ed economica dello stato sabauda portarono ad un progressivo deterioramento dei rapporti tra il Innocenzo XII e il duca di Savoia. In realtà, la materia del contendere non era così ingente dal punto di vista fiscale: come ben aveva chiarito uno studio di Luigi Einaudi risalente a più di cent'anni fa, solo l'11,13% delle terre e il 15,5% delle rendite era in mano ecclesiastica ad inizio Settecento⁷. Ma, tanto più limitata la posta, tanto più aspra la contesa. Prima che potesse acuirsi in modo irrimediabile, questo scontro venne postposto dal mutare degli eventi: gli sviluppi della guerra per la successione al trono di Spagna indussero Vittorio Amedeo II, soprattutto dopo l'autunno 1703, a rischiare il tutto per tutto, stipulando un patto di alleanza con l'Imperatore Leopoldo d'Austria e i governi d'Olanda e d'Inghilterra per affrancarsi dall'influenza del limitrofo stato borbonico. Si trattò di una scelta che risultò territorialmente appagante a fine guerra, ma che venne pagata a caro prezzo dallo stato sabauda dal momento che, trovandosi al centro delle manovre belliche, fu più volte messo a ferro e fuoco dalle truppe francesi tra il 1704 e il 1706⁸. Il complesso reticolo delle diplomazie europee, dopo la sconfitta patita dalla Francia (simbolicamente rappresentata dall'infruttuoso tentativo di espugnare Torino nel 1706 dopo un assedio lungo e accanito), portò a Vittorio Amedeo il titolo regale cui da molti secoli la dinastia sabauda aspirava: la notizia dell'annessione della Sicilia, ceduta da Filippo V di Spagna nel luglio 1713, fu salutata nella capitale savoiarda con molte manifestazioni di pubblica gioia (processioni, *Te Deum*, musica, balli nelle strade, falò e fuochi di artificio⁹). Al contempo il nuovo Papa Clemente XI, sfruttando il secolare contenzioso che aveva contrapposto i re di Sicilia al papato attraverso l'istituzione del Tribunale della Monarchia (cui spettava, sin dall'età dei Normanni, il compito di esercitare il controllo sulle nomine

⁴ Per uno sguardo sul giurisdizionalismo avanti lettera praticato dai ministri dei Gonzaga e dai duchi stessi nei confronti delle richieste d'immunità al tasso e delle pretese sulla giurisdizione civile dei tribunali vescovili del Monferrato (1630-1675), cfr. RAVIOLA, *Il Monferrato Gonzaghesco*, pp. 366-373, 378-382.

⁵ Cfr. SYMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabauda*, pp. 168-169. Importante, per chiarire le basi culturali da cui prese abbrivio la questione, è anche VENTURI, *Alberto Radicati di Passerano*, pp. 43-74.

⁶ Citazione estrapolata da SYMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabauda*, p. 169.

⁷ Cfr. EINAUDI, *La finanza sabauda all'aprirsi del secolo XVIII*, p.66.

⁸ Cfr. SYMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabauda*, pp. 191-208.

⁹ GIOVANNI BATTISTA GIANNELLI, *Fedele, e distinta relazione di quanto si è veduto di più notevole nella solenne dichiarazione della pace, seguita in Torino li 30. luglio 1713. e ne giorni seguenti*, Torino, Giovanni Battista Fontana, 1713.

episcopali dell'isola e sugli affari del clero locale), rifiutò al neo monarca il riconoscimento del suo titolo regale; contemporanea a questa presa di posizione fu l'emanazione della bolla *Unigenitus*, dedicata ai temi della giurisdizione ecclesiastica e dell'autorità papale, in quegli anni sottoposti entrambi al severo vaglio critico del movimento giansenista francese¹⁰. Rientrato dalla Sicilia in Piemonte nel 1715, Vittorio Amedeo si apprestava ad esaminare gli esiti della riforma perequativa sulle imposizioni fiscali ottenuti grazie alla redazione del nuovo catasto e a giudicare l'apporto della Chiesa allo Stato attraverso un parametro tanto unilaterale quanto stringente, quello dell'utilità sociale. La resistenza del clero nella lotta al pauperismo condotta dal governo, i perduranti privilegi fiscali del clero, la ripulsa dei diritti gallicani (che sostenevano l'indipendenza dello stato nelle questioni non legate alla dottrina), permisero a Vittorio Amedeo II di elaborare una strategia di difesa dello stato civile che guardava alla stella polare del suo governo, l'utilitarismo: non intendendo sostituire l'autorità papale con la non sempre gradita ecclesiologia giansenista (dato che, per la particolare attenzione che destinava al ruolo episcopale, finiva per manifestare la sua ostilità nei confronti del dispotismo tanto dello stato ecclesiastico quanto dello stato laico), il sovrano sabardo si scontrò con il papa limitatamente agli aspetti giuridici, fiscali, giurisdizionali e politici, evitando accuratamente ogni forma di contestazione teologica, ogni distinguo in materia dottrinale, soprattutto nel delicatissimo campo della lotta all'eterodossia valdese¹¹. Uno stato assoluto il cui governo aveva elaborato un programma politico così consapevolmente dualistico mal si presta, anche dal punto di vista della storia musicale, a vedersi applicare un criterio di analisi storiografica esplicitamente ispirato al revisionismo, come invece, da circa quarant'anni a questa parte, è avvenuto per altre città e principati italiani dell'età tardo barocca (Roma soprattutto): affrontando il problema delle nobiltà trentine, lo storico Claudio Donati¹² si diceva convinto che l'orientamento culturale degli studiosi avesse fortemente mutato direzione attorno agli anni '80 del XX secolo, trasformando il *topos* negativo dell'Italia seicentesca - un'Italia della Controriforma, dell'Inquisizione, dello strapotere spagnolo - in un modello opposto, positivo, fatto di splendore, magnificenza, finezza, profondità di sentimento. Nel campo musicologico, tale approccio revisionistico (per riprendere l'aggettivazione del modernista Donati) era già stato applicato con trent'anni di anticipo, limitatamente all'ambito della musica poliorale: dopo decenni in cui questo repertorio era rimasto lettera morta, a metà degli anni Cinquanta del Novecento don Laurence Feininger aveva avuto infatti il merito di aprire la via al processo di riabilitazione esegetica della musica polivocale romana¹³, la più rappresentativa per

¹⁰ Cfr. VENTURI, *Alberto Radicati di Passerano*, pp. 70-72.

¹¹ Cfr. SYMCOX, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabardo*, pp. 285-291.

¹² Cfr. DONATI, *Nobiltà e Stati nell'Italia della prima età moderna (con particolare attenzione a fonti archivistiche milanesi)*, pp. 63-64.

¹³ Cfr. FEININGER, *La scuola poliorale romana del Sei e Settecento*, pp. 193-201: «Pochi dati bastano per far comprendere il fatto, quasi mostruoso, che la scuola poliorale romana dei secoli diciassettesimo e decimo ottavo sia stata non solo trascurata, ma addirittura ignorata volontariamente, nella supposizione un po' troppo comoda e per nulla scientifica, che tutta la polifonia dopo il Palestrina necessariamente dovesse essere decadente, ottenuta con sforzo da gonfiature ibride di materia musicale assai modesta nella sua essenza. Il fatto invece si è che [...] la polifonia corale e, forse, anche l'arte stessa del contrappunto raggiunsero il culmine assoluto in tutta la scuola occidentale, e che la conoscenza e lo studio approfondito di questa scuola importeranno una rivalutazione completa della storia musicale di questo periodo». (p.193).

amplificare estesicamente i momenti di splendore civile di uno Stato che era Chiesa e di una Chiesa che era Stato. Nel caso sabauda ci troviamo però dinanzi ad una situazione interpretativa molto più sfumata e sfuggente, figlia di una situazione storico-politica di tutt'altro genere: i compositori che adottavano questo stile di scrittura tra il 1690 e il 1730 non avevano di fronte una reale *Ecclesia Triumphans*, sinergica e coerente ai bisogni cerimoniali dello Stato, ma un'*Ecclesia Conservans*, concentrata sulle proprie festività, diplomaticamente guardinga per l'alto numero di rampolli secondogeniti delle casate nobiliari che la popolavano e che viveva, se non in conflitto, almeno in rapporto dialettico con l'amministrazione centrale. Lo stile "pieno", quello anticamente destinato a più raggruppamenti vocali, potenzialmente leggibile come simbolo della dialettica sociale assolutista tra monoliti di pari importanza (Chiesa e Stato?) o tra monoliti istituzionali e sezioni di Stato (clero-devoto?), si ammantava di un'aura di modernità attraverso l'uso del basso continuo e diveniva funzionale - come semplice saggio di magistero tecnico, difficilmente di omaggio politico - alla pompa di eventi civili o religiosi molto meno totalizzanti, per coreografia d'insieme, volumetria degli spazi architettonici e presenza d'istituzioni e di popolo, rispetto a quelli romani.

Anche una semplice riflessione sulla consistenza quantitativa e sulla dislocazione geografica dei testimoni musicali confermerà questa debolezza di fondo. Le superstiti composizioni a doppio e triplo coro vergate nel territorio sabauda tra l'ultimo quarto del Sei e il primo venticinquennio del Settecento vi sono distribuite in modo molto disomogeneo: se si guarda all'archivio dell'Arcivescovado di Torino (che raccoglie tanto i fondi musicali antichi della cattedrale quanto quelli della Regia Cappella), il numero relativamente contenuto di questo tipo di partiture legittima l'ipotesi che, diversamente dall'Urbe, esse potessero essere impiegate più volte, anche in occasioni diverse da quelle per cui erano state scritte; a Vercelli, invece, la loro preponderanza sembra avvicinarle all'abitudine tipicamente romana di dar loro una sola esecuzione¹⁴; nelle altre *capellae*, infine, esse sono quasi inesistenti. La distribuzione a macchia di leopardo di queste opere volutamente improntate al passato lasciava trasparire un implicito giudizio interpretativo delle misure politiche adottate dal governo assoluto vittoriano (soprattutto nelle riottose Mondovì e Casale Monferrato)? Negli ambienti religiosi in cui il loro numero era meno consistente potremmo leggere una maggior simpatia verso l'atteggiamento di devozione anticlericale che caratterizzò il governo accentratore di Vittorio Amedeo II? Laddove esse erano più presenti, si avvertiva invece un maggiore filopapismo? Oppure, in modo molto meno semplicistico e manicheo, il clero filosabauda che si diletta di musica sceglieva altro tipo di omaggi - magari attraverso il lessico poetico di derivazione melodrammatica praticato nelle accademie o in altri

¹⁴ Nel fondo eusebiano si trovano, probabilmente recatevi dopo il 1727 dal maestro di cappella Giovanni Antonio Costa, che a Roma aveva lavorato a cavallo tra Sei e Settecento, molte copie di composizioni a otto voci di autori romani a lui coevi: le più importanti sono la «Messa *Oliviera*» a 8 voci di Giuseppe Ottavio Pitoni (I-Vcd, fondo musicale, 1064) e il salmo *Confitebor a 8 pieno* di Francesco Grassi, maestro di cappella di San Giacomo degli Spagnoli (I-Vcd, fondo musicale, 886). Cfr. anche, per la «Messa Oliviera», PITONI, *Messe a otto voci. Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta*, pp. ix-xxxii.

luoghi di sociabilità - nei confronti del sovrano¹⁵? La committenza del notabilato di più antico lignaggio (o semplicemente la sua aspirazione ad eternare il nome della casata di pertinenza) si era ritagliata un ruolo in tutto ciò, nel momento in cui l'attacco fiscale che l'attanagliava insieme al clero lasciava preconizzare un suo radicale ridimensionamento a vantaggio della nuova, rampante nobiltà d'origine altoborghese molto più vicina al sovrano¹⁶? Sono domande destinate a rimanere insolute perché nascono sul terreno scivoloso di una chiesa costretta ad autocentrarsi, di una chiesa di Stato tollerata in nome della *realpolitik*, la quale aveva capito di potersi servire solo di una parte del bagaglio costitutivo della creazione poliorale, quello tradizionale, costituzionalmente metatemporale e metageografico, perché stilisticamente condiviso e in grado di trascendere i ristretti confini dello Stato sabauda e del suo artatamente devoto sovrano. Tempi migliori sarebbero giunti per riutilizzare con perfetta aderenza ai suoi scopi politici questa musica pubblica nella quale si saldavano simbolicamente i poteri temporale e spirituale. Questo, almeno, era l'auspicio del clero piemontese che, essendo per la stragrande maggioranza lealista nei confronti del sovrano, nel frattempo si contentava di adornare i suoi particolari momenti di pompa con dilettevoli esercizi a più cori in stile antico dei propri maestri di cappella. Biografie, contesti lavorativi ed opere dei quali approfondiremo nel prossimo capitolo.

¹⁵ Ricordiamo i *Tributi d'ossequio. Alla costanza e valore infrangibile dell'altrezza Reale di Vittorio Amedeo II duca di Savoia [...] pagati dall'humilissimo affetto di Giuseppe Maria Beltraffi [...] Accademia rappresentata dalli retroscritti Accademici* (cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, numero 23597). L'originale è conservato presso la Biblioteca Agnesiana di Vercelli, ma non è stato possibile consultarlo essendo il fondo bibliografico attualmente in riordino. Ricordo che Beltraffi, sacerdote e organista in Santa Maria maggiore, era nipote del maestro di cappella Giovanni Ambrogio Bissone di Vercelli. Inoltre, anche Giuseppe Maria Brusaschi sembra abbia voluto celebrare la monarchia sabauda, dedicando, alla morte di Vittorio Amedeo, figlioletto quattordicenne di Vittorio Amedeo II, la cantata per C, due violini, vlc e organo *Con mascherati accenti in tosche [sic] rime*, I-Vcd, fondo musicale, 364b e, forse in occasione del conseguimento del titolo reale del padre Vittorio Amedeo II, la cantata *A te sabauda eroe* per due C, vl, vlc e clav, 364o. Cfr. anche BOSCHETTO, *La musica nei secoli XVII e XVIII*, p. 508.

¹⁶ Ricordo a tal proposito alcuni dati storico-musicali alquanto contrastanti: ad Asti, la soppressione dei privilegi feudali medievali, indotta da Emanuele Filiberto a fine Cinquecento, indusse nel ceto dirigente locale uno stato di povertà che venne compensato solo parzialmente, nella seconda metà del Seicento, da una serie di esenzioni fiscali, facilitazioni amministrative ed economiche che i Savoia concessero a più riprese alla città (cfr. l'introduzione di chi scrive al volume *Le fonti musicali in Piemonte. III-Asti e provincia*, p. XVIII). A Vercelli, invece, le ultime due opere poliorali di Giovanni Ambrogio Bissone, *I Salmi brevi a otto voci, pieni* del 1724 e il *Secondo libro delle Messe a 8 voci piene* del 1726, erano state dedicate a due esponenti di nobili famiglie vercellesi che sin dal XVI secolo erano stati famuli di casa Savoia (Sigismondo Tizzone e Pietro Leni Langosco Colleoni), pur non disdegnando di praticare, nel momento in cui la città era passata sotto il controllo spagnolo a metà Seicento, politiche matrimoniali di carattere inclusivo nei confronti dell'occupante (vedere il caso di Vicente Monsurio, uno degli intermediari spagnoli più autorevoli degli anni Cinquanta del Seicento tra Milano e Vercelli, che sposò Camilla Tizzoni, «Imparentandosi così con una delle famiglie eccellenti del patriziato cittadino, quella che dava il nome a una delle due "banche" in cui era storicamente diviso il consiglio comunale» (ROSSO, *Vercelli "spagnola" 1637-1659*, pp. 273-274).

CAPITOLO 5

I compositori di musica polivocale attivi nello stato sabauda tra Sei e Settecento.

5.1 Biografie, organizzazione del lavoro, organici di cappella, generi musicali.

Il capitolo che qui si inaugura intende ricostruire, focalizzandosi sull'analisi delle opere per doppio o triplo coro ivi documentabili, i centri irraggiatori della musica sacra sabauda dell'età di Vittorio Amedeo II (1670-1730). L'articolazione del lavoro, concentrata forzatamente sulle realtà geografiche di Torino e di Vercelli in quanto depositarie del maggior numero di testimoni manoscritti afferenti a questa tematica, è stata condotta elaborando le risposte (o i tentativi di risposta) ad una serie di domande di natura storica ed esegetica che sono state rivolte ai contesti e ai materiali documentari cui ci si è approcciati. Anzitutto si è tentato di ricostruire i dati biografici dei compositori presi in esame, privilegiando la compulsazione di fonti archivistiche o bibliografiche coeve per integrare – quando possibile - i risultati cui era pervenuta la precedente letteratura storiografica. In seguito, ci si è concentrati sul contesto - soprattutto sugli aspetti formativi e sui rapporti intrattenuti dai *magistri musicae* con i musicisti loro sottoposti - evidenziando le modalità con cui venivano integrati i ruolisti delle cappelle musicali e i musicisti avventizi per ottenere un dimensionamento bilanciato degli organici vocali e strumentali destinati alle esecuzioni polivocali. Una volta ricostruita la dinamica performativa, si è passati ad esaminare le caratteristiche liturgiche, morfologiche e stilistiche delle partiture (o delle parti superstiti) per doppio o triplo coro censite sul territorio, dando conto di queste ultime mediante una suddivisione per generi (messe, cantici, salmi). Infine, l'aspetto analitico delle composizioni è stato circoscritto, per esigenze di sintesi, agli aspetti pretonali o tonali interni al testo musicale, alla logica costruttiva che sovrintendeva alla concatenazione armonica e tematica delle sezioni, ai rapporti mensurali intrinseci a ciascun brano e alla testura adottata. A mo' di approfondimento, di focus specifico, sono state anche inserite alcune digressioni comparatistiche tra composizioni sullo stesso testo di autori differenti. L'intersezione tra opere e musicisti di varia provenienza geografica e stilistica ma coerenti dal punto di vista cronologico è caratteristica fondativa - come si vedrà - della seguente trattazione; mediante quest'approccio si intende far emergere con maggiore perspicuità i connotati di ciascun brano, oltre alle relative conformità o difformità di scrittura, facilitando, in fase esegetica, la correlazione tra i moduli stilistici, formali e grammaticali che caratterizzavano le opere dei musicisti "autoctoni" e quelli dei loro colleghi "esteri".

5.2 Le maestranze in forza alla cappella musicale eusebiana durante la direzione di Domenico Tacchino (1672-1687)

Di Domenico Tacchino, musicista di provenienza lodigiana, i casi biografici noti sono ridotti all'osso, almeno sino al momento in cui egli si insediò come «phonascus» nella cattedrale di Vercelli. Studi più o meno recenti (quelli di Vito Fedeli, di Ausilia Magaudda e di Danilo Costantini) attestano che nel 1662¹ egli subentrò al compositore e organaro Giovanni Chiappano all'interno della cappella della basilica novarese di San Gaudenzio, lasciando nove anni dopo al sacerdote milanese Carlo Francesco Cane (che sarebbe stato, nel 1684, uno dei candidati alla successione di Giovanni Antonio Grossi alla direzione della cappella musicale della metropolitana di Milano²) il medesimo incarico³. Assodato il contesto iniziale in cui Tacchino maturò il suo gusto e il suo stile di scrittura (molto apprezzati dai suoi contemporanei), concentriamoci ora sulla ricostruzione delle forze esecutive che collaborarono all'allestimento delle sue non numerosissime opere polivocali (la *Messa a 5 e a 9*, la *Messa a 16* e la *Messa a 8*, un *Requiem* a 8 e sedici tra versetti invitatori, salmi e mottetti a doppio o a triplo coro, alcune delle quali attualmente irreperibili in I-Vcd), rievocando – per quanto ce lo permetta la reticenza delle fonti archivistiche – i nomi e le funzioni dei musicisti stabilmente in forza alla cappella vercellese e degli avventizi che ne supportavano il lavoro in occasione della ricorrenza patronale di Sant'Eusebio (il principale momento civile, devozionale e fideistico della basilica eusebiana). Alcuni giorni prima del 1 agosto 1673, un artigiano della musica, l'organaro Andrea Gavinelli di Bellinzago, stabilmente a libro paga sia della cattedrale sia della basilica gaudenziana di Novara in qualità di manutentore stabile dei rispettivi organi⁴, inaugurò la sua collaborazione con la basilica vercellese⁵ effettuando un ampio intervento di ripristino di un organo che i documenti capitolari dipingono in parte stonato e in parte afono⁶; Gavinelli, in quel frangente, prese dimora presso la casa del maestro di cappella Tacchino (una conoscenza maturata da più di dieci anni, dato che l'organaro era intervenuto nel 1662 ad aggiustare e reintonare due organi lasciati per testamento alla basilica novarese di San Gaudenzio da Giovanni Chiappano, predecessore di Tacchino⁷). Un paio di solisti provenienti da fuori città dette lustro a quella

¹ Erroneamente, la lista pubblicata nello studio di VITO FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara*, p. 15, fa iniziare il suo mandato dal 1665.

² Cfr. DE RUVO, "Carlo Cossonio prete" *maestro di cappella del duomo di Milano*, p.43.

³ Domenico Tacchino si era stanziato a Vercelli a partire dal febbraio 1671, sicuramente allettato dallo stabile beneficio economico garantitogli dal ruolo di canonico minore nella cattedrale eusebiana; si veda I-Vcd, Atti capitolari, fald. 18, [Acta Capitularia] 1667 al 1671, f.86r, atto del 14 marzo 1671: «Ibique prefati DD. Can.ci et Cap.lum [...] Dominici Tachini nuper de benef.is in hac Cath.li [...] provisio approbaverunt et approbant hebodmadam probatoriam ad eidem adsignata et p[er] ipsum facta iuxta formam statutorum [...]»; cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio (1650-1700)*, p. 347.

⁴ Cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese*, pp. 331-332.

⁵ I-Vcd, cartella 4, Contabilità fabbrica e tesoreria 1672-1675, ff. 23r-24r.

⁶ I-Vcd, Atti capitolari, fald. 18, [Acta capitularia] 1667 usque ad 1671, s.i.f., atto del 9 giugno 1673: «Super propositione facta per D. Can.cum Raspam Prefectum huius Eccl.æ ex parte D. Musices Praefecti, quod organum sit ex maiori eius parte insonum, et dissonum, D.ni Can.ci et Cap.lum committunt D. Can.Co Conflentia Thesaurario, quat. accessito aliquo perito pro consulenda, et perficienda modulat.ne eiusdem organi cum assistentia d.i Musices Praefecti, expendat de pecunia Thesaureria prove opus fuerit».

⁷ MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese*, p. 332. Sulla figura dell'organaro e maestro di cappella Giovanni Chiappano si legga *Organi e organari in Valsesia. Quattrocento anni di attività organaria*, pp. 19-51.

celebrazione solenne: Pietro Luigi Marocchino, contralto proveniente da Casale⁸, e un non meglio precisato basso di Novara. Da quanto finora esposto, è già possibile enucleare una serie di costanti esecutive ed estetiche che connotavano le scelte dei musicisti esterni rispetto a quelli eusebiani: i legami culturali che il maestro di cappella Tacchino aveva conservato con la sua precedente esperienza organistica al di là del confine sabaudo rappresentato dal fiume Sesia, l'apporto di solisti provenienti dalla limitrofa Casale Monferrato (la cui cappella musicale, in quegli anni, pur non mancando di apporti di varia qualità artistica e provenienza geografica, non brillava per serenità gestionale), la forte attrattiva esercitata sul Capitolo vercellese dai migliori solisti disponibili a Milano. Si coglie in filigrana un reticolo relazionale tra le maestranze musicali appartenenti alle tre unità pastorali suffraganee più ad ovest dell'arcidiocesi milanese, una rete transfrontaliera (dalla quale potrebbe non essere stato avulso Giovanni Antonio Grossi, che aveva lasciato proprio Novara per installarsi a Milano come maestro di cappella del duomo nel 1669) in grado di coinvolgere i migliori musicisti laici, secolari e regolari ivi dimoranti. Degli eventi musicali del 1674, le registrazioni economiche ci negano quasi tutti i particolari: essi ci apprendono che l'organo ebbe bisogno di nuovi ferri e che l'armadio nel quale era riposto il repertorio della cappella fu dotato di una più moderna serratura; unica notizia superstite, il versamento di 114 lire di Milano a non meglio definiti «Musici et apparato p la solennità di S. Eusebio»⁹. Numero e qualità delle informazioni non migliorano nel biennio 1675-76. L'estate del primo anno fu colma di partecipazioni strumentali estranee alla cappella: nel mese di luglio due parti non meglio identificabili suonarono per i funerali di Carlo Emanuele di Savoia (si trattò di una eco periferica delle cerimonie funebri organizzate nel duomo di Torino, occasione che portò all'ingaggio di molti musicisti extratorinesi); nel 1676 una ignota «parte di violino» collaborò alla pompa musicale per Sant'Eusebio. Dai registri del 1677 trapelano registrazioni economiche meno stringate. Anzitutto ci è dato apprendere che, così come avveniva nelle cattedrali di Torino, Novara e Asti, anche a Vercelli era normale utilizzare strumenti musicali diversi dall'organo per accompagnare le celebrazioni della Settimana Santa¹⁰; in seguito veniamo a conoscenza del pagamento ad un soprano di Novara che, insieme al violinista vercellese Arietto¹¹, aveva preso parte all'organizzazione delle messe e dei vesperi solenni cantati nella festività eusebiana. Insomma, qualcosa si muoveva anche a Vercelli dopo che, nella vicina basilica novarese di San Gaudenzio, il maestro di cappella Cane, trasferendosi in cattedrale, aveva lasciato il suo posto al già noto Giovanni Ambrogio Bissone; questi era stato seguito da Francesco Mora, un altro vercellese formatosi tra i *puer cantus* del seminario cittadino, che era andato ad occupare il ruolo di soprano.¹² A partire dal 1678, le notizie si fanno meno vaghe. Alla messa ed ai vesperi della festività eusebiana intervennero un suonatore di tromba, un certo Borghino, e «Bissone minore», il quale, stando

⁸ Cfr. BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato*, p. 258.

⁹ I-Vcd, cartella 4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1672-1675, f.46v.

¹⁰ Negli anni a venire si parlerà di violone, organo positivo e cembalo.

¹¹ Arietto, come avremo modo di apprendere, esercitava, con tutta probabilità, la professione di pittore.

¹² Cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese*, pp. 383-384.

alla documentazione capitolare vercellese, avrebbe potuto essere Giovanni Matteo Bissone, canonico minore che aveva ricevuto la collazione del beneficio minore il 4 novembre 1667.¹³ Costoro dovettero cantare e/o suonare sulla cantoria dell'organo stabile, dato che l'altra terna di esecutori - il violinista Arietto, «un soldato» e un membro della famiglia Curto - aveva «sonato l'organo sopra il reliquiario». La massa corale fu arricchita dalle voci del seminario (quelle dei *pueri cantus*), le quali occuparono la cantoria eretta al di sopra dell'urna di Sant'Eusebio rinforzati dall'aggiunta di un basso. Se poco si può inferire a proposito di un soprano venuto da Milano, qualche parola in più merita il nome del violinista Curto: si trattava di un esecutore residente a Galliate che, in quegli anni, serviva indistintamente sia la cappella di San Gaudenzio sia quella eusebiana¹⁴. Nel 1680 fece la sua comparsa un giovane chierico, tale Nicolotti, che rimarrà a libro paga della cattedrale di Vercelli fino al 1685; costui si segnalerà, oltre che per il servizio alle officature, anche per la sua opera di cantante durante le solennità eusebiane¹⁵. Il suo nome era già stato registrato nel 1675 tra i cantanti cooptati a Torino in occasione dei funerali del duca Carlo Emanuele II, dove si era esibito come contralto insieme al tenore Trovati, al contralto Bissone e al basso Cantis, tutti canonici minori beneficiati incardinati nella basilica eusebiana¹⁶. Nell'estate 1681 fu invece l'organo grande a meritare l'attenzione dei membri capitolari a causa di ripetuti problemi alla distribuzione dell'aria. Dapprima si sostituirono le pelli dei mantici danneggiate dal tempo e dai topi, poi, visto che ciò non era sufficiente, si dovettero acquistare «45 assi di rovere», sei delle quali vennero fatte seccare nel forno del fornaio di Sant'Agnese perché Andrea Gavinelli potesse impiegarle nella sostituzione del canale portavento. Il lavoro durò quasi venti giorni e consegnò ai membri della cappella vercellese ed ai cantanti avventizi uno strumento in discreta salute, che poté dialogare durante la festività del 1 agosto con un altro organo positivo, prestatato alla bisogna dalla chiesa della Santissima Annunziata¹⁷. Parteciparono alle Messe ed ai vesperi solenni un basso e un soprano di Milano, ai quali vennero corrisposte 140 lire milanesi, il violinista Curti di Galliate, un suo pari grado regolare proveniente dal convento francescano di Novara, il suonatore di violone Ambrogio Picchiorretto proveniente da Casale Monferrato, il contralto detto «Lignanino»¹⁸ e un non meglio qualificato Bissone¹⁹. Oltre alla compagine forestiera, gli autoctoni che contribuirono alla pompa musicale del 1 agosto furono due, il chierico cantore Nicolotti e il violinista Arietto. I lavori organari non erano però conclusi perché, a novembre di quell'anno, il Capitolo provvide a saldare l'organaro Gavinelli con

¹³ I-Vcd, Atti capitolari, fald. 18, [Acta capitularia] 1667 a 1671, f.12r.

¹⁴ Cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese*, pp.343 e *passim*. Da questo studio si apprende che Giovanni Maria Curti di Galliate aveva servito la Basilica gaudenziana tra il 1679 e il 1681 e nel 1691.

¹⁵ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1680-1681, f. 15v.

¹⁶ Cfr. CORDERO DI PAMPARATO, *La cappella musicale del Duomo di Torino*, p. 17.

¹⁷ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1681-1682, ff. 13-14.

¹⁸ Il «Lignanino» era forse parente di Domenico Bernardino Legnano, soprano cui era stata assegnata una prebenda come canonico minore nella cattedrale di Vercelli e che, dal luglio 1678 al settembre 1681, aveva servito la basilica di San Gaudenzio di Novara; cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese*, pp. 350, 386.

¹⁹ Si tratta probabilmente del futuro maestro di cappella Giovanni Ambrogio, che cessò il suo servizio in San Gaudenzio nel 1681.

220 lire di Milano per «hauer rassettato le canne, mantici, rinovato in tutto la canna da vento, fatto un nuovo pedale, et altri ordigni all'organo»²⁰ e, subito prima di Natale, a corrispondergli poco più di cinque lire per l'acquisto di pelli d'agnello e filo di rame con cui rifare alcuni borsellini nel canale portavento. A questo punto, però si impone una correzione della tradizionale cronologia dei maestri di cappella vercellesi. Sino ad oggi infatti, sia la ricerca di Vito Fedeli sulle cappelle musicali di Novara²¹ sia il catalogo delle musiche eusebiane compilato da don Dante Destefanis nel 1983²² sia un successivo articolo di Enrico Boggio²³ e sulla loro scorta tutti gli altri contributi più recenti hanno collocato la fine del mandato direttoriale di Tacchino al 1682. Questa data, attenendoci alle risultanze dei verbali capitolari e dei conti di tesoreria, va invece posposta di quasi cinque anni, all'autunno 1686. A supporto di questo dato di fatto, oltre all'affitto semestrale che lui corrispose al Capitolo per la casa sotto il porticato davanti al duomo sino al 1686, abbiamo il verbale di nomina del successore, Antonio Mazzaferrata, risalente al 2 febbraio 1687, nel quale il defunto viene definito come «maestro di canto eccellentissimo»²⁴, e un ulteriore, successivo atto formale di opposizione a Giovanni Antonio Costa, nominato maestro di cappella in sostituzione del Bissone nel 1727²⁵. Per i verbali delle riunioni capitolari, Giovanni Ambrogio Bissone risultava essere, ancora a maggio del 1687, soltanto uno dei sette sacerdoti musicisti che godevano delle prebende riservate ai canonici minori (insieme a Trisaletti, Trovato, Lupo, Felice Antonio Vasino, Giuseppe Augusto Caligaris e Bernardo Legnano); la trascrizione della sua nomina a «magister cantus» non ci è pervenuta e la sua carica viene citata per la prima volta durante la riunione capitolare del 14 novembre 1687, nella quale, dopo opportuno esperimento canoro, veniva ammesso nel collegio dei putti certo Giovanni Comuzio. Riprendendo la sintesi evenemenziale degli impegni eusebiani della cappella vercellese, il 1682 apre la stagione dell'ufficiatura della Settimana Santa con l'utilizzo di un violone, suonato da Arietto, e di un

²⁰ I-Vcd, cartella 4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1681-1682, f. 22.

²¹ Cfr. FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara*, pp. 15 e 17.

²² Si veda l'introduzione al volume *Manoscritti musicali inediti*, s.i.p.

²³ BOGGIO, *Aspetti della musica sacra nella Padania occidentale*, pp. 98-109.

²⁴ I-Vcd, Atti capitolari, fald. 18, Acta capitularia 1685.86.87.88, 22 febbraio 1687, pp. 170-171: «Ad beneficium seu can.tum minorem vacatum p obitum quond. D. Dominici Tachini Magistri cantus huius Cath. Eccl.ae excellentissimi, devenientes ad ad [sic] suffragia secreta elegerunt ac nominaverunt D. Ant. Mazzaferratam [spazio bianco] cum habere inventa vota aff.[ermativ]a x.m et novem. dummodo infra dies viginti afferat requisita necessaria ad dictum Beneficii poss.[essio]nem acquirendam et test.».

²⁵ *Ibi*, scatola 40, fasc. 5: «Nelle feste Pascali delli anni mille sei cento ottanta sei entrài in qualità di chierico alla seruitù della Cathedrale di Sant'Eusebio di questa Città, et nel med^o anno circa la Festa di Santo Michele passò di questa ad altra vita il fu Signor Canonico Minore Beneficiato, e Mastro di capella in essa Cathedrale D. Domenico Tachino per la cui morte subentrò nell'officio di mastro di capella l'houra fu Sig.r D. Ambroggio Bissone già avanti Beneficiato, o sii canonico minore in essa Cathedrale, e subito così creato Mastro di capella dal stallo di Beneficiato salì a quello dell'officio di mastro di capella posto degnore, e di precedenza fra tutti li Beneficiati Musici e per ciò trà li due più antiani di quelli il primo de quali era il fu Sig.r D. Michele Antonio Trisaletto et il secondo il fu Sig.r D. Bartolomeo Cantis ambi pur Beneficiati musici in essa Cathedrale senza veruna contradit.ne oppositione, o disparere che io habbi udito dire esser seguita in tal tempo, che se fosse stato altrim.ti l'haverei inteso mentre che delle distributioni delle cande, Palme, Ceneri, e del Baccio delle Sagre Reliquie il detto fu Sig.r Bissone nella qualità di Mastro di Capella sinché è vissuto è sempre stato il primo ad ogn'una d'esse cose à preferenza di tutti gl'altri del Collegio de Beneficiati».

clavicembalo, appoggiato su di un tavolino, probabilmente collocato all'interno del coro²⁶: segno che la cultura del basso continuo aveva contagiato anche le officature del triduo pasquale. Nei primi giorni di aprile, la nuova solennità del Beato Amedeo di Savoia indusse il Capitolo a richiamare in servizio la pattuglia di musicisti che solitamente interveniva in quella di Sant'Eusebio²⁷. Per questo motivo vennero pagati sei filippi a non meglio qualificati «musicisti di Novara», al cui vettovagliamento provvide il canonico Giovanni Matteo Bissone; ma anche i vercellesi Arietti e Nicolotti non mancarono di dare man forte al complesso vocale e strumentale, supportati da un nome nuovo, quello di Padre Pozzo «del Carm.e»²⁸. Si trattava, con tutta probabilità, di padre Scipione Pozzo, figura di religioso musicista che, oltre ad aver lasciato alcune composizioni attualmente irreperibili nell'Archivio Capitolare (il cui testo sembrerebbe compilato al fine di celebrare la figura di Eusebio patrono), dovette essere per più anni padre guardiano del convento carmelitano di Vercelli, prima di passare, nel 1684, al cenobio milanese di Porta Comasca²⁹. La mansione esercitata nell'occasione dal Pozzo dovette essere quella violinistica, come appare anche dalla successiva nota spese per la musica eusebiana del 1682, nella quale, oltre ai citati e pervicacemente anonimi basso e soprano di Milano, furono presenti i già censiti violinisti Arietto e Giovanni Maria Curto di Galliate, il «violone di Casale», il tenore Barba di Novara (definito «Prette») e il cantore Nicolotti; indubbio il loro impiego in brani di destinazione poliorale, data la spesa nei confronti di un facchino che, oltre ad aver portato la cera necessaria alla celebrazione solenne, aveva anche «alzati li mantici dell'organino sopra il reliquiario, li primi vesperi di S. Eusebio e li due giorni seguenti»³⁰. In questo caso, il secondo organo, collocato come di prassi sopra il reliquiario, era stato prestato dalla chiesa di Sant'Anna³¹. La situazione del 1683 mutò poco o punto: 20 filippi pagati ad ignoti «musicisti di Mil.o», un soprano novarese a sostituire quello di Vercelli, indisposto, la presenza sull'organo del violinista Arietto e il doppio servizio, in qualità di tenore e di violinista, di un padre francescano³². Il 1684 si aprì con il trasloco di Tacchino presso una casa di proprietà del Capitolo, collocata sotto il porticato prospiciente la cattedrale, misura probabilmente adottata per facilitare la mobilità di un musicista dalla salute abbastanza precaria: nell'agosto, infatti, egli non poté prendere parte all'organizzazione della pompa musicale eusebiana perché ammalato. Lo supplì, all'organo, un padre francescano, fatto venire da Novara in tutta fretta, al quale si affiancarono un basso (Giovanni

²⁶ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità 1667-1689, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1681-1682, f. 28: «A di detto [9 aprile] ho pagato al falegname Giovanni Contino per hauer accomodato il tavolino sopra cui si posava il cembalo nell'occas.e delli officii nella Settimana Santa 1:12:6».

²⁷ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1681-1682, f. 33.

²⁸ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità fabbrica e tesoreria 1682-1683, ff. 32-33.

²⁹ FORNARI, *Cronica del Carmine di Milano eretto in porta Comasca la quale comincia dall'anno 1250 e dura fin'all'anno 1684*, p. 329: «Il Padre Scipione Pozzo Maestro di Capella, virtuoso confessore, e di buon governo sostenne più, e più anni il Priorato del Conuento di Vercelli, & oggi attende qui a lodi, e salmodie, e cantici diuini doue professò adi primo di Giugno 1641».

³⁰ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità fabbrica e Tesoreria 1684-1687, f. 9r.

³¹ Sulla storia di questa confraternita, probabilmente eretta o a fine XIV secolo o nella seconda metà del XV secolo, ORSENIGO, *Vercelli sacra*, p. 134.

³² Si trattava probabilmente di padre Francesco Carcano, documentato nel 1681 tra i suonatori di violino della cappella musicale di San Gaudenzio; cfr. MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese*, pp. 343, 353, 390.

Battista Cevanini) e un soprano (certo sig. Gruino) di Milano, e il primo fagottista di cui si abbia contezza, un membro della famiglia Besozzi di Milano. Oltre a costoro, ulteriori oblazioni ricevettero padre Francesco Carcano (violino), un altro padre francescano novarese (contralto castrato), Arietto, e l'allora maestro di cappella gaudenziano Giovanni Ambrogio Bissone, che pagò Bernardo Barba di Novara, Nicolotti di Vercelli e un ignoto soldato. Da un'ultima registrazione economica ricaviamo un dato importante per stabilire la tipologia repertoriale utilizzata alle messe ed ai vespri della festa patronale: il facchino che trasportava l'organo positivo sopra il reliquiario ne alzava i mantici sia durante i vespri della vigilia sia nel giorno della festa, segno che i numerosi salmi di Tacchino conservati presso l'Archivio Capitolare vercellese, scritti per formazioni dalle 8 alle 12 voci (ovvero per due cori reali e uno di ripieno), erano sicuramente tra quelli che venivano eseguiti nell'ufficio vespertino³³. In chiusura di anno, tra ottobre e dicembre, il Capitolo, su istanza del maestro di cappella, commissionò ad un libraio la rilegatura dei volumi contenenti messe e mottetti di Giovanni Pierluigi da Palestrina e al canonico minore e musico Caligaris l'aggiornamento delle parti della cappella, mediante la copiatura di «molte opere di musica». Il lavoro di costui, sovrinteso da Tacchino che nel frattempo doveva essersi ristabilito, si concluse nel maggio 1685, con la consegna di ulteriori «folii 42 di musica»³⁴. Nel 1685 troviamo forse la causa della poc'anzi lamentata imprecisione nella sequela cronologica dei maestri di cappella eusebiani: in una nota spese del 2 agosto si fa menzione di 28 lire milanesi pagate «al S.r Bissone m.ro di capella» per remunerare due soprani venuti a cantare da Novara; molto probabilmente, più che la qualifica dell'epoca, tali parole rievocavano la mansione da lui precedentemente rivestita in San Gaudenzio a Novara, tanto più che, il 18 ottobre di quell'anno, il riporto delle entrate dei conti di tesoreria confermava Tacchino il titolo di «m.ro di capella». La compagine che eseguiva i vespri e le messe del primo agosto appare in quell'anno abbastanza cristallizzata: oltre ai due cantori avventizi citati, tra di loro compaiono il già più volte citato suonatore di violone originario di Casale Monferrato, il violinista Curti di Galliate, il frate francescano castrato di Novara, accompagnato da un altro membro del suo ordine cui era stata affidata la parte di basso, il violinista Nicola Arietto e il padre carmelitano Sbarra, che svolse il doppio compito di violinista e tenore. Ultimo cottimista di quell'occasione fu un certo padre Cardano, il cui cognome va forse letto con più precisione come padre Carcano³⁵. Alla cappella vercellese doveva far difetto un basso, in quell'anno 1686 che precedeva la dipartita terrena del *magister* Tacchino: lo si contattò, facendolo venire in città e ospitandolo in casa di Bernardino Legnano, ma la differenza di carattere, le conseguenti incomprensioni e soprattutto la sua impossibilità a ricevere la prebenda per essere già a libro paga di un'altra istituzione, ne decretarono l'allontanamento dalla città. Forse per questo motivo si dovette ricorrere, nell'ultima solennità eusebiana affidata alla direzione musicale di Tacchino, a un famoso basso del circondario, il milanese Giacomo Maria Ferraris, che

³³ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità fabbrica e Tesoreria 1684-1687, ff. 9r-11v.

³⁴ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità fabbrica e Tesoreria 1684-1687, f.17r.

³⁵ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità fabbrica e Tesoreria 1684-1687, ff. 30v-31r.

portò con sé, dalla sede dell'arcidiocesi, anche il violinista Nicola Orio. Oltre a costoro, fecero bella mostra di sé diversi artisti novaresi: due castrati, entrambi soprani (Francesco Fagnone e Polvara), due contralti, un padre francescano (anch'egli castrato) e il suonatore di violone Giovanni Battista Odo, da molti anni collaboratore della cappella gaudenziana. A completare l'organico vocale dei due cori contrapposti, i già noti padre Carcano (basso), il carmelitano Sbarra (tenore), un chierico, Moietta, e il violinista Nicola Arietto³⁶.

5.3 *La scrittura musicale di Domenico Tacchino*

Come si è potuto evincere dalle liste di spesa dei tesoreri capitolari di quegli anni, l'attività esecutiva che contornava le liturgie della basilica vercellese si concentrava attorno alla festività di Sant'Eusebio. La documentazione capitolare prova infatti che essa si accrebbe esponenzialmente sia dal punto di vista dell'investimento economico sia da quello degli esecutori tra gli anni '60 e '70 del Seicento. Se la prima attestazione del risveglio di interesse è una lettera del 1665, in cui il capitolo della cattedrale di Novara dichiarava la propria disponibilità a lasciar partire il proprio maestro di cappella, l'organista e un soprano alla volta di Vercelli perché potessero dar man forte ai locali a solennizzare la festività eusebiana di quell'estate³⁷, una nota spese del 1667 lasciava trasparire il numero (ma non il nome) di quattro artisti esterni cooptati dall'organista della basilica eusebiana – e non dal maestro di cappella, forse perché la carica era scoperta – quantificando in 15 le lire milanesi impiegate complessivamente a compensare il loro lavoro³⁸. Per quanto limitate a scarse informazioni, da queste missive e note di spesa emerge chiara l'ottima intesa esistente tra i canonici vercellesi e i loro colleghi sia della cattedrale sia della basilica di San Gaudenzio di Novara: intesa che avrebbe potuto spiegare il motivo per cui a Vercelli siano conservati due salmi di Giovanni Antonio Grossi, proprio in quel periodo maestro di cappella della cattedrale novarese³⁹. Solo cinque anni più tardi, nel 1672, quando ormai si era aperta la stagione del *magister musicae* Domenico Tacchino, si inizia a notare una presenza più massiccia di apporti esterni (per quanto dal costo ridotto, 35 lire⁴⁰, e con un contributo abbastanza contenuto di violinisti – due – di probabile provenienza locale che ricevettero non più 6 lire in totale⁴¹). Per quest'occasione - e nonostante il brano sia attualmente irreperibile in archivio - il compositore originario di Lodi scrisse un

³⁶ I-Vcd, Cartella 4, Contabilità fabbrica e Tesoreria 1684-1687, ff.52v-53r.

³⁷ I-Vcd, Lettere sparse, «Dal Nostro Mastro di Capella c'è stata fatta vedere lettera del loro M.ro di Capella ad esso scritta, nella q.le si significava, come desiderano le SS.e Loro nella festa di S. Eusebio prossima d'essere seruiti dal d° N.ro M.ro con un organista, et soprano [...] abbiamo concesso la licenza, spiandoci non poter maggiorm.e dimostrar la n.ra osservanza, et in cose di più part. Rilievo [...] Di Nov.a li 30 Luglio 1665». Sono grato a mons. Denis Silano per la segnalazione di questa lettera.

³⁸ I-Vcd, cartella 4, Contabilità 1667-1669, Fabbrica e Tesoreria, Spese della fabbrica, f. 4r.

³⁹ I-Vcd, fondo musicale, 899 (*Nisi Dominus a 5 del Sig. Gio Ant. Grassi [sic] Maestro di Cappella del Duomo di Novara*), e 130P (*Laetatus sum a 4 in fuga legata*).

⁴⁰ I musicisti, provenienti da Novara, erano forse i membri dell'antico complesso diretto dallo stesso Tacchino.

⁴¹ I-Vcd, cartella 4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1672-1675, f.13v.

mottetto concertato a 8 voci, intitolato *O quanta gaudia*⁴², forse la prima opera policorale da lui composta dal momento in cui si era installato a Vercelli. Il medesimo organico di dodici mesi prima tornò ad esibirsi nel 1673, attenendoci a quanto riporta il pagamento effettuato dal Capitolo ad alcuni muratori che avevano eretto il palco su cui avrebbe trovato posto un organo positivo; esso, quasi sicuramente, era stato collocato sopra il reliquiario di Sant'Eusebio, esattamente di fronte all'altro strumento a canne stanziale. Le composizioni superstiti di Tacchino non soddisfano le sole esigenze festive legate al doppio coro ma prevedono mottetti di natura più intima destinati a poche voci e basso continuo⁴³, dialoghi nel tradizionale stile milanese⁴⁴ per due-tre voci e continuo⁴⁵ o addirittura organici mastodontici, come ad esempio i quattro cori, tre vocali (di cui solitamente uno di ripieno) e uno strumentale (con due violini e basso continuo, di solito affidato al violone), previsti dalla *Messa à 16 e*

⁴² DESTEFANIS, *Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana*, p. 157.

⁴³ Si veda come esempio il mottetto – I-Vcd, I-Vcd, fondo musicale, 520 - dedicato a Sant'Eusebio *En fortis armatus Eusebius custodit atrium tuum*, il cui testo è mutuato dal Vangelo di Luca, 11, 21. Esso si apre con un recitativo del soprano e prosegue con una serie di arie - prevalentemente condotte in contrappunto fugato - affidate ora ai tre esecutori uniti (ovvero due soprani e un basso) ora a solisti singoli.

⁴⁴ Esempi di questa forma, che venne inaugurata dal dialogo-recitativo per due voci *Dic nobis Maria* inserito nei *Sacri Concerti a due voci* di Gabriele Fattorini (1600), si hanno in diverse musiche a stampa custodite presso archivi religiosi del Piemonte sabauda. Senza pretesa di completezza ricordiamo in questa sede, traendone i titoli dai riporti di musica a stampa attualmente ancora conservati nei fondi religiosi piemontesi: Michel Angelo Grancini, *Concerti a Vna, Due, Trè, & Quattro Voci con le Lettaniae della Madonna Libro terzo di Michel Angelo Granzini Organista nella Chiesa di S. Sepolcro di Milano dedicati alla Serenissima Regina del Cielo Maria Vergine*, In Milano, Appresso Filippo Lomazzo 1628 (I-ASc, ACCA, mus, st, 6), dialoghi: *Maria Magdalena* alto e canto o Tenore; *Quo vadam infelix*, dialogo Alto e Basso; *Domine quis habitavit* a quattro. Gasparo Casati, *Il terzo Libro de Sacri Concerti a 2,3 è 4 voci di Gasparo Casati Maestro di Capella nel Duomo di Novara*, In Venetia, stampa del Gardano, 1650 (I-ASc, mus, st, 14 e I-Vcd, archivio capitolare, Mus 77): *O felix felicitas*, dialogo a due canti; *Dic mihi*, dialogo a Canto e Tenore; *O Angele*, dialogo Demonio, Angelo & Huomo; *Trae post te*, dialogo per Alto e Tenore; *Peccator ubi es*, dialogo per Alto e Basso. Sisto Reina, *Armonicae Cantiones una, binis, ternis, quaternis et quinque vocibus concinendae [...] Opus tertium*, Mediolani, apud Georgium Rollam, 1651 (I-ASc, mus, st, 17): *Ecce ego felix*, dialogo per canto, alto e basso; *Reddite Deo nostro*, dialogo per due canti, alto, tenore e basso. Teodoro Casati, *Concerti Ecclesiastici A due, trè, e quatro voci, con vna Messa à quatro [...]*, Milano, per Gio Francesco & Fratelli Camagni, 1668 (I-ASc, mus, st, 26): *Quo me vertam*, dialogo a due voci, canto e basso. Carlo Donato Cossoni, *Il secondo libro de Motetti a due, e trè voci*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1670 (I-ASc, mus, st, 28): *Cogitavi dies* dialogo a due per canto e basso. Giovanni Antonio Grossi, *Quarto Libro de Concerti Ecclesiastici a due, tre e quattro voci composti in Musica da D. Gio Antonio Grossi Maestro di Capella della Metropolitana di Milano*, In Milano, nella stampa de fratelli Camagni alla Rosa [1677] (I-ASc, mus, st, 36): *Praebe dilecta*, dialogo a due canto e basso; *Quo tendis*, dialogo a tre canto, alto e tenore; *O Clementissime Jesu* dialogo a tre per canto, alto, tenore; *Venite o spes desideratae*, dialogo a 4 per due canti, alto e tenore. Giovanni Ghizzolo, *Concerti all'uso moderno a quattro voci. Con la partitura accommodata per suonare*, in Milano, Per l'Her. De Simon Tini, & Filippo Lomazzo, 1611 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 40): dialoghi *Heu quem diligit anima mea* per canto, alto e tenore, *O Maria quid ploras* per canto, alto e basso. Ignazio Donati, *Moteti concertati a cinque e sei voci con Dialoghi, Salmi, e Letanie della Beata Vergine & con il Basso continuo per l'organo*, In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1618 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 48): dialogo a 3 *Del Angelo e Madalena. Con il fine a 5; Dialogo di Christo e Samaritana a 2 con conclusione a 5; Dialogo di Marta Madalena e Lazaro a 5*. Ignazio Donati, *Concerti ecclesiastici a due, tre, quattro et cinque voci. Con il Basso Continuo per sonar nell'Organo*, In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1626 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 100): *O porta coeli, a 2 a modo di Dialogo. Canto, Alto, Tenore & Basso; Adiuvo vos filiae Ierusalem, a 4 a modo di Dialogo. Canto Tenor, Alto e Basso; Venite filii audite me, a 4 a modo di dialogo. Tre soprani, & un tenore*. Michel Angelo Grancini, *Sacri fiori concertati à vna, due, tre, quattro, cinque, sei, & sette voci Con alcuni concerti in Sinfonia d'Instrumenti & due canzoni à 4*, In Milano, appresso Giorgio Rolla, 1631 (I-Vcd, archivio capitolare, Mus 75): dialogo à tre voci Canto, e Basso & violino si placet *Quid est, quod dilectus meus*, Dialogo à 4, canto, alto, tenore e basso *Ubi es, o mi care Jesu?*, Dialogo a 5 due canti, alto, tenore e basso *Vae mihi misero*, dialogo à 6 *Quid dicam?* Per due canti, due tenori, alto e basso. Per maggiori delucidazioni sulla storia della forma musicale del dialogo si rimanda a ROCHE, *North Italian Church Music in the age of Monteverdi*, pp. 93-94, al volume di NOSKE, *Saints and Sinners. The latin musical dialogue in the Seventeenth Century*, e alla voce *Dialogue* in *The New Grove*, vol. 7, pp. 282-288.

⁴⁵ Si rimanda al dialogo tra Angelo e Anima contenuto nel brano per due canti e organo *O quanta defatigatio*, I-Vcd, fondo musicale, 521G/P, ma è significativo ricordare l'espansione a otto voci di questo genere tipicamente controriformato già nei primi anni del Seicento, come prova il più antico, e natalizio, *Concerto in Dialogo, à 8 voci, Quattro Canti, Alto, 2 Tenori, et Basso co' doi flauti* di Marc'Antonio Centorio, conservato in I-Vcd, fondo musicale, 1302, nel quale si alternano un angelo, una sinfonia strumentale e un coro di pastori.

dal salmo *Domine ad adiuvandum* (definito come adespoto in I-Vcd, fondo musicale 914, ma graficamente attribuibile al *ductus* peculiare dell'autore)⁴⁶. La scrittura di quest'ultima opera prevede, dopo un incipit ad accordi placcati quasi completamente omoritmici - tributario della contemporanea musica sacra poliorale di area bolognese⁴⁷ -, una serie molto ravvicinata di imitazioni di brevi lacerti melodici e ritmici distribuiti tra gli accoppiamenti vocali soprano-basso e contralto-tenore del primo, secondo e quarto coro; è un ordito, non scevro di modulazioni repentine a toni limitrofi, che fa propendere per una dislocazione spaziale delle forze esecutive - con l'unica probabile eccezione degli archi - piuttosto ravvicinata, così da permettere all'unico maestro concertatore presente di tenere il tempo e impartire gli attacchi in modo ben visibile a ciascuna sezione⁴⁸. Il ruolo svolto dal trio d'archi è ora dialogico (soprattutto, per quanto concerne l'imitazione ritmica, nei confronti delle voci del quarto coro) ora di raccordo tematico (costituendo un ponte di carattere contrappuntistico tra la prima e la seconda esposizione del versetto). Il brano si conclude con una dossologia che, dopo un iniziale 3/2, si conclude, ad arco, con il ritorno del C iniziale. Come è stato anticipato, la *Messa à 16* di Tacchino riprende la suddivisione a quattro cori del precedente salmo⁴⁹, anche se di essa non possediamo più le originarie parti strumentali⁵⁰. La sua struttura architettonica, non rispondente allo schema liturgico del rito ambrosiano come nessuna delle sue altre messe, prevede una brevissima "Sinfonia" introduttiva degli archi (di quattro misure in C), cui fa seguito, nel *Kyrie*, una sezione caratterizzata dall'iterazione di brevi lacerti melodici simili ad ostinati nelle parti di basso continuo e di organo del secondo e del quarto coro⁵¹. Come nel precedente salmo, la testura del *Kyrie* a 16 adotta inizialmente un'elocutio incalzante, con brevi *bicinia* di 4-5 battute affidati in imitazione, all'ottava o alla quarta, a parti vocali dello stesso registro appartenenti però a cori diversi; esse entrano in scena in quest'ordine: 1) canto primo coro-canto secondo coro, 2) tenore primo coro-tenore secondo coro, 3) alto secondo coro-alto primo coro, 4) basso primo coro-basso secondo coro. Tacchino fa ricorso al "tutti" soltanto nelle ultime nove misure del *Kyrie*, coinvolgendo, nell'invocazione finale a Dio, l'intero gruppo corale e - si può ipotizzare - strumentale. Come anche nella *Messa à 5 e à 9*⁵², ad un *Kyrie* di fattura contrappuntistica che occhieggia lo stile antico⁵³ fa seguito una concessione al più moderno stile concertato. Il breve *Christe eleyson* di entrambe le messe, pur conservandone la forza propellente, rarefa la scrittura imitativa, circoscrivendola a pochi cantori solisti, e ne indirizza le modulazioni a tonalità vicine a quelle di partenza: due canti, due

⁴⁶ Per la trascrizione dell'invitatorio, senza il *Gloria*, cfr. Appendice musicale, n. 7a.

⁴⁷ SCHNOEBELEN, *Le messe bolognesi di Carlo Donato Cossoni*, pp. 211-243.

⁴⁸ «Che la modulazione non sia troppo veloce, particolarmente se i chori sono molto distanti l'uno dall'altro», prescriveva il teorico Angelo Berardi nella sua opera *Arcani musicali*, Bologna, Monti, 1690. Si veda inoltre la trascrizione di alcuni precetti di quest'opera in STELLA, *I tre salmi a 16 voci di Giuseppe Ottavio Pitoni: una proposta di analisi per la musica poliorale*, p. 173.

⁴⁹ Con primo, secondo e quarto coro vocali; il terzo è strumentale.

⁵⁰ I-Vcd, fondo musicale, 132. Per la trascrizione del primo *Kyrie*, cfr. Appendice musicale, n. 7b.

⁵¹ In uno di questi, l'organo che accompagna il secondo coro scende sino al fa \sharp 1, nota che non avrebbe potuto essere suonata da un organo positivo con tastiera e pedaliera in ottava corta.

⁵² I-Vcd, fondo musicale, 131.

⁵³ In quest'ultima *Messa* il coro di ripieno a 4 voci serve a sottolineare le intersezioni e le riprese, di carattere ritmico e armonico, delle cinque voci principali di canto, alto, due tenori e basso.

organi e probabile terzo coro violinistico nella *Messa à 16* - che dalla tonica di sol si spingono per lo più sulla dominante re e sulla relativa minore di quest'ultima, si - canto, contralto e tenore accompagnati dal basso continuo nella *messa à 5 e à 9* - che si muovono sulla semplice polarità tonica-dominante, fa-do. Nel secondo *Kyrie*, di solito, le scelte scritturali si semplificano mediante l'intensivo ricorso a un impianto quasi integralmente omofonico e omoritmico che coinvolge nell'invocazione tutte le parti vocali. Anche nella produzione salmodica, Tacchino rispetta i dettami formali già utilizzati nelle messe. Incipit o di carattere imitativo tra due cori - sovente evidenziato dall'arcaico metro di tripla, in 3/1, come si nota nel *Dixit Dominus a 8 et a 12*, I-Vcd, fondo musicale 139 - o di carattere omofonico e omoritmico sulle prime parole dei rispettivi testi a cui seguono sezioni in tripla alternate a tempi binari⁵⁴. Di norma, quando s'inaugura la dossologia minore, al 3/1 del *Gloria* fa seguito una parte in C di carattere fugato sulle parole *Sicut erat in principio*, caratteristica che si riscontra anche nei due salmi contenuti in I-Vcd, fondo musicale 142, *Domine ad adiuvandam ad me festina*, e fondo musicale 147a, *Laudate Pueri Dominum*. L'interessante scambio delle parti del primo coro sulle note degli accordi fondamentali di do e sol (con si bequadro) nel *Confitebor a 8 et a 12*⁵⁵ lascia trasparire una certa attenzione del compositore lodigiano nei confronti del testo, la cui prosodia è rispettata dal ritmo declamatorio delle parti canore e del continuo; la composizione - che si apre a tre voci e produce una certa sorpresa timbrica con l'ingresso, tredici battute dopo, del secondo coro unito agli archi - prevede anche sezioni solistiche di carattere più riservato, quasi mottettistico (*Intellectus bonus*, per alto solo). Il *Beatus vir*⁵⁶ e il *Laudate pueri Dominum*⁵⁷ risultano essere gli unici due salmi la cui struttura mensurale è improntata sull'andamento di 6/4, che nel *Beatus vir* non viene mai abbandonata; nel *Laudate*, invece, le sezioni del *Gloria* e del *Sicut erat* sono sviluppate in tempo binario (C).

Per quanto riguarda la raccolta di cantici mariani per i vesperi, l'archivio vercellese custodisce due *Magnificat*⁵⁸. Il primo di essi si apre con una misura di 3/1 ed è notato con arcaici valori mensurali bianchi. Nella seconda sezione, *Et exultavit*, il metro torna ad essere C, con una ripresa del 3/1 sulle parole *Fecit potentiam*. L'alternanza tra tempi ternari e binari continua sino alla fine del brano (*esurientes implevit* in C, *Gloria Patri* in 3/1, *Et in saecula saeculorum* in C). Dal punto di vista della testura, l'autore prevede due cori a quattro voci più un coro di ripieno, il cui ruolo - anche per l'entrata alquanto posposta - appare subalterno rispetto ai primi due. Il secondo *Magnificat*, anch'esso pensato per due o tre cori, utilizza il terzo coro - come si può leggere nella scarna partitura - soltanto nel tutti a mo' di ripieno. L'incipit, come sovente accade in Tacchino, è di carattere fortemente imitativo; all'interno del brano, alle parole *Deposuit potentes*, è però collocata una breve sezione in stile antico "A capella", che non

⁵⁴ *Domine ad adiuvandam ad me festina a 12*, I-Vcd, fondo musicale, 137-138.

⁵⁵ Con accompagnamento di due violini, violone e doppio organo; I-Vcd, fondo musicale, 143.

⁵⁶ I-Vcd, fondo musicale, 144.

⁵⁷ I-Vcd, fondo musicale, 146.

⁵⁸ I-Vcd, fondo musicale, 148-149.

muta il metro complessivo del brano, sempre basato sul tempo binario di C. Lungo l'intera composizione si succedono episodi destinati all'organico completo del doppio/triplo coro unito, sovente con andamenti antifonici, talora con movimenti battenti, ad episodi destinati ai solisti (singoli o in coppia). Non risulta facile pensare ai modelli compositivi di Tacchino. Se, come abbiamo ipotizzato, negl'incipit omoritmici e omofonici delle messe potrebbe intravedersi un'influenza della musica sacra di area bolognese (Cossoni, Colonna), per la scrittura fortemente imitativa tra le parti si può evocare un esempio un po' più antico, quello fornito da Michel Angelo Grancini in alcune delle *Messe, Motetti et Canzoni a Otto Voci con la partitura per l'Organo*, in Milano, Filippo Lomazzo, 1627⁵⁹ o la «scrittura complessa, alquanto artificiosa ma con brani di suggestiva levatura artistica» delle messe manoscritte a 8, 10 e 16 voci di Giovanni Antonio Grossi (conservate presso l'archivio musicale del duomo di Milano)⁶⁰. È però probabile che l'esempio più prossimo al costruito serratamente imitativo di Tacchino risieda nel maestro di cappella milanese Antonio Maria Turati, responsabile della compagine vocale e strumentale del duomo tra il 1642 e il 1650: secondo Klaus Fischer, infatti, «predominano, in Turati, soggetti concisi che tramite la tecnica d'imitazione suscitano l'immagine di una competizione concertante»⁶¹.

5.4 La composizione della cappella musicale di Torino all'atto dell'insediamento di Francesco Fasoli

Alla morte di Giovanni Carisio, compositore che aveva guidato la compagine vocale della cappella del duomo di Torino dal 1682 al 1687, i canonici di quel duomo, ai quali spettava l'obbligo di mantenerlo dal punto di vista economico, dovettero cercare un maestro di cappella che lo sostituisse. Dopo un breve interinato di Michel Angelo Carisio, che di Carisio era stato sodale e fiduciario durante l'ultima parte della sua vita, la scelta del capitolo ricadde su di un musicista esterno al gruppo musicale attivo in San Giovanni Battista: il sacerdote lodigiano Francesco Fasoli⁶², nato attorno al 1665. Formalizzata il 15 maggio 1688, la capitolazione che lo riguardava gli imponeva - oltre al servizio musicale nella cattedrale, ad una messa da celebrare quotidianamente e alla gestione e cura del materiale musicale a stampa di proprietà capitolare - l'onere di mantenere presso la casa della cappella sei putti cantori ed il loro maestro di grammatica; a fronte di ciò, il capitolo gli avrebbe corrisposto di anno in anno ventiquattro

⁵⁹ L'Archivio vercellese conserva la composizione, limitatamente alla parte di canto I coro e basso I coro, alla segnatura Mus 68. Il primo studioso che mise in luce tali caratteristiche fu GIUSEPPE BIELLA, *Un musicista milanese del Seicento Michel Angelo Grancini*, pp. 79-83.

⁶⁰ Cfr. GHIGLIONE, *Giovanni Antonio Grossi, un secondo musicista del Seicento*, pp.261-268: 266.

⁶¹ Cfr. FISCHER, *La polioralità a Milano nella prima metà del Seicento*, pp. 115-128: 127; ID., *Mehrbörige Kirchenmusik in Mailand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, pp. 35-61: 52-56. Sulla figura di Turati cfr. LATTES, MAGAUDDA, COSTANTINI, alla voce *Turati, Giovanni Antonio Maria*, in *The new Grove*, vol. 25, pp. 896-897.

⁶² I documenti che sono stati consultati per la redazione di questo paragrafo sono in I-Tcm, Sindacati CC3/32, CC3/33, *passim*. Molti altri studi storico musicali pubblicati nel corso degli ultimi cinquant'anni si sono basati su tale documentazione e per questo motivo, nel citarli, ci permettiamo di rimandare loro il lettore per una più esaustiva trattazione dei casi biografici del personaggi qui citati: BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 101-102; F. BRUNI, alla voce *Fasoli (Fazzoli) Francesco*, in *DBI*, vol. 45, pp. 243-244; DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*; BOUQUET, alla voce *Fasoli, Francesco*, in *DEUMM*, vol. 2, p. 709; EAD., alla voce *Fasoli, Francesco*, in *The new Grove*, vol.8, p. 590.

sacchi di frumento del peso di cinque emine caduno, sessanta brente di vino e un compenso in denaro ammontante a 1586 lire. All'epoca dell'insediamento in duomo di Fasoli, il personale della cappella musicale era piuttosto esiguo e di provenienza per lo più autoctona: i tenori erano i preti Francesco Cariatore, Benedetto Vacca e Matteo Gazara; Giovanni Battista Bono, Giuseppe Vacca e Giovanni Battista Caligaris fungevano da contralti (quest'ultimo era anche il maestro di grammatica dei *pueri cantores*); i bassi erano don Lorenzo Calvi e Cesare Giordano, presbiteri, e Giacomo Dupré, laico; Giovanni Antonio Tinivella suonava «la bassa» (probabilmente, come si è visto in precedenza, il violone); l'alzamantici era certo Francesco Lanzina. Al maestro di cappella competeva, come da consuetudine inveterata, l'accompagnamento all'organo delle celebrazioni liturgiche. La composizione del quadro vocale della cappella mutò di pochissimo nel corso dei successivi sei anni. Nel primo quinquennio della direzione di Fasoli, esso si stabilizzò sul numero di dieci-undici addetti. A partire dal 1693 essi scesero a sette, ad esclusione dell'alzamantici. Questo numero rimase quasi invariato sino al 1708, quando, dopo l'assedio della città da parte delle truppe francesi conclusosi nel 1706 con un nulla di fatto, i numeri dei cantori ripresero lentamente a salire, non superando però mai le nove unità. Per quanto, dopo l'assedio, si contassero annualmente tra i sei e i nove cantori straordinari, le forze esecutive della cappella non differivano di molto rispetto agli organici di altre cappelle padane di buon livello (ad esempio quella di Santa Maria Maggiore di Bergamo, nella quale, a fronte di sole quattro parti vocali, facevano riscontro quattro-cinque strumentisti stabili⁶³). Il suo testamento redatto il 17 marzo 1712 (ovvero il giorno prima della sua dipartita terrena), unica novità documentaria emersa durante la fase preparatoria di questo saggio, attesta l'appartenenza di Fasoli all'Arciconfraternita dello Spirito Santo di Torino - istituzione che da più di un secolo era recettrice dei migliori musicisti della cappella ducale e della cattedrale per le proprie esigenze culturali ed esecutive - e la ricchezza del suo patrimonio personale: non per nulla egli legò un censo capitale del valore di 4000 lire a beneficio della stessa Arciconfraternita per cinque messe settimanali perpetue in suffragio della sua anima⁶⁴ («Lega alla Compagnia dello Spirito Santo liure quattro milla che deve a lui disponente il Rev.mo Capitolo, con

⁶³ Cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi*, pp. 29-46.

⁶⁴ I-Tcm, Fondi aggregati, Arciconfraternita dello Spirito Santo, segnatura 20.1.34, *Libro d'ordinati procure della Confraternita dello Spirito Santo di Torino* vol.5, 1704-1723, f.33rv, 11 giugno 1712: «Ad ogn'uno sia manifesto con ciò sia cosa che sia stato fra viventi è passato da questa a miglior vita li diciotto marzo scaduto il fu M. Ill.re e M.to Rev.do Sig.r Francesco Fasolis di Zello Bonpersico diocesi della città di Lodi stato di Milano in suo vivente Maestro di Capella della Chiesa Metropolitana di questa Città fatto prima sua ult.a disposit. testamentaria in datta delli dieci sette mese di Marzo scorso da esso e sette test.ni sottoscr.ta rimessa sigillata nella mani del M° Ill.re e M° R.do Sig. Avvocato D. Carlo Franc° Boggio Curato di d.a Chiesa Metropolitana publicata essa disposit.ne li sette aprile per scaduto precedenti recognit.ni [...] ad istanza delli M° Rev.do Sig. D. Gio Batta Horatio et Giacomo Maria Fratelli Fasolis suoi nipoti ex fratre in quale habbi instituito suo herede Univ.le d° Sig. Giac° Maria et nominato p essequitori testamentari d° M° Ill.re M° Rev.do Sig. Avvocato Curato Boggio il m° Ill.re Sig.re Gius. Marchetti p° aiutante di Camera di S. R. e legato alla M.to Vend.a Confraternita dello Spirito Santo di questa città la somma di liure quattromilla dovute dal R.mo capitolo di d.a Metropolitana di questa Città che sono un capital censo portato da pubblico instr° delli 18 maggio 1707 roga.to al Sig. Not° Grosso con obbligo però di celledation di messe, et sendosi p parte di d° Rev.mo Capitolo intimata verbal.te la disdetta di d.° Capital Censo al d° Sig. Marchetti essecutore [sic] Testament° pred° [...]». La trascrizione del testamento (dal quale sono stati estrapolati i lacerti virgolettati citati nel testo) è in I-Tcm, Fondi aggregati, Arciconfraternita dello Spirito Santo, segnatura: 20.1.20, Registro di testamenti ed oneri di messe riguardanti l'Arciconfraternita, ff. 348v-351v.

obligo [sic] al Sig.r Rettore pro tempore della med. di celebrare cinque messe per caduna settimana»). Dal punto di vista dei materiali di interesse musicale, egli era proprietario, presso la casa dei putti, di un cembalo grande e di due spinette, che poté destinare ai suoi eredi⁶⁵ («a detto Sig. D. Horatio suo nepote li Breviarii legati in quarto con il cimbalo grande esistente nel camerone, legando la spinetta esistente nella presente sua camera al detto Sig. Verluca [...] Lega la spinetta esistente nel Camerone al detto S.r Procuratore Campeggio. [...] Lega tutte le carte di musica, che esso ha, si troverà lasciate al tempo del suo decesso alla predetta Capella di S. Giovanni»). Al momento del decesso, un'altra parte delle sue musiche si trovava presso il «Sig. Controllore Ugo». Fasoli fu assistito nelle sue ultime ore terrene anche da alcuni dei putti cantori che alloggiavano presso di lui in quel periodo: nello specifico, i «trè figliolini Ludovico Lomello, Felice Ricardo e Pietro Bonaveri». Il fatto che, insieme alla legazione di mille messe in suffragio per la sua anima (da celebrarsi metà all'interno del suo luogo di lavoro, la cattedrale, metà nella confraternita dello Spirito Santo), Fasoli avesse destinato alcuni importanti donativi ai fratelli musicisti Vacca⁶⁶ («di due Breviari divisi in due parti, guarniti d'argento» a Giuseppe Matteo; una tabacchiera d'argento e cento lire cento a Benedetto Amedeo, «che sono il compimento delle lire trecento esistenti [sic] preso [sic] la sig.ra Rosa, figliola del fu Sig. Francesco Griotero») lascia intendere che questo trio di musicisti avesse costituito una sorta di piccolo cenacolo culturale al di fuori della cappella musicale del duomo di Torino⁶⁷.

5.5 La scrittura musicale di Francesco Fasoli

Dei quasi venticinque anni trascorsi da Fasoli alla testa della compagine torinese sono sopravvissute molte composizioni sacre, quasi tutte allocate presso il fondo musicale dell'Archivio Arcivescovile di Torino. Esse sono soprattutto mottetti e raccolte di salmi. Pochissimo si è conservato della produzione di messe a doppio coro, cui pure il lodigiano attese, come dimostrano una superstite parte di violino conservata presso l'archivio capitolare della cattedrale di Aosta⁶⁸ e una nota dell'inventario dei mobili della *capella puerorum* torinese compilato il 4 settembre 1712, all'atto dell'insediamento del successore Francesco Michele Montalto⁶⁹. Dal punto di vista testurale, le scelte compositive di Fasoli si allineano a quelle dei suoi colleghi coevi; il suo catalogo di brani manoscritti comprende infatti composizioni innodiche o mottettistiche per voce sola, due violini, violoncello e basso continuo, brani per 4 voci e

⁶⁵ Attenendoci a queste premesse, risulta pienamente chiarito l'acquisto, nel 1715, di «una spinetta sopra la quale si fanno essercitare li figliuoli al suonare essendo obligato il Sig.r Montaldo dalla sua capitolazione ad insegnare anche il suonare alli figlioli che havevano migliore disposizione è stata presa tal spinetta d'ordine del R.mo Capitolo»: I-Tcm, Sindacati CC 3.35, f.60v.

⁶⁶ Sui due fratelli Vacca si legga BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 120-124.

⁶⁷ Probabilmente inauguratosi già nel 1695, con il dramma per musica *Il pastore fortunato*, che Fasoli aveva musicato in occasione delle nozze di Elena Provana Druent, La rappresentazione era stata allestita all'interno del palazzo del conte Ottavio Provana; in quell'occasione Benedetto Amedeo Vacca aveva cantato la parte di Paride e l'altro cantore della cappella del duomo, Giacomo Duprè, quella di Lesbo: sul libretto del dramma si veda SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. IV, p. 380.

⁶⁸ CHATRIAN, *Il fondo musicale della biblioteca capitolare di Aosta*, p. 62.

⁶⁹ BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 203: «Messe a 8 scritti a mano dal Sigr. Fasolli, due messe».

basso continuo, brani più ampi ed impegnativi per 5 e 8 voci e continuo solo⁷⁰ e salmi concertati⁷¹. In totale, le composizioni superstiti destinate al doppio coro sono tredici; di queste, sei prevedono un quartetto o un quintetto solistico con voci di ripieno e strumenti, le restanti sette sono ascrivibili alla tipologia stilistica del “pieno” (con otto voci ed accompagnamento di organo, violoncello o violone)⁷². La limitatezza dell’apparato coloristico degli strumenti d’accompagnamento è una costante testurale di Fasoli. Dal confronto tra le sue composizioni concertate, emerge che soltanto tre di esse prevedono l’utilizzo di strumenti a fiato, ovvero due oboi (un caso) e due trombe (due casi): esse sono il salmo *Laudate pueri Canto solo con sinf.a è 2 Obboè* (la partitura del quale è mutila, così come perdute sono le parti degli oboi), reperibile alla segnatura B 80 di I-Tcm; il salmo *Dixit Dominus a 5 e a 8 con sinf.a e 2 trombe*, segnatura B45; il mottetto *Plaudite classica*, contrassegnato dal numero catalografico E10. Rispetto al costume compositivo di diversi suoi colleghi piemontesi coevi (ad esempio Domenico Tacchino e Giovanni Ambrogio Bissone, attivi tra il 1672 e il 1725 come maestri di cappella nel duomo di Vercelli), Fasoli introduce o interpola con minor frequenza estese sezioni strumentali nelle sezioni affidate alle parti vocali; tale opzione, se viene praticata, si riscontra all’interno del tutti che apre una composizione o che segue un’aria oppure ancora, all’interno dei salmi, nella dossologia minore, sezione in cui è sempre presente una netta cesura tra il *Gloria*, di carattere omofonico ed omoritmico, e l’*Et in saecula saeculorum*, sempre in forma di fugato (si leggano – a testimonianza della frequenza di tale architettura musicale - i tre *Dixit Dominus a 5 e a 8*, collocati alle segnature I-Tcm B45, B46, B47). Quando Fasoli decide di affidare alla compagine strumentale l’esposizione tematica, lo fa nelle arie per voce solista accompagnata (come avviene ad esempio nel mottetto *Plaudite classica*, o nel *Magnificat a 8*, C8). Tale suddivisione di compiti dimostra quanto centrale sia nelle sue opere il ruolo dei blocchi corali (i quali non mancano di essere impiegati anche nel tradizionale insieme per sole 4 voci scritto secondo lo *stylus ecclesiasticus* classico, “a cappella”, come avviene nella sezione centrale, *Fecit potentiam*, del *Magnificat* C8) e quanto l’interpolazione strumentale, nelle sezioni d’insieme, non abbia funzione strutturale di richiamo o di riesposizione tematica (prerogativa che invece distingueva gli esordi di alcune coeve messe a 8 “con sinfonia” del vercellese Bissone) ma si limiti a raccordare le strofe e a permettere ai coristi di tirare il fiato. Nel *Dixit Dominus* B45, nel quale è prevista la presenza di due trombe, è presente un’introduzione strumentale di 22 battute di carattere “battente”, che prevede l’alternanza motivica tra i due strumenti a fiato e gli archi; l’inciso affidato alle trombe viene esposto in imitazione tra i due strumenti, secondo una prassi contrappuntistica alquanto affine a quella delle composizioni sacre dei maestri di cappella

⁷⁰ Si tratta di brani appartenenti alla tipologia del cosiddetto “stile pieno”, codificato in pieno Seicento da Marco Scacchi e Angelo Berardi, caratterizzato da una condotta delle parti vocali e strumentali per lo più omofonica ed omoritmica e dalla presenza di una linea cifrata di basso continuo – costituito da organo solo oppure da organo e violoncello/violone – nella quale sono evidenziate le dissonanze preparate – per lo più di settima e nona - e le alterazioni: cfr. VIZZACCARO, *Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo*, pp. 239-281: 244-245.

⁷¹ Composizioni segmentate in più movimenti di andamento agogico, destinazione vocale ed accompagnamento strumentale alquanto difforni.

⁷² VIZZACCARO, *Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo*, pp. 244-245.

attivi nella basilica di San Petronio nel tardo Seicento⁷³: non è forse casuale che questo brano, all'interno del catalogo compilato da Enrico Demaria, venga assegnato, a livello di responsabilità autoriale, a Giacomo Antonio Perti, per quanto, sul frontespizio del manoscritto, compaia inequivocabilmente la nota autografa di Francesco Fasoli⁷⁴. Dal punto di vista della morfologia, la forma adottata è, per lo più, libera, *durchkomponiert*; in alcune arie di mottetti viene utilizzato il da capo, in altre è l'iterazione di formule ritmico-armoniche (per esempio il basso ostinato) a conferire unità strutturale al materiale melodico (*Deposuit potentes* nel *Magnificat*). In questi casi, la testa dell'ostinato, dopo la primitiva esposizione alla tonica nel basso, viene fatta ricomparire più volte; l'unica variante a questo schema fisso è la modulazione – a volte immediata e non preparata - su gradi diversi rispetto alla tonalità d'impianto; le modulazioni si limitano a toccare le tonalità viciniori a quella iniziale, con una certa prevalenza, statisticamente parlando, dei modi maggiori. Per quanto non si possa azzardare un giudizio approfondito a causa della scarsa conoscenza diretta che abbiamo di questo repertorio, tale comportamento non era infrequente nei compositori che, come Fasoli, provenivano dalla zona geografica del Lodigiano: in un *Credo a 5* di Tommaso Bigone (compositore che fu primo organista al duomo di Novara almeno sino al 1691, passò nella cappella musicale del duomo di Asti nel 1692 e poi funse da maestro di cappella nella cattedrale di Lodi fino alla morte, avvenuta nel 1724⁷⁵) reperiamo il medesimo basso ostinato - con gli stessi contorni ritmici (quartine di crome) e melodici (salto di ottava ascendente sul I grado, VII-V grado) - che Fasoli impiega nelle parti di continuo dell'aria *Deposuit potentes*, per basso solo, del suo *Magnificat*. Dal punto di vista ritmico, il maestro di cappella torinese preferisce il ritmo binario imperfetto (di solito C o C tagliato, secondo il precetto espresso nel *Syntagma Musicum* di Praetorius che prescrive l'impiego di questa mensura nelle composizioni di carattere austero e solenne⁷⁶), confinando le sezioni ternarie (per lo più espresse nei valori di 3/2, o, come avviene in un'aria del *Magnificat* C8, di 6/4) al centro dei salmi o in frequente alternanza con quelle binarie. Se, durante le sezioni “perfette”, ternarie, egli privilegia la notazione con valori bianchi, in quelle binarie la metrica della sua scrittura strumentale e vocale adotta sovente ritmi puntati oppure figurazioni ritmiche dattiliche o anapestiche, che trapassano fluentemente dalle parti vocali a quelle strumentali. Tali espedienti, soprattutto se riprodotti serialmente attraverso l'entrata in imitazione di due cori o di nuovi strumenti, conferiscono un carattere vivace, incalzante, concitato, all'*elocutio* con cui viene esposto il testo sacro; la frequente iterazione di questi moduli ritmici provoca però una certa ripetitività delle figurazioni affidate alle voci e agli strumenti. Dal punto di vista dello stile compositivo utilizzato nelle

⁷³ Cfr. VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695)*; Id., *Giovanni Paolo Colonna and Petronio Franceschini. Building acoustics and compositional style in late seventeenth-century Bologna*, pp. 171-201.

⁷⁴ Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, p. 256; BRIACCA, *L'archivio arcivescovile di Torino: orientamenti e ricerche*, p. 624.

⁷⁵ Cfr. MAROZZI, *Tomaso Bigone e la musica sacra a Lodi*, pp. 113-122; MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale di S. Gaudenzio (1650-1700)*, p. 337; CAVALLO, *Personaggi, repertori e condizioni economiche della cappella musicale della cattedrale di Asti durante la reggenza di Giacomo Caszulanani (1693-1736)*, pp. 425-426.

⁷⁶ Cfr. PRAETORIUS, *Syntagmatis Musici*, vol. III, p. 79.

opere per doppio coro, Fasoli dimostra di conoscere molto bene regole e norme che soprintendevano alle scelte formali e compositive codificate per questa formazione dalla precettistica passata (soprattutto Zarlino) e coeva⁷⁷. Da quelle decide di non derogare mai: quasi sempre le quattro parti del medesimo coro procedono congiunte, non si riscontra in alcun caso l'anticipazione di una voce sulle altre, l'appaiamento di voci di medesimo registro appartenenti a cori distinti - tecnica praticata in varie parti d'Italia (ad esempio a Roma) - è rara, tranne che nelle ultime tre *Antifone maggiori avanti il S.mo Natale a 8 piene* (I-Tcm, E 69), nelle quali non è prevista dialettica responsoriale in quanto i quattro registri vocali del secondo coro, per quanto notati in parti distinte, si limitano a replicare letteralmente quello che canta il primo⁷⁸. Dove è presente, la contrapposizione dei due blocchi vocali costituisce un veicolo retorico che tende ad esaltare l'aspetto dialettico, mettendo in secondo piano quello contrappuntistico e l'amalgama timbrica tra le parti; per questo motivo, il punto di congiunzione e di interscambio tra i due blocchi corali avviene sul grado di dominante della frase musicale che uno di essi sta concludendo (il quale, a sua volta, si trasforma in sopratonica o dominante per la frase che da esso prende l'abbrivio). La somma delle otto voci deriva quasi sempre da bisogni espressivi suggeriti dal testo: essa si riscontra o in chiusura di un emistichio (quasi mai durante le parti intermedie dei versetti) o in concomitanza di parole particolarmente significative (nelle *Antifone Magiori avanti il S.mo Natale a 8 piene* l'invito a Cristo a nascere per redimere l'umanità, *Veni, veni*, è declinato in contrappunto imitativo soltanto nella prima antifona della Novena, *O Sapientia*, del 17 dicembre, e nell'ultima, *O Emmanuel*, del 23 dicembre; negli altri casi essa è affidata omoritmicamente al tutti). Probabilmente, tutte queste scelte testurali ed architettoniche di Fasoli, ben prima che estetiche, sono di natura funzionale: esse tengono conto della collaborazione in essere tra le due principali realtà esecutive della capitale sabauda (la cappella ducale e la cappella del duomo), della disponibilità di un secondo organo positivo (le registrazioni economiche dell'archivio capitolare di Torino conservano numerose tracce delle spese di manutenzione ordinaria e straordinaria ad esso destinate, ad esempio quelle risalenti agli anni 1696 e 1705) e della relativa vicinanza spaziale tra le due masse corali, gli eventuali strumentisti e il direttore dell'esecuzione. Se così non fosse stato, non avremmo di fronte agli occhi una scrittura che, soprattutto nei salmi e nelle *Antifone Magiori* E69, prevede entrate in contrattempo di un coro sull'altro a distanza di valori ritmici

⁷⁷ Si leggano i precetti di PENNA, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, p. 90: «Terza regola Che quando li due chori cantano vno dopo l'altro, farà bene, che il secondo Choro cominci nella cadenza del primo Choro, & il primo nella cadenza del secondo Choro, operando, che le quattro parti principino in vnisono delle altre quattro parti, cioè il Canto del secondo Choro in vnisono con il Canto del primo Choro, l'Alto del secondo in vnisono con l'Alto del primo Choro; e così il Tenore, e Basso del secondo Choro in unisono con il Tenore e il Basso del primo Choro; mà molto meglio è operare nel modo seguente, cioè pigliando il Basso del secondo Choro in ottava del Basso del primo Choro, il Canto del secondo Choro in ottava del Tenore del primo Choro, l'Alto del secondo Choro in terza con l'Alto del primo Choro, & il Tenore del secondo Choro in ottava del Canto del primo Choro; in tal modo riuscirà armoniosa l'entrata d'vn Choro con la finale dell'altro Choro, per la varietà di tante consonanze». Cfr. anche la *summa* teoretica, dedicata alla precettistica della composizione policorale, fornita dal lavoro di ZIINO, *La policoralità in alcuni teorici del Seicento*, pp. 119-133.

⁷⁸ Tale modello di scrittura non è affatto localistico, essendo documentato anche nelle opere policorali di Antonio Vivaldi, di poco posteriori a quelle di Fasoli. Un primo approccio ai quali, fondato sulla distinzione tipologica del trattamento dei cori, si trova in TALBOT, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, pp. 385-407: 386-387.

molto brevi (ad esempio una pausa di croma o una pausa di semiminima puntata). La notevole diffusione di questa tecnica di scrittura nel Piemonte sabauda del tardo Seicento (presente anche nelle composizioni poliorali di autori afferenti all'area vercellese) ci induce a passare sotto silenzio uno dei più classici – e abusati – metri di giudizio (o di pregiudizio) con cui è stata affrontata la questione della polioralità in Italia: il rapporto di causa-effetto tra l'utilizzo di più cori vocali e strumentali e la loro collocazione in ambienti dall'ampia volumetria. Parametro che, alla prova dei fatti, si rivela molto più adeguato per comprendere le opere poliorali destinate agli ambiti veneto, bolognese o romano⁷⁹ che non quelle germogliate in realtà – come quella sabauda – caratterizzate da vani architettonici volumetricamente molto più ridotti e quindi meno risonanti.

5.6 Due casi di studio: le *Antifone Maggiori avanti il S.mo Natale a 8 piene* e il *Magnificat à 8 concert.o* di Francesco Fasoli

Per fornire al lettore una sintetica mappatura stilistica della produzione musicale sacra di un autore nord italiano del tardo Seicento, si sono scelti due casi di studio che risultano tanto antipodici per morfologia, articolazione interna e lessico quanto prossimi per natura e destinazione liturgica. Il primo oggetto di analisi sarà costituito dalle sette *Antifone Maggiori avanti il S.mo Natale a 8 piene*, le quali, affondando le proprie radici nello stile severo del Cinquecento, rappresentano la *facies* conservatrice, tradizionalista della produzione chiesastica per più voci e organo di Fasoli; esse precedono il canto del *Magnificat* ai vesperi della liturgia delle ore dell'Avvento (17-23 dicembre)⁸⁰. Il secondo oggetto d'indagine sarà invece – composizione potenzialmente correlabile alle precedenti dal punto di vista dell'impiego liturgico – il *Magnificat à 8 concert.o*, una pagina concertata, di natura polistilistica, aperta agli influssi della musica strumentale e delle più moderne articolazioni formali dell'espressione monodica (le arie con da capo).

Le *Antifone Maggiori avanti il S.mo Natale a 8 piene* – composizioni che, a livello polifonico, non vantano un ampio numero di versioni⁸¹ – costituiscono un settenario dotato di una forte unitarietà teologica, ben

⁷⁹ Cfr. FENLON, *The Performance of cori spezzati in San Marco*, pp. 79-98; MORETTI, *Musica poliorale e spazio architettonico*, pp. 45-69; DIXON, *The origins of Roman Colossal Baroque*, pp. 115-128; BARNETT, *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710: Spiritual Comfort, Courty Delight, and Commercial Triumph*; LORA, *Giacomo Antonio Perti: il lascito di un perfezionista. Aspetti della personalità per una nuova ipotesi sull'entità numerica e qualitativa delle opere*, pp. 47-76.

⁸⁰ «Accadendo la Domenica III alli 17 di Dicembre si lascia l'Antifona Beata es Maria &c., ed in vece si dirà una delle seguenti Antifone O, &c., come segue. Le seguenti Antifone maggiori si dicono solamente al Magnificat dalli 17 Dicembre sino alli 23, e quando si dirà il Vespro della Domenica, queste Antifone si diranno doppie; e quando si dirà il Vespro della B.V.; dopo il Magnificat, si farà la Commem. dell'Avv. con una delle segg. Antifone»: così recita l'*Antifonario Romano colle lodi, nona maggiore, vespro e Compieta di tutto l'anno* [...], p. 123. Un'approfondita analisi della storia e del contenuto testuale e teologico delle Antifone Maggiori dell'Avvento – da cui sono estrapolate le successive note di carattere testuale – è quella fornita da GILBERT S.J., *Le Antifone Maggiori dell'Avvento*, pp. 319-332. Si veda anche la voce di RICHARD SHERR, "O" *Antiphons*, in *The New Grove*, vol. 18, pp. 252-253.

⁸¹ Tra le quali vanno annoverate anche quelle di Francesco Michele Montalto, a voci, violini e basso continuo, collocate in I-Tcm, E70, e quelle di Francesco Saverio Giaj, per quattro voci, due violini e basso continuo, collocate in I-Tcm, E 264. Sulla base di questi materiali, omologhi per numerosi aspetti (ad esempio il trasporto su corde diverse del tono dell'antifona

simboleggiata dal doppio acrostico rovesciato che si forma congiungendo la prima lettera della parola che segue l'invocazione «O» (*Sapientia-Adonai-Radix-Clavis=CRAS; Oriens-Rex-Emmanuel=ERO*) e che permette di isolare la locuzione *ero cras* (verrò domani). Questo doppio acrostico suddivide la serie in due parti, ovvero le prime quattro antifone (17-20 dicembre) e le tre ultime (21-23 dicembre). Fasoli, all'interno della sua elaborazione musicale rispetta pienamente questa ripartizione: le prime quattro antifone sono infatti scritte per un effettivo doppio coro, la cui articolazione fraseologica prevede ora sovrapposizioni ora imitazioni in contrappunto ora una dialettica antifonale tipica dei cori battenti. Forse per la formazione religiosa di Fasoli (che era presbitero), l'accuratezza della compilazione testuale del settenario antifonale si rifrange nella versione musicale: al titolo specifico introdotto dal vocativo «O», segue una giustificazione di un paio di righe, un'invocazione alla venuta del Cristo (*Veni*) e una domanda di natura sapienziale (Antifona I), liberatoria (Antifone II, III e IV⁸²), illuminatoria (Antifona V e VII) e salvifica (Antifona VI). Il testo del settenario, antichissimo, risale al tempo di Papa Gregorio Magno (VII sec d.C.) ed è costituito da una centonizzazione di vari brani estrapolati dall'Antico Testamento (Siracide, Sapienza, Esodo, Isaia, Abacuc, Genesi, Zaccaria, Malachia, Geremia) riletti alla luce del Nuovo Testamento (soprattutto tramite le epistole paoline e i vangeli di Luca e Giovanni); le prime quattro antifone riflettono il pensiero dell'Antico Testamento, le ultime tre forniscono un'esegesi derivata dai valori della fede cristiana fondata sul Nuovo Testamento. Dal punto di vista musicale, tutte le antifone vengono aperte dal vocativo, intonato in canto fermo sulla prima parola dell'antifona da un solista di volta in volta diverso. Rispetto alla notazione neumatica dell'antifonario, fissa per tutti i giorni della Novena, Fasoli traspone l'incipit in canto fermo dell'antifona iniziale su corde diverse giorno per giorno, in modo tale da diversificare l'ambito tonale di ciascun brano, ad otto e a quattro voci. Per quanto l'organico sia sempre quello del doppio coro, forse a riprova della vicinanza spaziale dei cantori, per tutto il settenario è prevista una sola parte di organo; la sua cifratura non contiene altre armonie dissonanti che non siano settime di dominante e ritardi di terza in chiusura di versetto o di emistichio, segno della distanza concettuale dagli accordi composti di nona e undicesima che, nel tardo Seicento, si stavano insinuando sempre più frequentemente nella scrittura strumentale del basso continuo.

La prima antifona, *O Sapientia*⁸³, si apre con uno spunto imitativo del primo coro, che coinvolge le coppie di voci AI-CI e BI-TI, dapprima chiuso in tonalità di sol minore e subito ripreso, mediante un nuovo appaiamento vocale, dal secondo coro (in questo caso con la coppia AII-TII a contraltare il duo BII-CII); a livello tonale, quest'espedito conduce l'armonia del primo versetto dal primitivo si bemolle maggiore alla relativa minore di sol. Lo stesso meccanismo di scambio tra tonalità minore e sua relativa maggiore governa anche la seconda sezione del testo (*prodiisti attingens a fine*). La sezione *Usque ad*

iniziale in canto fermo, opzione che viene praticata anche da Montalto oltre che da Fasoli), si può affermare che il canto delle Antifone «O» fosse una tradizione esecutiva specifica della cappella del duomo di Torino.

⁸² GILBERT S.J., *Le Antifone Maggiori dell'Avvento*, p. 331.

⁸³ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.1.

finem fortiter viene ripetuta ripartitamente tra Coro I e Coro II secondo uno scontato circuito delle quinte (chiusa in fa per il primo coro, in do per il secondo), che innesca un brevissimo dialogo battente tra le due entità corali sulle parole *Suaviter qui disponens omnia*. Ancora una volta, i rapporti armonici seguono una logica tonale (il primo episodio imitativo tra i cori chiude su si bemolle; quindi, con velocissima condotta omofonica, le otto voci si avviano in omoritmia e omofonia ad una chiusura di sezione affidata all'accordo di re (con diesis), corrispondente alla dominante di sol. La domanda *Veni ad docendum nos vim prudentiae* rovescia l'ordine espositivo dell'incipit, pur mantenendo invariati i rapporti gerarchici tra i due gruppi corali: CI-AI precedono TI-BI; dal punto di vista formale, solo la prima e l'ultima antifona espongono la domanda conclusiva in contrappunto e non mediante una declamazione omofonica ed omoritmica. Esaurita l'esposizione della domanda nel primo coro, il secondo interviene secondo appaiamenti inediti di voci, sempre in imitazione a distanza di quarta (CII-TII, BII-AII). Nelle ultime ripetizioni della risposta, si nota, al CI e al CII, la presenza di note tenute, alle quali infondono movimento ritmico, in continua fluttuazione fra le armonie di si bemolle maggiore e sol minore, le altre sei voci. Chiusa dei cori omofoni, sulla tonica di sol, con bequadro.

La seconda antifona, *O Adonai*⁸⁴, non si discosta molto dall'incipit della prima. Il basso del primo coro espone, con entrate ravvicinate di Alto, Canto e Tenore, una melodia connotata da un intervallo di quarta diminuita ascendente che perdura lungo tutto il primo emistichio. Il senso di tensione insito in quest'intervallo (che sembra evocare la scala minore armonica di mi), viene temperato dall'ingresso del secondo coro, che rasserena l'elocutio grazie alla migrazione tonale a re maggiore. Come già sperimentato nella prima antifona, il rilassamento melodico introdotto dal secondo coro introduce un episodio dialettico tra i due cori battenti (*Qui Moysi in igne flammae rubi*) che declamano in omofonia e omoritmia la parola conclusiva dell'emistichio (*apparuiti*) chiudendo su re maggiore. Se nella prima antifona Fasoli sceglieva una formula che utilizzava l'omofonia dei due gruppi corali, qui la terza strofa (*Et in Sina legem dedisti*) viene affidata al solo secondo coro, che, con una clausola melodica tipica del ritardo di terza più che con una vera e propria melodia, la conclude in si minore. La domanda *Veni ad redimendum nos in brachio extento* si apre con un andamento omoritmico dei cori e con la prefigurazione di figurazioni ritmico-melodiche caratterizzate da diversivi retorici, ovvero da pause veloci che non frangono l'unità dei blocchi melodici affidati ai due cori ma ne vivacizzano l'alternanza. Il tutti finale non nasconde un certo influsso modale.

Anche nella terza antifona, *O radix. Qui stas in signum populorum*⁸⁵, l'esordio ricalca quello della prima. L'imitazione ritmico-melodica si verifica fra le voci femminili e quelle maschili (iniziano CI-AI cui seguono TI-BI); le quattro note ascendenti della testa del tema richiamano l'intervallo di quarta,

⁸⁴ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.2.

⁸⁵ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.3.

riconducibile al modo minore melodico; tale sezione viene conclusa, dopo un breve scambio con il secondo coro, sull'accordo di mi diesato. Anche in questo caso, il primo emistichio del secondo verso viene lavorato mediante il trapasso dal primo al secondo coro, attraverso un breve dialogo a cori battenti e una chiusa in omofonia del versetto (sulla nota la). Interessante lo spostamento armonico del primo termine della domanda: *Veni* cancella la tensione lasciata dai due cori sull'accordo di la maggiore e si apre, a distanza di sesta minore, su di un più sereno fa maggiore. Il clima espressivo dell'intero versetto finale si svilupperà nello stesso solco armonico, a cori battenti, attraverso le polarità della tonica e della dominante; solo l'emistichio finale dell'antifona richiamerà il tono di la mediante lo stesso procedimento dell'inizio, ovvero con l'imitazione tra CI e AI e tra TI e BI del primo coro e una successiva risposta affidata al secondo coro. L'appaiamento tra le due entità corali avviene sull'ultimo emistichio, *iam noli tardare*, ripreso più volte nello scambio tra cori battenti con minime variazioni melodiche che conducono al modo maggiore anche attraverso l'espedito delle pause, già utilizzato nella seconda antifona, e con l'indicazione agogica di adagio apposta sulle ultime battute per accrescerne il senso di sospensione. Per logicità di scrittura e corrispondenze morfologiche interne, la struttura della terza *antifona maggiore* si può considerare come una delle meglio riuscite della raccolta.

La quarta antifona, *O radix*⁸⁶, è l'ultima derivante dall'Antico Testamento e per questo beneficia ancora del trattamento a doppio coro. Come già avvenuto nelle prime tre, è il primo coro a farsi carico di esporre il primo versetto (*Et sceptrum Domus Israel*), giocando sull'ambiguo tono di la (che rimanda all'area tonale di re) e sulle consuete imitazioni tematiche interne ai singoli cori. Il versetto viene ripetuto due volte, secondo l'ordine espositivo già sperimentato: CI-AI seguiti da TI e BI; la seconda esposizione del testo prevede un capovolgimento dell'ordine di entrata delle voci del primo coro (AI-CI e BI-TI). L'ingresso del secondo coro sposta il baricentro tonale da la maggiore, mediante un accordo di terza e sesta, alla sfera tonale di do, che favorisce il passaggio a fa in chiusura di emistichio (*Claudit et nemo aperit*). L'ultimo rimbalzo di lacerti testuali fra i due cori battenti li conduce a chiudere la sezione sulla tonalità di re maggiore. Con la stessa sorpresa armonica avvertita nella terza antifona, il doppio coro unito riapre la sezione testuale contenente la domanda (*Veni et educ victo de domo carceris*) con una tonalità che, nuovamente, rappresenta la sesta minore di re, ovvero si bemolle. Questa sorpresa dura poco in quanto l'alveo tonale iniziale non tarda a ripresentarsi, stavolta con una contrapposizione tra armonie a distanza di quinta tra primo e secondo coro (entrambi cantano infatti *et educ victo de domo carceris*, sul tono di la il primo, su quello di mi il secondo). Dopo l'affermazione della tonica di la, la chiusa dell'antifona (*et umbra mortis*, derivata dal Salmo 106 e da Isaia) è un inconsueto, lungo pedale sulle note la e re sul quale, mediante il continuo succedersi di accordi di quarta e sesta, quinta e settima, si verificano gli ingressi in contrappunto di AI, TI, BI e AI, iterati nello stesso ordine dalle voci del

⁸⁶ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.4.

secondo coro. L'indicazione agogica "Adagio" e la frequente presenza di intervalli di semitono ascendente a chiudere brevi volute melodiche caratterizzate da salti di quarta giusta o diminuita discendenti dà luogo ad un succedersi di "durezze", in linea con il contenuto messianico del testo di Isaia che prefigura la passione di Cristo già nel momento della sua venuta al mondo.

Le tre antifone finali vengono cantate senza alcuna dialettica responsoriale tra i due cori; per quanto tutte e otto le parti siano state notate per esteso, non esiste infatti differenza nella notazione tra parti omologhe di ogni singola sezione; si può dunque parlare di una finta policoralità. È probabile che Fasoli, eliminando la dialettica a doppio coro ma non la suddivisione del complesso canoro in corpi distinti, oltre a favorire un apprendimento più immediato delle parti, volesse simboleggiare il mutamento di prospettiva teologica che si verifica nei testi delle ultime tre antifone «O». Adottando sempre lo stile pieno, la sua sembra essere una ricerca di una maggior massività sonora, pur nel rispetto delle regole compositive che abbiamo già evidenziato nelle prime quattro antifone. La dicotomia fra limitata lontananza spaziale e scrittura imitativa serrata (come provano le iterate entrate su tempo debole di note dal valore ridotto, presenti anche in alcuni dei *Salmi a 8* del lodigiano, segnatura B7bis) è una scelta architettonica comune a tutte le *Antifone maggiori*, cui Fasoli, a maggior ragione, non deroga nel passaggio alla scrittura a quattro parti. Dal punto di vista costruttivo, le ultime tre antifone conservano l'impostazione delle quattro precedenti. Dopo l'intonazione gregoriana, il secondo versetto è sempre declinato secondo entrate imitative a distanza di quinta o di quarta ed è esposto in tonalità minore; di solito, la ripetizione del versetto o di un suo emistichio avviene in tonalità maggiore, per poi rientrare subito nell'alveo tonale d'inizio. Il terzo versetto muta completamente melodia e impianto armonico; si tratta della sezione testuale che viene trattata con più libertà dal compositore, mutando l'ordine di ingresso delle voci, appaiandole due a due, utilizzandone una svincolata dalle altre. La domanda *Veni* è invece facilmente intellegibile e viene pronunciata o in perfetta omoritmia (nella quinta e nella sesta antifona) o con entrate in contrappunto (nella settima); inoltre, in due casi su tre, il versetto invitatorio fuoriesce dall'impianto armonico del versetto precedente e si colloca a distanza di sesta minore da esso (in *O oriens*⁸⁷ si trascolora da si minore a sol maggiore, in *O rex gentium*⁸⁸ il trapasso è da sol maggiore a Si bemolle maggiore, in *O Emmanuel*⁸⁹ lo slittamento è più contenuto, da si minore a mi minore). Questa soluzione armonica ricorre nelle antifone 2,3,4,5 e 6. Sull'emistichio *Et umbra mortis* di *O oriens* si nota un massiccio ricorso ai ritardi in contrattempo nella parte del canto prima della chiusura, la quale è condotta secondo il principio dell'imitazione. La parte conclusiva di *O Rex gentium* è invece introdotta da un *bicinium* tra canto e alto, esaurito il quale emerge una parte di basso molto mobile; in *O Emmanuel* invece la frase finale viene sviluppata secondo un principio imitativo basico, la progressione

⁸⁷ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.5.

⁸⁸ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.6.

⁸⁹ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 8.7.

per grado congiunto di una quartina di crome, che sfocia nella declamazione all'unisono della qualità divina di Cristo nel tutti delle ultime battute dell'antifona.

Antifona <i>O oriens</i>	Testo	Ordine delle entrate	Tonalità
	Splendor lucis aeternae	C-A-T-B	mi
	Splendor lucis aeternae	C-A-T-B	SOL
	Aeternae	C-A-T-B	mi
	Et sol iustitiae	B-T-A-C	RE
	Et sol iustitiae	B-T-A-C	si
	Veni, veni	Tutti	SOL
	Et illumina sedentes in tenebris	C-A-T-B	SOL
	Et illumina sedentes in tenebris	T-B-A-C	SOL/RE
	Et umbra mortis	C-A-TB	si
	Et umbra mortis	C-A-B-T	SOL
	Et illumina sedentes in tenebris	A-C-T-B	SOL
	Et umbra mortis	CB-A-T	mi
	Et umbra mortis	Tutti	mI

Antifona <i>O Rex gentium</i>	Testo	Ordine delle entrate	Tonalità
	Et desideratus earum	C-A-T-B	sol
	Et desideratus earum	T-B-A-C	SI b/sol
	Et desideratus earum	C-B-A-T	sol
	earum	Tutti	sol
	Lapisque angularis	A-T-B-C	re
	Qui facis utraque unum	T-B-A-C	SIb
	Qui facis utraque unum	TB-A-C	SOL
	Veni veni et salva hominem	Tutti	SIb/FA
	Et salva hominem	A-CTB	RE
	Quem de limo formasti	C-A-T-B	re
	Quem de limo formasti	C-A-B-T	SIb

	Quem de limo formasti	ATB-C	sol
	de limo formasti	Tutti	SOL

Antifona <i>O Emmanuel</i>	Testo	Ordine delle entrate	Tonalità
	Rex et legifer noster et legifer noster	A-C-T-B	mi/si
	Et legifer noster	CB-AT	mi
	Expectatio gentium	C-A	SOL
	Expectatio gentium	T-B	SOL
	Et salvator earum	Tutti	si
	Veni Veni ad salvandum nos Domine Deus noster	C-A	mi
	Veni Veni ad salvandum nos Domine Deus noster	T-B-CA	SOL
	Veni Veni ad salvandum nos Domine Deus noster	A-CB-T	si
	Domine Deus noster	CB-AT	MI
	Deus noster	Tutti	MI

5.7 Il *Magnificat* a 8 voci I-Tcm C8 di Francesco Fasoli

Da un insieme di musiche per doppio coro e basso continuo di carattere arcaizzante ma prevalentemente soggiacenti alla grammatica ed alla sintassi tonale, passiamo ora alla musica sacra di carattere concertato di Francesco Fasoli, una produzione che, pur privilegiando l'espressione vocale solistica, non intende fare a meno delle valenze peroratorie di carattere festivo del doppio coro. Vale per il suo *Magnificat C8*⁹⁰ la catalogazione macro tipologica di "salmo concertato", locuzione nella quale si appaiano un sostantivo di carattere liturgico ed un aggettivo polisemantico (valido per ogni sorta di composizione, vocale e strumentale, purché caratterizzata dalla «alternanza di zone dalla diversa concezione stilistica»⁹¹) la cui etimologia è stata ed è molto discussa dagli storiografi della musica. Per

⁹⁰ Per la trascrizione completa del *Magnificat*, cfr. Appendice musicale, nn. 9.1-9.8.

⁹¹ PIPERNO, 'Concerto' e 'concertato' nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo, pp. 169-201: 170-171. È però doveroso ricordare che, nell'ambiente musicale romano di primo Seicento, «i termini 'motecta' e 'concerti' venivano adoperati

alcuni studiosi, molto genericamente, la musica sacra concertata implica «la somma di tutte quelle composizioni destinate all'uso liturgico [...] corredate di un testo latino e non scritte in stile antico»⁹²; per Michael Praetorius, sulla scorta dei *Concerti ecclesiastici* di Lodovico Viadana (1602), la locuzione si attaglia a composizioni vocali dotate di basso continuo, «con pochi o molti cori [...] e con ogni tipo di strumenti e di voci umane»⁹³. Secondo alcuni recenti studi, nel tardo Seicento la morfologia dei salmi concertati si avvicinava a quella dei “concerti” strumentali⁹⁴ sia per il ricalco di comportamenti organizzativi finalizzati alla diversificazione testuale sia per le multiple finalità d'ascolto ottenute attraverso «Varietà e contrasto, collaborazione e interazione, sorpresa e alternanza»⁹⁵; tali categorizzazioni non devono però essere ritenute assiomatiche, data la presenza, nella produzione poliorale del tardo XVII secolo non solo di area sabauda, di salmi esplicitamente definiti “concertati” nonostante la loro destinazione esecutiva, oltre al doppio coro, non preveda altro sostegno strumentale di un doppio organo e di un violone (e quindi, a rigor di termini, più vicina alla struttura dei “salmi pieni”⁹⁶). Questi problemi non sussistono nel caso in oggetto. Il *Magnificat a 8* di Fasoli, indatato⁹⁷, è suddiviso in otto movimenti nei quali è previsto l'accompagnamento strumentale - ora completo ora ridotto di qualche unità ora affidato al solo basso continuo - di un quintetto d'archi costituito da 2 violini, 2 viole (notate in chiave di soprano), violoncello e continuo; nelle arie esso supporta l'alternanza timbrica di quattro registri diversi e, nei due movimenti estremi del salmo, la formazione di doppio coro ad 8 voci⁹⁸. A non voler risalire sino ai famosi «avvertimenti» di prassi esecutiva anteposti da Lodovico Viadana ai *Salmi a quattro cori* del 1612⁹⁹, la prossimità alla coeva precettistica musicale appare molto evidente, soprattutto nel confronto con quanto scrisse Zaccaria Tevo nella quarta parte del suo trattato *Il musico testore*¹⁰⁰ (scritto che citeremo a più riprese nelle righe seguenti). Il «modo di formare le composizioni» prevedeva, quanto alla parte orchestrale, l'utilizzo di «Due violini per la parte sopra acuta, una viola da braccio per la parte del Contralto, & una viola, o Fagotto, o Trombone per la parte del

sinonimamente: ‘mottetto’ per motivi di funzione e di testo, ‘concerto’ per ragioni di organico e di stile, per così dire un'abbreviazione di ‘mottetto concertato’». Cfr. GMEINWIESER, *Tullio Cima: compositore di mottetti spirituali*, p.128.

⁹²Cfr. MASSENKEIL, *Die konzertierende Kirchenmusik*, vol.II, pp. 92-107.

⁹³ Cfr. HEYINK, *I vesperi concertati nella Roma del Seicento*, pp.11-12.

⁹⁴ Si veda PAVANELLO, *Il “Concerto grosso” romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche*.

⁹⁵ Cfr. PIPERNO, “Concerto” e “Concertare” nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo, pp. 129-145: 131.

⁹⁶ Si veda, come esempio, il *Magnificat a otto voci concert°* di Giovanni Ambrogio Bissone, I-Vcd, fondo musicale, 79.

⁹⁷ Una nota di spesa della cappella dei cantori risalente al 1712 attesta che un *Magnificat* di Fasoli era appena stato copiato dal cantore Bernardino Cauda. Si legga I-Tcm, CC3.35, Sindacati 1712-1723, f.19v: «Più d'ordine del R.mo Capitolo al Sig.r D. Bernardino Cauda per hauer copiato un magnificat lasciato alla Capella dal Sig.r Fasoli 4.0». Chiaramente, su queste basi documentarie, è impossibile identificare con certezza a quale dei quattro *Magnificat* di Fasoli attualmente custoditi nell'archivio della curia metropolitana di Torino si facesse riferimento; risulta comunque interessante ipotizzare, su base stilistica e formale, quale di essi potrebbe essere stato: più che per la struttura dei rapporti tonali interni, per la cesura tra sezioni dedicate ai tutti e quelle solistiche e il costante impiego di “sinfonie” introduttive e conclusive nelle arie solistiche, uno dei recenziatori potrebbe essere il *Magnificat à 5 è 8 con 4 stromenti*, I-Tcm, C9.

⁹⁸ Tipica dei mottetti celebrativi di provenienza bolognese: Cfr. LORA, *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna: una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza “Alleluia”*, pp. 26-57.

⁹⁹ Il testo integrale del «modo di concertare i detti salmi a quattro chori» si legge in MOMPPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli*, pp. 163-165.

¹⁰⁰ Venezia, appresso Antonio Bortoli, 1706, pp. 360-361. Tutte le citazioni successive derivano dalla stessa fonte.

Basso»; nel caso poi l'autore avesse deciso di omettere una «bella sinfonia piena» ad inizio della composizione, «sempre sarà bene cominciare con un'ottima armonia», ovvero con un tutti iniziale di carattere omoritmico e omofonico, dalla struttura accordale simile a quella degli incipit delle messe tardo seicentesche di area padana¹⁰¹; tale struttura compare nella cornice formale del *Magnificat*, ovvero nel primo e nell'ultimo movimento della composizione. Dopo aver atteso a questo dettame, «si anderanno intrecciando li versetti, hora à due, hora à tre, hora à quattro e più voci, tal volta con gl'instrumenti, e tal volta senza»: questo espediente di scrittura, nel *Magnificat*, si riscontra nel prosieguo del primo movimento, sui versetti *Et exultavit spiritus meus, in Deo salutare meo*, e, nell'ultimo, *Gloria*, sull'Amen; in entrambi i casi a cantare sono le parti solistiche di CI, CII e AI. «Quando vi saranno gl'instrumenti, si procurerà di fare belle sinfonie, e vaghi ritornelli; ma sarà sempre più studioso che gl'instrumenti proponghino il soggetto, che devono cantare le parti»: Fasoli fa proprio questo precetto nelle sezioni interne del *Magnificat*; nei brani destinati al tutti, il ruolo degli archi si limita a brevi raccordi tematici o a rafforzare le figurazioni ritmiche (anziché i segmenti melodici) su cui è articolata l'elocutio delle voci; nelle sezioni destinate ai solisti, invece, sono gli strumenti ad arco, con le loro entrate in imitazione, a prefigurare, senza uscire dalla tonalità di impianto, il tema cantato dai soli (così accade nel *Quia fecit*, per due canti e archi e continuo). Ancora, dal punto di vista dell'organizzazione formale dei singoli movimenti, non manca la presenza uniformante, ritmica e melodica, di un basso ostinato declinato con crome sui gradi I-VII-V (*Deposuit potentes*) o un'articolazione delle entrate vocali rigidamente imitativa (*Et misericordia eius*). Le parti vocali solistiche, per quanto non prive di brevi tirate di semicrome soprattutto nelle sezioni solistiche, non prevedono passaggi che richiedano un elevato virtuosismo esecutivo («e non se la passi totalmente in tirate come l'Usignuolo»). Metricamente, la struttura del *Magnificat* è quasi palindroma: nei primi quattro movimenti del salmo, riscontriamo, nell'ordine: due movimenti che adottano il tempo imperfetto di C, il terzo caratterizzato dalla sesquiquarta e il quarto in C tagliato, scritto a cappella secondo le regole dello stile antico¹⁰²; il quinto movimento è in C, il sesto in sesquialtera e i due conclusivi ritornano in C.

<i>Magnificat</i>	C
<i>Quia fecit</i>	C
<i>Et misericordia eius</i>	6/4
<i>Fecit potentiam</i>	C tagliato
<i>Deposuit potentes</i>	C
<i>Esurientes</i>	3/2

¹⁰¹ Cfr. SCHNOEBELEN, *Le messe bolognesi di Carlo Donato Cossoni*, pp. 211-225.

¹⁰² Un importante esempio di schematizzazione normativa con cui accostarsi alla scrittura di composizioni a cappella, «come se piglia la norma del Palestrina unico in queste cantilene», è fornita dal volume di BERARDI, *Arcani musicali svelati dalla vera Amicitia*, pp. 19-20 (che pure prosegue nell'equivoca - e noi sappiamo fuorviante - attribuzione al prenestino dello stile a cappella).

<i>Sicut locutus est</i>	C
<i>Gloria - Sic ut erat in principio</i>	C

Dal punto di vista armonico, Fasoli non ricerca eccessiva *varietas* («come pure non si perdi tanto nella modulazione, che si scordi dell'Armonia»): la chiusa del primo movimento, in re maggiore, fa da ponte con il sol maggiore dei tre successivi movimenti salmodici; il solo *Deposuit potentes* sposta l'orizzonte tonale al quarto grado di sol, ovvero a do, mentre gli altri rientrano nell'alveo tonale originario, senza mai inclinare - se non per veloci modulazioni - alla relativa minore o a tonalità maggiori vicine. Se ne può arguire che la sensibilità musicale dell'autore, almeno in una parte della sua produzione (forse quella più giovanile, ancora seicentesca), si espliciti maggiormente nella ricerca di aspetti ritmici, metrici e testurali che non nella differenziazione dei piani tonali e nell'affiancamento di strumenti alle voci (le «sinfonie»): un atteggiamento che lo accomuna alla scrittura pervicacemente contrappuntistica del vercellese Domenico Tacchino, con la quale condivide l'*horror vacui*, la ricerca di una prosa musicale senza momenti di pausa. Nella testura dei due movimenti estremi del *Magnificat*, contrariamente a quanto accadeva nelle *Antifone*, Fasoli introduce la diversificazione dei pesi vocali (mediante la rarefazione delle parti che, in alcune sezioni di testo, passano da otto a cinque, talora senza accompagnamento strumentale) e un diverso sistema di concertazione dei cori, mescolando le parti del primo e del secondo coro nell'ultimo emistichio testuale del primo movimento (ad esempio sulle parole *Omnes generationes*, laddove, nell'alternanza tonale tra la maggiore e fa diesis minore, le voci e gli strumenti si agglutinano secondo un ordine obliquo che perdurerà sino all'ultima cadenza: v11, CI, TI, BI, AII *versus* v12, v1c, AI, AI, CII, TII, BII). La distribuzione delle figure metriche dell'incipit e dell'explicit del *Magnificat* è altrettanto obliqua: se alle due parti di canto, di violino 1 e di basso vengono affidate note tenute (semibreve) il cui lento movimento ascendente per grado congiunto in contrattempo crea frizioni armoniche grazie ai ritardi reciproci, le parti intermedie ed i violini mantengono inalterata la percezione del perpetuum mobile causato dal loro perdurante ritmo anapestico (composto dalla figurazione: croma + doppia semicroma). Il doppio binario dell'articolazione melodica, che sovrappone alle note tenute dei soprani pause veloci, crome e semicrome nelle parti interne, è un'altra prerogativa ricorrente nella scrittura di Fasoli, come si evince dall'*Amen* che conclude il Salmo *Confitebor tibi Domine* a 8 (I-Tcm, B7bis).

In sintesi, la struttura del *Magnificat* C8 può essere schematizzata come segue:

Movimento	Andamento agogico	Tonalità	Metro	Voci	Strumenti
<i>Magnificat</i>		SOL/RE	C	CATBI-	V11,v12,v13,vla1,

				CATBII	vla2, vlc, org
<i>Quia fecit</i>		SOL	C	CI-CII	Vl1,vl2,vla (in chiave di soprano), vlc, org
<i>Et misericordia eius</i>		SOL	6/4	ATB	Org
<i>Fecit potentiam</i>	A cappella	SOL	C tagliato	CATB	Org
<i>Deposuit potentes</i>		DO	C	AT	Vl1, vl2, vla (in chiave di soprano), vlc org
<i>Esurientes</i>		SOL	3/2	CATBI-CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
<i>Sicut locutus est</i>		SOL	C	B	Vl1,vl2,vla, vlc, org
<i>Gloria - Sic ut erat in principio</i>		SOL	C	CATBI-CATBII	Vl1,vl2,vl3,vla1, vla2, vlc, org

5.8 Elementi di comparazione.

Se si volesse intraprendere una pista analitica comparativa, nella quale fare rientrare altre versioni del *Magnificat* di autori diversi, si riscontrerebbero taluni comportamenti omologhi e talaltre interessanti diversificazioni, anche soltanto circoscrivendo l'indagine all'organizzazione formale e agli stili di scrittura di chi, in area sabauda, si misurò con il rivestimento musicale di questo cantico che concludeva la liturgia vespertina. A volo d'uccello, e limitando la campionatura ad alcuni dati estrapolati dalle opere manoscritte dei responsabili delle cappelle musicali di Torino, Vercelli e Pavia nel periodo compreso tra il 1685 e il 1715, si perviene ai risultati che vengono qui di seguito sinteticamente commentati e riassunti in tabella.

- 1) I *Magnificat* di Francesco Fasoli. Il maestro di cappella del duomo di Torino scrisse, stando a quanto ci è stato conservato dagli archivi, quattro *Magnificat*, indicizzati con il numero di catalogo I-Tcm, C6, C7, C8 e C9. Dal punto di vista dell'articolazione testuale, il numero di movimenti di ciascuno non presenta differenze clamorose; qualche diversità in più emerge invece dal paragone tra il numero di sezioni riservate ai solisti o al tutti. In questo caso, il

magnificat C7, il più lungo, destina più della metà dei suoi movimenti affidati alle voci sole. Dal punto di vista dell'articolazione tonale delle composizioni, si nota la preferenza di Fasoli per la modulazione a tonalità, maggiori o minori, prossime alla tonalità d'impianto del brano e alla sua relativa minore. Per quanto riguarda infine i metri utilizzati, si va dal pressoché univoco metro imperfetto di C o C tagliato del *Magnificat* C6, alla enorme preponderanza dei metri binari nei *Magnificat* C6 e C9, sino, caso a sé, alla lieve preminenza di quelli ternari nel *Magnificat* C7. L'unico *Magnificat* a prevedere sinfonie esclusivamente strumentali a coronamento dei brani solistici – e quindi a stagliarsi dagli altri a livello di scelte compositive – è il C7.

Numero di catalogo	I-Tcm, C6	I-Tcm, C7	I-Tcm, C8	I-Tcm, C9
Numero di sezioni	8	11	8	7
Numero di sezioni solistiche	3 solistici	7 (5 solistici, 2 per combinazioni vocali di solisti)	3 (1 solistico, 2 per combinazioni vocali di solisti)	3 solistici
Numero di tonalità d'impianto delle sezioni del salmo	3 tonalità	5 tonalità	3 tonalità	4 tonalità
Numero di brani in tempo imperfetto (C o C tagliato)/totale = percentuale sul totale	8/8 = 100%	6/11 = 54,5%	6/8 = 75%	5/7 = 71,4%

- 2) I *Magnificat* di Giacomo Ambrogio Bissone. Maestro di cappella presso il duomo di Vercelli tra il 1687 e il 1725¹⁰³, Bissone ha lasciato, all'interno dell'archivio capitolare della Basilica di Sant'Eusebio di Vercelli, un numero molto ingente di componimenti. I salmi dedicati all'annuncio della Vergine Maria di scrittura policorale, tutti a 8 voci con coro di ripieno

¹⁰³ Cfr. BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra Controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, pp. 371-406.

(da qui l'indicazione sul testimone «a 12»), contenenti anche parti solistiche, sono tre; essi sono contrassegnati dai numeri di catalogo I-Vcd, 73, 75 e 76. Si nota subito, di primo acchito, il maggior frazionamento interno dei versetti salmodici, che danno luogo ad un elevato numero di movimenti, pressoché il doppio rispetto all'articolazione di Fasoli. Altra notevole differenza emerge dalle sezioni solistiche: esse sono sempre quattro e sempre destinate a coppie vocali caratterizzate dallo stesso timbro (due canti, due alti, due tenori, due bassi). Dal punto di vista dell'articolazione tonale, la già non eccessiva presenza di toni relativi alla tonica d'impianto che si è esperita in Fasoli, si riduce ancora nella architettura formale di Bissone: il *Magnificat*, I-Vcd, fondo musicale 73, non va oltre la tonica della scala minore di si e della sua relativa maggiore di re; i due *Magnificat* presenti in I-Vcd, fondo musicale 75-76, si fermano ai gradi di tonica-dominante-relativa minore della dominante (76) e ai gradi tonica-sottodominante-dominante (75). Per quanto riguarda il rapporto tra metri ternari e binari, anche a Vercelli, come a Torino, quelli binari sono utilizzati nel 70% dei brani. Passando a setaccio la scrittura strumentale, si nota una certa coerenza tra i *Magnificat* di Fasoli e quelli di Bissone, con un solo ritornello destinato agli archi e al basso continuo inserito nel *Magnificat*, I-Vcd, fondo musicale 75.

Numero di catalogo	di I-Vcd, fondo musicale 73	I-Vcd, fondo musicale 75	I-Vcd, fondo musicale 76
Numero di sezioni	11	18	13
Numero di sezioni solistiche	4 (4 per combinazioni vocali di solisti)	4 (4 per combinazioni vocali di solisti)	4 (4 per combinazioni vocali di solisti)
Numero di tonalità d'impianto delle sezioni del salmo	2 tonalità	3 tonalità	3 tonalità
Numero di brani in tempo imperfetto (C o C tagliato)/totale = percentuale sul totale	9/12 (si conteggia anche l'incipit binario) = 75%	13/19 (si conteggia anche l'incipit binario) = 68%	10/13 = 77%

- 3) I *Magnificat* di Giovanni Antonio Costa. Il sacerdote Giovanni Antonio Costa, nativo di Pavia, fu un compositore che, come si vedrà con maggior dovizia di particolari più avanti, dopo

diverse importanti esperienze musicali cumulate in Italia e in Europa (Roma, Vienna, Milano) tra il 1694 e il 1706, chiuse i suoi giorni terreni a Vercelli, nel 1735, dopo aver diretto la locale cappella musicale per sette anni¹⁰⁴. Nella sua produzione, i cui riporti manoscritti sono stati versati presso I-Vcd, sono presenti 4 *Magnificat* a 8, 3 *Magnificat* a 4 e a 8 voci e 2 *Magnificat* a 4 voci; da quest'insieme sono stati estrapolati due *Magnificat* a 8, per doppio coro, archi e solisti, recanti il numero catalografico 513 e 516, e due *Magnificat* a 4 e a 8, recanti il numero catalografico 509 e 511. Per la multiformità degli atteggiamenti stilistico-formali con cui Costa entrò in contatto, ci si potrebbe attendere che l'analisi di tali composizioni in stile concertato svelasse modalità differenti di suddivisione dei pesi esecutivi e di articolazione dei piani tonali. Aspettativa che andrà, almeno parzialmente, delusa. Solo quest'ultima caratteristica – la pianificazione tonale – spicca infatti per una certa differenziazione rispetto a Bissone e a Fasoli: poco meno della metà dei movimenti dei *Magnificat* (I-Vcd, fondo musicale, 516, brano dalla finalità eminentemente pubbliche, scritto *con sinf. Per S. Pio Quinto*, in occasione della canonizzazione di papa Ghislieri avvenuta nel 1713), 509 e 511 è composto in tonalità diverse; l'altro cantico (I-Vcd, fondo musicale, 513) è l'unico ad allinearsi perfettamente al contenutissimo numero di tonalità praticate nelle omologhe composizioni di Fasoli e Bissone (solo tre). Se dal punto di vista dell'orchestrazione spicca il *Magnificat* (I-Vcd, fondo musicale, 511) che prevede la presenza nel proprio organico orchestrale di due oboi, dal punto di vista architettonico, invece, nell'altro *Magnificat* (I-Vcd, fondo musicale, 516) si segnala la presenza di due brani solistici e di 4 per combinazioni diverse di solisti; anche nei *Magnificat* 509, 511 e 513 il numero delle sezioni solistiche corrisponde quasi alla metà dei movimenti complessivi; al loro interno, i movimenti per voci solistiche sono molto limitati, gli altri vengono destinati a voci soliste variamente combinate. Questa scelta distributiva avvicina il pavese alla strutturazione diversificante dei ruoli solistici di Fasoli più che a quella mono timbrica di Bissone. Comune ai due autori sabaudi è invece un'altra caratteristica delle scelte mensurali di Costa, ovvero il rapporto percentuale tra metri binari e ternari, con i primi nettamente preponderanti. Dal punto di vista dell'elaborazione strumentale, come già Bissone, anche Costa inserisce talvolta tra le sezioni cantate un ritornello destinato ai soli archi e al continuo o una Sinfonia (*Magnificat* 509); come già Fasoli, lo stesso Costa prevede un'introduzione esclusivamente strumentale di alcune parti del tutti e dei solisti (l'incipit del *Magnificat* 516, ad esempio). È da notare infine come in un *Magnificat*, il 513, siano presenti ben quattro sezioni caratterizzate dalla mensura 3/1 (forse un arcaismo memore del rapporto, regolamentato dal *Syntagma Musicum* di Michael Praetorius, tra ciascun segno di proporzione e il genere di composizione in cui esso andava inserito: la tripla, nel caso specifico, avrebbe fatto parte del *tactus inaequalis* dotato di carattere *tardior*).

¹⁰⁴ Si veda SEIFERT, *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*, pp.25-26.

Numero di catalogo	I-Vcd, fondo musicale 509	I-Vcd, fondo musicale 511	I-Vcd, fondo musicale 516	I-Vcd, fondo musicale 513
Numero di sezioni	8	8	13	12
Numero di sezioni solistiche	3 (2 per solisti, 1 per combinazioni vocali di solisti)	5 (5 per combinazioni vocali di solisti)	6 (2 per solisti, 4 per combinazioni vocali solistiche)	(5, 3 per solisti, 2 per combinazioni vocali solistiche)
Numero di tonalità attribuite alle sezioni del salmo	4 tonalità	5 tonalità	6 tonalità	3 tonalità
Numero di brani in tempo imperfetto (C o C tagliato)/totale = percentuale sul totale	6/8= 75%	5/7=71,4%	9/13 = 69%	8/12= 66,6%

CAPITOLO 6

I compositori a cavallo tra Sei e Settecento e la loro produzione liturgica: le messe

6.1 L'età di Giovanni Ambrogio Bissone a Vercelli (1687-1726)

La morte di Domenico Tacchino e il conseguente bisogno del capitolo della cattedrale di Sant'Eusebio di reperire un sostituto all'altezza, condusse i canonici a valutare l'esperienza cumulata nel decennio trascorso a Novara dal loro concittadino Giovanni Ambrogio Bissone, che di Tacchino era stato allievo. Nel ventennio 1665-1685, i musicisti delle cappelle novaresi e vercellesi avevano più volte collaborato nell'allestimento della pompa musicale per la festività di Sant'Eusebio e in occasione della celebrazione del Beato Amedeo di Savoia (ad esempio, nel 1682)¹; in alcuni casi, anche il fratello di Giovanni Ambrogio, Giovanni Matteo Bissone, si era prestato a svolgere il ruolo di intermediario tra le due istituzioni, pagando i musicisti avventizi con i denari affidatigli dal capitolo eusebiano². L'impronta impressa dal nuovo responsabile della cappella musicale, immediatamente assunto al ruolo di maestro di canto dei putti cantori in seminario³ e quindi ammesso al beneficio di canonico minore⁴, si concentrò, così come aveva fatto il suo predecessore, sulle esigenze pratiche che insorgevano quotidianamente all'interno della sua cappella, sovrintendendo alla gestione dei fondi annualmente destinatigli per il pagamento degli emolumenti dei musicisti avventizi e al buon andamento dell'accompagnamento organistico mediante la continua vigilanza sulla funzionalità dell'organo maggiore. Numericamente, poco cambiò rispetto al passato: se nel 1687 la festività eusebiana fu celebrata affiancando ai cinque esecutori autoctoni nove ausiliari provenienti da Novara (cinque violinisti), Casale Monferrato (due violinisti) e Milano (due cantanti), nell'anno successivo fu Milano a prestare, insieme alla vicina Novara, il numero più consistente di musicisti a Bissone (rispettivamente quattro e due). Negli anni successivi, le cose non mutarono di molto, data la pervicace preponderanza numerica dei solisti milanesi rispetto agli avventizi casalesi e novaresi (tra cui allignava spessissimo anche la figura di un maestro di cappella,

¹ Sulla storia della cappella eretta da Guarino Guarini per Amedeo di Savoia, beatificato da Innocenzo XI nel 1686, cfr. BARBERO, PRIOTTI, *Ad usum fabricae. Architetti, nobili e santi alla Cattedrale di Eusebio*, pp. 31-36 (testo importante per la storia dell'architettura della basilica ma da maneggiare con circospezione per quanto attiene agli aspetti storici della stessa). BALDI, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra Controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, pp. 371-406.

² I-Vcd, fald.4, Contabilità Fabbrica e Tesoreria 1681, f.29: «Alli 10 d° Ap.le ho pag.to al S.r D. Gio Matteo Bissone p le cibarie soministrate alli musicisti venuti da Novara p la solennità del B. Amed. due giorni 18:7:6».

³ *Ibi*, Acta capitularia [...] 1685 86 87 88, f. 119 (8 maggio 1686): «Habitò experimento vocis et idoneitatis ad cantum hic in Cap.lo per D.num Bissonum magistrum cantus Josephi Prate civis Vercill.si in loco uno ex vacantibus Collegii Innoc. Seminari ponendi, illum ideo nominarunt, etnominant acceptandum in p.do Collegio puerorum ad mentem, et formam [...]».

⁴ È da notare che è probabile che Bissone affiancò negli ultimi mesi di vita il suo predecessore Tacchino: la prima esplicita menzione del suo ruolo di *magister cantus* si trova solo nell'atto capitolare del 14 novembre 1687, in *ibi*, fald.18, ff. 257-258: «Cum vacet in collegio Innocentium seminarii p.ntis Civitatis attenda idoneitate et habilitate vocis pueri Johannis Comutii a Rotorio iuxta milan.em per D. Bissonum Magistrum Cantus factam, aliisque requisitis [...] nominat et elegerunt [258] nominat et eligunt in unum sit ex Pueris Ipsius Collegii Innocentium».

forse Carlo Francesco Cane⁵, che risultò alloggiato in casa di Bissone in occasione della ricorrenza del 1692). Nel 1691, alle più consuete direttrici del turismo musicale di prossimità, si aggiunse anche un percorso che da Como condusse a Vercelli un regolare violinista, padre Carcano, che da lì in avanti divenne una figura cardine per l'organizzazione della musica concertata eusebiana, installandosi, dal 1692 in avanti, presso il convento francescano di Vercelli come padre guardiano. Erano del resto anni fecondi, nei quali si andavano raccogliendo i frutti dell'attività didattica del collegio degli innocenti, istituzione conosciuta anche fuori dallo stato sabauda, come dimostra la concessione di un beneficio come canonico minore all'ex allievo Battista Donadelli di Vicenza, la cui carriera sarebbe proseguita come cantante d'opera nei teatri veneziani⁶. Dal punto di vista organario, sempre nel 1692 il capitolo affidò al proprio organaro di fiducia, Andrea Gavinelli, una serie di interventi di rappezzatura ai mantici dell'organo maggiore⁷. Le note spesa del 1693 ci informano che anche la cappella di Santa Maria maggiore di Bergamo era entrata a far parte della circuitazione di musicisti per Sant'Eusebio, fornendo al capitolo eusebiano un soprano e un violinista⁸, mentre nel 1694 fu l'omologa istituzione musicale della cattedrale di Pavia a dare il beneplacito ad un basso e ad un soprano affinché si recassero a Vercelli in occasione del 1 agosto. Il 1694 fu anche l'anno in cui Gavinelli dovette rifare completamente la manteceria dell'antico organo sopra la porta della sacrestia. A spezzare questa tranquillizzante continuità intervenne il 1695, anno molto importante per il ducato sabauda: a luglio, dopo un breve assedio, cadde infatti la piazzaforte di Casale Monferrato, evento cui fece seguito, di lì ad un anno, lo sgombero delle truppe francesi dalla fortezza di Pinerolo: si trattava di due spine nel fianco dello stato sabauda che l'accorta politica diplomatica di Vittorio Amedeo II era riuscita a disinnescare facendo leva sulla volontà di Luigi XIV di allontanare il ducato subalpino dall'alleanza asburgica formatasi all'inizio della guerra della lega di Augusta⁹. A Vercelli, la caduta di Casale venne solennizzata con un solenne *Te Deum* in cattedrale, che però non venne composto da Bissone (il catalogo dei suoi manoscritti non ne

⁵ Come già anticipato nel paragrafo dedicato a Domenico Tacchino, Carlo Francesco Cane partecipò, nel luglio 1684, al concorso bandito dalla fabbriceria del duomo di Milano per il posto di maestro di cappella vacante dopo la morte di Giovanni Antonio Grossi che sarebbe stato vinto da Carlo Donato Cossoni: cfr. DE RUVO, *Carlo Cossonio prete*, pp. 43-45.

⁶ I-Vcd, fald. 19, 1688-1696, f.136v: «Ad beneficium seu canonicatum minorem vacatum in hac Cathedrali Ecc.a p obitum d. Augustini Trovati [...] nominant et eligunt R. Bap.tam de Donadelli Vicentiae, huius Ven.di Seminarii seu Collegii Innocentium alumnum dummodo se reddat idoneum alias ex nunc pro hunc nominant, et eligunt Carolum An.um Cacialupi Pavie, Musicum rasseruato [?] sibi iure alium nominandi quatenus ex ipse etiam non redat idoneus [?] intre terminum a iure praescripto». Il beneficio gli sarà conferito ufficialmente il 25 giugno 1691 (*ibid.*, f. 142v). CI informa della sua successiva carriera come cantante di melodrammi *ibi*, scatola 40, Liti con i beneficiati, fasc. 1, 1719 *acta civilia [...] contra DD. Can.cos Beneficiatos [...]*: «Anni 24 circa fa un certo S.r Benef.to Donadelli abandonò il servitio di q.a Chiesa attendendo ad Opere teatrali, e doppo due anni, et qualche mese di totale assenza mandò la renanzia del Benefitio».

⁷ Non dissimile alla situazione vercellese era stata quella del duomo di Milano che, durante il mandato di maestro di cappella di Carlo Donato Cossoni (1689-91), aveva introdotto a Milano l'organaro valtellinese Carlo Prati per un restauro ai due organi della chiesa metropolitana: cfr. TOFFETTI, "No haria de haverse mezcclado el conde". *Ancora su Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola (con documenti inediti)*, pp. 187-250: 242-243.

⁸ Tutte le seguenti informazioni archivistiche sono desunte da I-Vcd, fald.5, Contabilità 1692-1695, s.i.f. Nel 1690 figuravano come soprani della cappella di Santa Maria Maggiore di Bergamo Girolamo Marini e Lodovico Torni: cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi*, pp. 43-45.

⁹ Cfr. SYMCOX, *L'età di Vittorio Amedeo II*, pp. 309-312.

include infatti nessuno¹⁰) ma che fu probabilmente attinto dalla produzione pregressa dei locali maestri di cappella o da qualche volume a stampa; a Bissone andava però ascritto il merito di aver cercato di ampliare gli orizzonti esecutivi dei beneficiati affidatigli, commissionando la copiatura e la spedizione di una serie opere musicali di coevi autori italiani¹¹. In quello stesso, fervoroso, anno venne ammesso tra i beneficiati un giovane chierico di prima tonsura, Francesco Michele Montalto di Moncalieri¹²; questi, già provvisto di una opportuna educazione musicale e di ispirazione compositiva, avrebbe mantenuto il suo scanno eusebiano sino al 1712, per poi trasferirsi a Torino come maestro di cappella della cattedrale. Purtroppo, le sue poche opere conservate a Vercelli, tutte manoscritte, sono limitate ad un organico ristretto, al massimo 4 voci con basso continuo, e non permettono di far trasparire in modo più puntuale le eventuali influenze subite dal giovane a contatto con il più esperto Bissone; in quello stesso 1712, presagendo la necessità di dover nominare un degno sostituto di Montalto, i canonici ammisero alle provvisori dei canonici minori il giovane Giovanni Maria Brusaschi di Casale Monferrato, dotato di voce tenorile e di una buona predisposizione all'esercizio compositivo¹³. Proseguendo nella lettura diacronica della documentazione capitolare coeva al mandato di Bissone ci si imbatte, nel 1698, nella costruzione di una nuova infrastruttura musicale, un organo: al resoconto relativamente particolareggiato dei verbali capitolari non fa però riscontro alcuna traccia contabile nei registri di spesa della cattedrale¹⁴. Nello stesso 1698, le parti di contorno per Sant'Eusebio ripresero le usate strade, provenendo in egual numero da Novara e da Milano¹⁵, mentre, nel 1702, tre anni dopo la nascita di Vittorio Amedeo Giovanni di Savoia, la cattedrale vercellese veniva parata a festa per un altro *Te Deum* di buon auspicio nei confronti dell'infante sabauda. Bissone, nelle feste eusebiane, si serviva anche di un secondo organista proveniente da Borgovercelli; altri musicisti, sul far del Settecento, giungevano – secondo tradizione - dalle limitrofe località di Novara e Casale, oltre che da Milano; l'utilizzo degli strumenti a canne era continuativo, con le opere manutentive demandate a Gavinelli (di cui si ricordano i due interventi più rilevanti, quello effettuato nel 1701, «per accomodar i canali del vento», e quello del

¹⁰ DESTEFANIS, *Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana*.

¹¹ I-Vcd, fald.5, Contabilità 1692-1695, s.i.f.: «Alli 8 feb.ro [1695] pag.to al Sig. M.ro di Capella p copie di musica fatte venire dall'Italia 17.10».

¹² *Ibi*, fald. 19, 1688-1696, ff.203v-204r: «Ibique cum vacaverit in hac Cath.li Ecc.lia Beneficium in Colleggio DD. Beneficiatorum p.tis Cat.lis per obitum quondam D. Io.nis Mattei Bissoni huius Ecc.lae Cathed.is beneficiati qui de mense extra Romanam Curiam diem cluasit extremum cuius nominatio et collatio spectat, et pertinet ad Rever.mos DD. Can.cos et Cap.lum S.ti Eusebii [204r] p.ntis Civitatis [...] Et cum inventus fuerit D. Can.cus Fran.cus Michael Montaltus montiscalerij taurin. dioecesis clericus prima clericabus tonsura insignitus habilis et idoneus ad dictum beneficium vacans p experimento super eius idoneitate habito p d. Magistrum Cantus Bissonum».

¹³ *Ibi*, fald. 21, 1712-1720, ff.47-48: «Ibique cum vacaverit et ad pr.n.s vacet in hac Cath.li Ecc.a, et in Colleggio DD. Beneficiatorum eiusd. Cath.lis Beneficium Musicum seu Canonicatum minorem p privationem eiusd. Beneficii odio ad. Rev.i D.ni Sacerdotis Nicolai Gorri iam Beneficiati [...] Jo.es Maria Brusaschus clericus civitatis Casalis in quatuor minoribus ordinibus constitutus, et musicus in voce tenoris habilis et idoneus».

¹⁴ *Ibi*, fald. 20, 1697-1711, ff.58v-59r: «Ibiq. Ill.mi et Rev.mi DD. Mandarunt et mandant D. Can.co Thesaurario sive Eccl.ae Prefecto ut fidem quatenus opus pro veritate expediat nomine Cap.li occasione transmissionis novi organi ad hanc Cathedralam Ecc.am quod sumptibus Reverendissimi Domini Canonici Archidiaconi [59r] Archidiaconi de presenti construitur».

¹⁵ Le successive notizie archivistiche sono desunte da «Libro p° della Thesoreria della Cathedrala [...] principata dalle Calende di giugno 1698 da fornirse in simil Calende 1699» [recte: 1703].

1709, «p la montatura e rimessa degli organi»), anche se durante la quaresima si era soliti affittare un semplice cembalo in sua surrogazione. La registrazione delle spese, limitatamente al primo decennio del XVIII secolo, prosegue senza eccessive increspature lungo il solco tracciato dal passato; sono i registri deliberativi del capitolo a ricordarci che, nella primavera 1704, la città era stata sottoposta ad un violento bombardamento da parte delle truppe francesi, che l'avrebbero espugnata il 1 agosto di quello stesso anno¹⁶. Non sorprende dunque riscontrare nella documentazione la cessazione o un forte ridimensionamento delle attività artistiche per la festività di Sant'Eusebio. Per ritrovare qualcosa di nuovo, occorre attendere la fine della guerra per la successione al trono di Spagna e concentrarsi sullo spoglio delle registrazioni passive dal 1711 in avanti. In quell'anno, l'ordinaria cooptazione delle forze di area milanese venne interrotta dall'arrivo di due violinisti torinesi¹⁷, i Somis (Ardi), accompagnati da un contralto bolognese all'epoca residente a Torino (la cui identificazione è resa difficoltosa sia dalla chiusura delle stagioni operistiche del teatro Regio sia dall'elevato numero di artisti provenienti dalla legazione pontificia romagnola che si esibirono dopo il 1715 in melodrammi andati in scena al teatro Carignano¹⁸), cui si unirono un esecutore milanese e a due novaresi. Nel 1713 fu la volta di due violinisti e un violoncellista di Casale Monferrato, coordinati dal maestro di cappella proveniente dalla piccola chiesa madre di Ivrea, figura della quale non è rimasta che l'indicazione di ruolo (anche perché, a dir il vero, ancora nel 1699 quel tempio era sprovvisto di musicisti, come ammetteva candidamente nella sua coeva visita pastorale il vescovo canavesano mons. Lambert: «da alcuni anni non si suoni più quest'organo e non si paghi lo stipendio al maestro di cappella con l'intenzione di rifare l'organo»; ulteriori legami musicali tra Ivrea e Vercelli furono sanciti dalla costruzione, affidata al ben noto Andrea Gavinelli, del nuovo organo della cattedrale eporediese, iniziato nel 1699 e terminato nel 1708¹⁹, e dalla immissione tra i canonici minori beneficiati eusebiani dell'eporediese Nicola Meinardi, sempre nel 1699²⁰). Dopo la festività eusebiana del 1713, celebrata in tono minore, nel biennio 1714-15 le spese per la ricorrenza estiva tornarono ai livelli dei primi anni '10, con un'inconsueta parcellizzazione delle

¹⁶ I-Vcd, fald. 20, 1697-1711, fasc. 69, f.69, atto nel quale si rimarca come l'ingresso delle truppe guidate dal duca di Vendome avessero trovato una Vercelli semidistrutta dalle bombe, con i conventi di Santa Chiara, della Visitazione e della Santissima Annunziata pressoché atterrati.

¹⁷ I-Vcd, fald.6 Contabilità 1606-1715, Conti della tesoreria della cathed.le di giugno 1711, s.i.f.: «[agosto] di d° pag.to alli sig.ri musici forastieri, cioè alli sig.r Ardi violinista venuti da torino filippi sedeci, cioè otto piene cad°, al contralto di Bologna venuto pure da Torino filippi noue, al soprano venuto da Milano filippi ondecì, al Basso e violone venuto da Novara filippi tre tutti due sei che in tutto sono filippi quaranta due 196».

¹⁸ BOUQUET, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, pp. 94-104. Attenendoci ai libretti di quelle rappresentazioni, dopo il 1715 calcarono le scene torinesi le cantanti bolognesi Anna Martelli, Rosa Ferrari, Santa Cavalli e Barbara Franzini, virtuosa «del Serenissimo Signor Principe di Carignano». Di nessuna di esse, però, i testimoni forniscono l'ambito vocale: cfr. I-Tci, segnature L.0.39-43.

¹⁹ Cfr. ACOTTO, *Musica nel Duomo di Ivrea dal sec. IX al sec. XX*, pp. 25-30.

²⁰ I-Vcd, fald. 20, 1697-1711, f.80r: nell'atto capitolare del 21 marzo 1699 si legge l'attribuzione del beneficio che era stato del milanese Giovanni Battista Colombi al «Prior Iacintus Nicolaus Meinardi civis ac sacerdos Ipporeggiens Musicus in voce bassis habilis et idoneus».

provenienze territoriali dei musicisti avventizi: nel 1714 fece la battuta il maestro milanese Bramante²¹, responsabile dell'istituzione musicale della basilica di Sant'Ambrogio di Milano²², mentre nel 1715 l'onore toccò invece a Gaudenzio Battistini di Novara, che diresse una compagine musicale e vocale allestita, oltre che con quelli autoctoni, con apporti esecutivi milanesi, alessandrini, casalesi e novaresi²³. Questa soluzione direttoriale venne portata avanti negli anni, con un sempre più marcato influsso, nelle file degli strumentisti, di importanti nomi delle orchestre di Torino. Nel 1717 Battistini ebbe alle sue dipendenze un soprano, un contralto e un basso di Novara, Giovanni Battista e Lorenzo Somis di Torino, accompagnati da altri non meglio identificabili «compagni», un oboista e due altri suonatori, probabilmente di Vercelli; la pompa musicale della festività venne compensata con la ragguardevole somma di 182 lire²⁴. Nel 1718 ai Somis succedettero due altri violinisti torinesi, Rasetti padre e figlio (Alessio, compositore anche di balli per il Teatro Regio di Torino)²⁵, mentre nel 1719 il canonico Alberga, «delli Signori di Settulo», già costituitosi garante di Andrea Gavinelli per la costruzione dell'organo del duomo di Ivrea dinanzi al capitolo eporediese nel 1699²⁶ e quindi incaricato dal capitolo vercellese di trattare con il medesimo artigiano la realizzazione di «opus reaptationem armonicam» dell'organo della concattedrale di Santa Maria Maggiore nel 1702²⁷, ricevette 8 lire per aver portato nella cattedrale eusebiana «messe a otto portate da Roma per servizio della Capella»²⁸. È ragionevole credere

²¹ Ambrogio Domenico Bramante fu maestro di cappella presso la basilica di Sant'Ambrogio di Milano sino al 1726; morì nel 1728: cfr. RAVIZZA, *Giovanni Battista Sammartini, la produzione per strumento a tastiera*, in Anna Cattoretti (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, p. 285.

²² I-Vcd, fald.6 Contabilità 1606-1715, s.i.f., alla data agosto 1714: «[...] agosto A di 2 d° pagato alli Sig.ri musici, e violinista forestieri per la festa di S. Eusebio è p° al Sig.r Bramante mastro di capella di milano filippi quatro, al sig. Brivio filippi nove, al sig.r Mala corda filippi cinque, al sig. Picchioretti filippi tre, al sig.r Gavinello filippi quatro, al sig. Silvestro castrato filippi sette, e mezo, ali Sig.ri Beltraffo, Spinello e Clavi filippi re che in tutto sono filippi trenta cinque e mezo £ 165.13.4».

²³ I-Vcd, fald.6 Contabilità 1606-1715, s.i.f., alla data 2 agosto 1715: «A 2 d° [...] pagato alli Sig.ri Musici, e violinisti venuti da Milano, Novara, Alessandria, Casale per la festa di S. Eusebio e primo al sig. Brivio filippi dieci, al Sig. Battistini filippi tre, al sig. Silvestro filippi sei, al Basso filippi due, alli due sig.ri Picchioretti filippi sette al sig.r Manacorda filippi cinque, alli sig.ri Belzuaffo, Spinello e Clava filippi tre che in tutto sono filippi trentasette £ 172.13.4».

²⁴ I-Vcd, cart. 7, contabilità 1711-1788, Libro della Tesoreria della Chiesa Cathed.le di S. Eusebio di Vercelli 1711 al 1731, f. 176: «A 2 d° [agosto] dato per la festa di S. Eusebio al mastro di capella di Novara filippi tre, al soprano filippi cinque, al contralto filippi cinque, al Basso filippi tre, al violoncello d'Alessandria filippi quatro, Alli Sig.ri Somis e compagni venuti da Torino filippi quindici, al P. Bosco Oboè filippi tre, al P. demachi filipp.uno, al P. Beltraffo, filipp'uno, che in tutto sono filippi quaranta 186.13». Sulla dinastia Somis cfr. BASSO, *Notizie biografiche sulle famiglie Somis e Somis di Chiavre*, introduzione a Giovanni Battista Somis, *Sonate da camera op.II per violino, violoncello o cembalo*, pp. VII-XXXIII; ID., *Osservazioni sulla scuola strumentale piemontese del Settecento*, pp. 135-156; BOUQUET 1987, vol.1, p. 84, vol.3, p.300.

²⁵ I-Vcd, cart. 7, contabilità 1711-1788, Libro della Tesoreria della Chiesa Cathed.le di S. Eusebio di Vercelli 1711 al 1731 f. 216. Su Giacomo Rasetti (o Razetti), al tempo uno dei maggiori violinisti attivi nello stato sabaudo, autore delle danze dell'opera *Il Trionfo della Fedeltà* (1723) di Andrea Stefano Fioré, cfr. BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 54.

²⁶ Vasco Acotto, *Musica nel Duomo di Ivrea*, pp.26-27.

²⁷ I-Vcd, fald. 20, 1697-1711, f.232r: «Item commiserunt, et comittunt D. Can.co Alberghe ut vocato D. Gavinello consulet occasione huius reparationis Ecc.lae Materialis manutentione organorum curando quatenus opus reaptationem armonicam organi in Ecc.a S.ae Mariae Maioris pro ordinata officatura magis qua fieri possit decore habenda». In occasione dello spostamento delle officature in Santa Maria maggiore, nell'autunno 1702, in concomitanza della chiusura della basilica per opere di restauro architettonico, i registri palesano ulteriori responsabilità di natura organaria affidate al canonico Alberga, *ibid.*, f. 244r: «Ibiq. Audita expositione facta a D. Can.co Alberga deputato super repositionem in loco tuto tibiurum organorum Cath.li Ecc.lae S. ti Eusebii exponente quo dubi reperiunt ex causis ibid. p eund. Expressis tute sunt, quare petiit et petit p hoc Cap.lum provideri omni meliori modo protestandi p se non state Et Ill.mi et R.mi DD. Unanimiter cum d° D. Can.co Alberga deputarunt et deputant D. Can.cum Horatium Foliarinum ut videant, visitent agant et curent tutiorem repositionem omni meliori modo sumptibus Thesaureriae».

²⁸ I-Vcd, cart.7, contabilità 1711-1788, f.216.

che si trattasse di pagine di autori contemporanei: il fondo musicale eusebiano custodisce, ad oggi, una sola messa manoscritta a 8 piena, la già citata *Messa Oliniera* di Pitoni; le altre sopravvivenze a stampa di provenienza romana successive al 1650 sono due raccolte che, sui rispettivi frontespizi, recano la firma autografa di Giovanni Maria Brusaschi e una cui essi sono stati asportati: i *Responsori per la settimana santa* a 4 voci e organo di Michelangelo Falusi (Roma, Mascardo, 1684)²⁹, l'edizione delle *Messe a quattro voci* (senza parte di tenore) di Giovanni Pierluigi da Palestrina (Roma, Giacomo Fei, 1662)³⁰ e gli *Offertori* di Francesco Foggia (Roma, Mascardo, 1681)³¹. Gli ultimi anni di Bissone alla guida della cappella, prima della morte nel gennaio 1726, videro l'uscita delle sue opere poliorali per i torchi di Giuseppe Silvani di Bologna: nel 1722 il primo volume delle *Messe brevi*, nel 1724 i *Salmi* a 8 voci³² e, postumo, il secondo libro di *Messe* nel 1726³³. Il capitolo si dimostrò grato al suo maestro di cappella, riconoscendogli un indennizzo sulle spese di stampa della prima raccolta³⁴ ed in seguito volle collocarne una copia completa all'interno dell'archivio. Con il declino della salute di Bissone, anche le registrazioni economiche diventano molto meno loquaci, lasciandoci intendere una diminuzione delle spese a pro della pompa eusebiana per il 1 agosto 1721 e un loro progressivo ridimensionamento, frutto forse della sempre più profilata gestione del canonico minore di origine casalese Giuseppe Maria Brusasco, che, con i molti pagamenti per carta pentagrammata fattagli arrivare da Milano e le numerose rilegature di volumi a stampa del triennio 1722-1725, si candidava ad essere uno dei potenziali sostituti dell'anziano maestro di cappella.

6.2 Le messe di Giovanni Ambrogio Bissone

Le numerose composizioni che Giovanni Ambrogio Bissone aveva destinato al servizio liturgico della sua cattedrale – le quali vennero versate nell'archivio capitolare solo nel 1728, due anni dopo la morte del loro autore e a prezzo di una lunga diatriba che contrappose il capitolo vercellese al nipote, organista ed esecutore testamentario Gaspare Andrea Beltraffo³⁵ - si concentrano, dal punto di vista

²⁹ I-Vcd, archivio capitolare, Mus 85.

³⁰ I-Vcd, archivio capitolare, Mus 80.

³¹ I-Vcd, archivio capitolare, Mus 88.

³² In I-Vcd, sono conservate due copie manoscritte di quest'opera, in partitura (fondo musicale, 1249) e in parti (fondo musicale, 1250). L'opera a stampa è custodita invece in archivio capitolare, alle segnature Mus 101-102.

³³ I-Vcd, fondo musicale, 1254. Copia a stampa.

³⁴ I-Vcd, atti capitolari, fald. 22, 1721-1731, f. 120r: «Item dd. Can.cus et Archipresbiter de Advocatis ibid. remisit quitationem librar. triginta per rip.um tamquam ministrat. solutam ad computum, expensarum factarum in occasione tipis compositionum musicalium D. Magistri Cantus Bissoni sub data septima februarii curr. anni, et habitis dictis compositionibus tipis exarandis nil habent in contrarium neque ad summam duplarum decem, et non aliter pro ut iam huic Cap.lo expositum fuit».

³⁵ Il testamento di Giovanni Ambrogio Bissone è in ASVc, Notai, Rogiti Francesco Bernardino Mulatera, fald. 777, ff. 15r-17v; l'atto capitolare che obbliga il nipote al versamento delle musiche manoscritte dello zio ai canonici è invece in I-Vcd, fald. 22, 1721-1731, fasc. Acta capitul.a 1728 29 30 31, f. 36: «Item super expositione facta [sic] a D. Can.co Furno sicuti fecerunt terminate [sic] controversie [sic] inter hoc Cap.lum et D. Sacerdotem Beltraffum pro facto scripturarum Musicalium relictarum a D. Can.co Bissono eius Patr.o

Ill.mi et Rev.mi D.ni attento iuram.to per d.m D.num Beltraffum praesito, praevia citatione facienda mandarunt et mandant citato Pr.ore Cap.li relaxari summam odio eiusdem Beltraffi sequestratam». In *ibi*, scatola 40, fasc. 5, troviamo l'attestazione

quantitativo, sulla produzione di salmi vespertini e di mottetti per poche voci. Le messe che egli scrisse nei quarant'anni in cui guidò la compagine vocale e strumentale della cattedrale di Vercelli sono molto più esigue di numero (12 in totale), ma presentano aspetti formali che varrà la pena approfondire anche mediante il ricorso ad una serie di schematizzazioni esplicative per poterle successivamente paragonare alla struttura adottata dall'autore nelle due raccolte di messe "piene" a 8 voci date alle stampe nel 1722 e nel 1726. L'analisi ha perciò riguardato soltanto le messe destinate ad un doppio coro reale (con eventuali cori di ripieno notati in partine a sé stanti) e al suo interno non è stata considerata la produzione liturgica di Bissone per 6 e 10 voci e per 9 voci in quanto tali messe (o sezioni di *ordinarium*) corrispondono ad una tipologia compositiva definibile come "pseudo policorale", centrate come sono sul primo coro (a sei e a cinque voci) e prevedendo per il secondo una semplice funzione di ripieno, di rinforzo dinamico delle quattro parti principali del primo; la successiva griglia analitica non è stata applicata nemmeno sulle messe a quattro voci, con o senza accompagnamento strumentale, necessitanti di un coro di ripieno le cui parti ricalcassero *in toto* quelle del primo coro.

La *Messa Concertata a 8* (collocata in I-Vcd, fondo musicale, 1³⁶) è una composizione che si limita a rivestire musicalmente le prime due parti dell'*ordinarium*, il *Kyrie* e il *Gloria*. Una prima particolarità che si coglie all'interno della sua architettura formale è l'introduzione esclusivamente strumentale al *Christe eleison*, affidata ad una «sinfonia» che coinvolge tre violini, violoncello e l'organo³⁷. Bissone itera questo comportamento anche nella *Messa a tre chori* (I-Vcd, fondo musicale, 10), con un'unica differenza di carattere testurale: in quest'ultima messa egli aggiunge alla sezione degli archi una viola, notata in chiave di tenore. Dal punto di vista strutturale, tal atteggiamento non è precipuo della cappella musicale vercellese ma ha una serie di corrispettivi a livello italiano, i cui legami culturali sono ancora tutti da approfondire: da un lato, questa sorta di preludio al *Christe* è prevista anche in opere estranee al contesto culturale sabauda (se ne trova una in una messa manoscritta del romano Matteo Simonelli), dall'altro l'anticipazione melodica del tema affidato ad una voce solista è tipica della cantata e del mottetto sacro di tardo Seicento, soprattutto degli autori che insistono sull'area sabauda (essa è infatti un modulo strutturale condiviso sia da Fasoli, sia da Bissone sia dal suo probabile allievo Francesco Michele Montalto, che si mostra alquanto aduso ad incorniciare - nei mottetti a voce sola destinati ai momenti liturgici e paraliturgici della cattedrale di Torino - un'aria vocale tra due brevi sinfonie). Tornando agli aspetti costitutivi della *Messa*, si nota poi che Bissone è parco di indicazioni agogiche e sceglie piani tonali dai legami interni molto stretti, per lo più corrispondenti ad una logica armonica ormai saldamente tonale, difficilmente esulante dai toni affini o concomitanti. Il *Kyrie* si muove tra le due polarità di si bemolle maggiore e di sol minore e prevede al suo interno una tripla declinazione: ad prima sezione in omofonia, con una dialettica antifonale tra i due cori, su note ribattute, segue una

³⁶ Per la trascrizione del primo *Kyrie*, cfr. Appendice musicale, n. 10.1.

³⁷ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 10.2.

sezione solistica fortemente imitativa, dalla testura talora ridotta a due sole voci “pari”, appartenenti a diverse masse corali (ad esempio canto primo coro/canto secondo coro); il terzo Kyrie è invece introdotto da una sinfonia strumentale. Il successivo *Christe* è in metro ternario (6/8) e, così come la sinfonia che lo prelude, pervaso da imitazioni tra le parti vocali; sin dai tempi di Tacchino, è questa una sezione destinata a far spiccare le voci dei solisti (da qui l’indicazione «A 3» sulla parte di basso continuo)³⁸. Il *Gloria* si mostra articolato in undici sezioni, alcune precedute da indicazione agogica, altre che ne sono del tutto sprovviste. Anche in questo caso, le variazioni mensurali sono molto frequenti: si inizia con un 3/2, che si mantiene anche nella sezione per tre solisti *Laudamus te*. In seguito, le compagini canore si riunificano all’insegna del C e si alternano a due brevi sezioni solistiche, *Domine Deus* e *Domine Fili unigenite*, affidate rispettivamente a due e a una voce, sempre accompagnate dall’intera orchestra d’archi e dal continuo. La sezione *Domine Deus* è in ritmo di C tagliato mentre le restanti prevedono un 3/2 per tre solisti e la mensura di C in alternanza tra massa corale piena (*Qui tollis*, nella lontana tonalità di Fa maggiore) e il trio solistico (*Qui sedes*, che fa ritorno all’alveo di sol); la conclusione del *Gloria* conferma la tonalità d’impianto, sol, con un *Quoniam* connotato dall’andamento allegro in 6/8 e un *Cum sancto Spiritu* in C di carattere tradizionalmente imitativo. Le sole sezioni che prevedono una significativa riduzione testurale sono quelle del *Christe* e del *Domine Deus*, a tre voci con il solo accompagnamento del basso continuo. Dal punto di vista strumentale, Bissone sceglie prevalentemente linee melodiche che non si limitino a raddoppiare una sola parte vocale; di solito, però, i violini primi raddoppiano la linea vocale dell’alto primo coro, i secondi fanno lo stesso con il tenore del primo coro e i terzi sostengono la parte di canto del primo coro. Dal punto di vista dell’integrazione delle voci, invece, il compositore non adotta una strategia fissa: in alcune frasi la nota che chiude i punti cadenzanti del canto primo coro passa direttamente al canto del secondo coro, in altre il canto del primo coro riprende la frase dalla nota del tenore del secondo coro, il contralto del primo coro dal tenore del secondo coro (a volte a distanza di ottava).

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Kyrie		Sib	C	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno
Sinfonia avanti al <i>Christe</i>	Allegro	Sol	6/8	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	

³⁸ Non è stato possibile precisare la destinazione vocale dei brani destinati ai solisti in quanto non se ne conservano le partine. Nelle parti vocali del primo e del secondo coro esse non sono state riportate.

Christe		SI b	6/8	Vlne, org	A 3
Kyrie		Sol	C tagliato	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno
Gloria	Vivace	Sol	3/2	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	Soli e poi CATB I, CATB II, CATB ripieno
Laudamus te	Largo	SIb	3/2	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	A 3
Gratias agimus tibi		Sol	C	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno
Domine Deus		SI b	3/4	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	A 2
Domine Fili		Re	2/4	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	solo
Domine Deus agnus Dei		La	C tagliato	Vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno
Qui tollis	Largo	Re	3/2	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	A 3
Qui tollis		FA	C	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno
Qui sedes		SOL	C	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	A 3
Quoniam tu solus Sanctus	Allegro	Sol	6/8	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno
Cum Sancto Spiritu		Sol	C	Vl1,vl2,vl3, vlne, org	CATB I, CATB II, CATB ripieno

La *Messa a 8 con VV*. (I-Vcd; fondo musicale, 2) è una composizione meno massiva rispetto alla precedente. Se sempre due sono le macro sezioni che la compongono (*Kyrie* e *Gloria*), il numero delle sue partizioni interne risulta più limitato rispetto all'opera che inaugura il catalogo delle opere di Bissone. A preludere al *Kyrie* è una breve sinfonia spezzata in due movimenti che echeggiano la tensione tonica-dominante (do-fa) che permeerà la prima sezione dell'ordinario. A livello orchestrale, è richiesta la presenza di soli due violini e basso continuo (composto da violoncello e organo); il *Christe* - come sempre in Bissone destinato a poche voci ma non introdotto da una sinfonia - spezza la monotonia della mensura binaria con un più brillante 6/8. Il *Gloria* conserva la mensura terminale del *Kyrie* e viene declinata in nove sezioni. Laddove è prevista per loro una parte solistica, le voci vengono accompagnate dall'intero corpo strumentale. Dal punto di vista dell'articolazione tonale, non si notano forti mutamenti rispetto al *Kyrie*: Bissone si contenta infatti di rimbalzare sulla polarità tonica-dominante, richiamando solo in un'occasione (nel *Qui tollis* di andamento "adagio") la relativa minore della dominante, la. Prevale, nell'economia mensurale del *Gloria*, la misura binaria (sei sezioni, contro le tre ternarie); non sempre l'alternanza soli-tutti è reiterata in modo meccanico, ma trae la sua ragion d'essere dalla diversificazione espressiva di blocchi testuali concomitanti (*Gratias agimus-Domine Deus* cantato dal coro pieno *contra* le sezioni solistiche *Qui sedes-Quoniam tu solus Sanctus*). Nel secondo *Domine Deus* l'organo svolge il basso continuo senza far ricorso alla numerica degli accordi (come impone la prescrizione «a tasto solo»). Anche in questa composizione non è stato possibile precisare la destinazione vocale dei brani destinati ai solisti in quanto non se ne conservano le partine; nelle parti vocali del primo e del secondo coro esse non sono state riportate.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Sinfonia	Largo-Vivace	DO-FA	C	Vl1,vl2, vlc, org	
Kyrie		FA	C	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I, CATB II
Christe		DO	6/8	Vl1,vl2, vlc, org	soli
Kyrie	Largo-Adagio	FA	C	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I, CATB II
Gloria in excelsis	Vivace	FA	6/8 - C	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I, CATB II
Laudamus te		FA	C	Vl1,vl2, vlc, org	soli
Gratias	Largo	DO	C	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I,

agimus					CATB II
Domine Deus		FA	$\frac{3}{4}$	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I, CATB II
Domine Deus	(sezione finale Adagio)	FA	C	Vl1,vl2, vlc, org (con tasto solo)	solì
Qui tollis	sezione finale Adagio	DO-la	$\frac{3}{4}$	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I, CATB II
Qui sedes	Sezione finale Adagio	DO	C	Vl1,vl2, vlc, org	solì
Quoniam tu solus Sanctus	Allegro	FA	6/8	Vl1,vl2, vlc, org	solì
Cum Sancto Spiritu		FA	C	Vl1,vl2, vlc, org	CATB I, CATB II

Nella *Messa concertata a 8 con VV.* (I-Vcd, fondo musicale 3) ritornano in buona parte le consuetudini compositive già evidenziate in I-Vcd, fondo musicale, 1. Con l'eccezione della sinfonia strumentale, qui assente, il doppio movimento *Kyrie* e *Gloria* si presenta suddiviso, rispettivamente, in tre e in dieci sezioni; esse sono affidate all'accompagnamento di due violini, violone e organo. All'inizio dell'*Ordinarium* la dialettica tonale fa risaltare l'ambiguità affettiva risultante dalla frizione tra un orizzonte più luminoso ed asseverativo (quello della tonica di sol maggiore) e un altro più notturno e introspettivo (quello della relativa minore, sì, vivacizzato dall'andamento in 6/8). Il *Gloria* non fuoriesce invece mai dal semplice rapporto I-V grado (sol-re), proponendo una testura limitata ai solisti nel *Laudamus te* (cosa che avviene in tutte le messe di Bissone), nel *Domine Deus* e nel *Domine Fili* (queste due eseguite da due voci di basso). All'interno di questa messa si avverte un forte iato dopo il *Qui tollis*, cantato da una coppia di soprani: le tre sezioni che seguono sono infatti destinate al "tutti" del doppio coro accompagnato. Nuovamente, non è stato possibile precisare la destinazione vocale dei brani destinati ai solisti in quanto non se ne conservano le partine; nella parte vocali del basso continuo esse sono state riportate solo in modo incompleto.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Chirie	Largo-Adagio	SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II

Christe	Vivace	Si	6/8	Vl1,vl2,vlne, org	A 2
Chirie		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Gloria		SOL	$\frac{3}{4}$	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Laudamus te		RE	C	Vl1,vl2,vlne, org	A 2
Gratias agimus tibi		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Domine Deus		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,vlne, org	A 2 B
Domine Fili		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,vlne, org	A 2 B
Domine Deus Agnus Dei			C tagliato	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Qui tollis	Largo	RE	C	Vl1,vl2,vlne, org	A 2
Qui sedes		RE	$\frac{3}{8}$	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Quoniam Tu solus Sanctus	Allegro	SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Cum Sancto Spiritu		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II

Se si osserva la struttura della *Messa Concertata* (I-Vcd; fondo musicale, 4), per doppio coro, due violini e organo, le somiglianze con la precedente risultano schiaccianti: al pari della *Messa concertata a 8* (I-Vcd, fondo musicale, 3), anche la *Messa concertata* segmenta il testo del *Gloria* in dieci parti e non valica il ristretto confine dialettico della tensione tonica-dominante (che sono, anche in questo caso, sol e re). Riflettendo però su mensura, scelte armoniche e testura, si noterà come questa opera sia pensata per occasioni meno solenni rispetto alla precedente. La preponderanza del metro binario è questa volta a senso unico: tutti i movimenti in cui esso si riscontra sono caratterizzati dal tempo tagliato, solito del

cosiddetto stile “a cappella” (al quale, stilisticamente, nessuno di essi appartiene effettivamente in assenza di scrittura imitativa). La tipologia della mensura ternaria, poi, è alquanto variegata: da 6/8 a 3/2, a 6/4. Questa struttura, che sfrutta una sinfonia strumentale all’inizio del *Kyrie*³⁹ e affida il *Gloria* a due sole voci di canto, non fa mistero di richiamarsi all’architettura musicale delle opere di Domenico Tacchino, delle quali ricalca l’appaiamento sempre diverso delle voci soliste (*Christe* per due bassi⁴⁰, *Gloria* per due canti, *Qui tollis* nuovamente per due canti e *Qui sedes* per due alti) e la prolessi di un coro sull’altro (*Quoniam tu solus*, aperto dal primo coro solo). La scrittura strumentale, come si è ricordato ristretta a due soli violini ed organo, insiste nell’evidenziare il ruolo cardine dei soprani e dei contralti del primo coro: il violino primo si adegua - quasi senza variazioni di figurazione - alla parte di alto primo coro, mentre il secondo si concede qualche fioritura in più raddoppiando la linea del soprano primo coro. Vocalmente, le parti del primo e del secondo coro si passano le note tra omologhi reparti vocali; talora questa consuetudine è spezzata dalla collaborazione tra alto del primo coro e tenore del secondo; le due parti di basso procedono appaiate o a distanza di ottava.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Sinfonia		SOL	C tagliato	Vl1,vl2, org	
Kyrie		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Christe		SOL	6/8	Vl1,vl2,org	BI,BII
Kyrie		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Gloria		SOL	3/2	Vl1,vl2,org	CI, CII
Et in terra pax		RE	C tagliato	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Gratias agimus tibi	Largo	RE	C tagliato	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Domine	Allegro	SOL	6/8	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Domine Deus		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Qui tollis		RE	C tagliato	Vl1,vl2,org	CI, CII (una

³⁹ Per la trascrizione della sinfonia e del seguente *Kyrie*, cfr. Appendice musicale, nn. 11.1 e 11.2.

⁴⁰ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 11.3.

					battuta con tutti)
Qui tollis		RE	6/4	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II
Qui sedes		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,org	AI, AII
Quoniam tu solus		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,org	Dapprima CATB I, poi CATB I, CATB II
Cum Sancto Spiritu		SOL	C tagliato	Vl1,vl2,org	CATB I, CATB II

Chiude la serie delle prime cinque messe ad otto voci schedate nel fondo (I-Vcd; fondo musicale, 5) la *Messa à 8 con 3 stromenti e suoi Ripieni*. Ancora una volta si tratta di un'opera bicefala, concentrata sulla declinazione musicale di *Kyrie* e *Gloria*. Il primo movimento ricalca, per le omologie di struttura tonale e sinfonia strumentale preludante, il *Kyrie* (I-Vcd, fondo musicale, 4); in questo caso, però, la sezione conclusiva non è in re minore ma in re maggiore. Il *Christe* rispetta la consuetudine della destinazione vocale solistica (per due voci), ma la composizione del suo basso continuo è lievemente più corposa di I-Vcd, fondo musicale, 4, dato che l'autore aggiunge un violoncello all'organo. Il *Gloria* è spezzato in undici sezioni testuali e presenta un maggior numero di varianti tonali rispetto ai precedenti: esso si muove nel solco della prossimità tonale alla tonica, partendo sulla dominante di re, la maggiore, e toccando, oltre a questa, la relativa maggiore della tonica (fa). In questo caso, ossequioso dello stile concertato, l'interazione dialettica, oltre che tra i due cori, avviene anche tra le masse corali e le voci dei solisti (sempre due): ad ogni proposta del tutti risponde infatti un'aria affidata ai soli. Mensuralmente, l'esordio e la chiusura sono in 6/8, ma è ancora il metro di C a fare la parte del leone (in sei numeri su undici). L'accompagnamento della compagine orchestrale non subisce addizioni o sottrazioni di strumenti all'interno di alcun movimento. Innovazioni minime rispetto alle precedenti messe sono la linea di basso fortemente cromatica del *Suscipe deprecationem* e il dialogo fra soli e tutti del *Cum Sancto Spiritu*. Anche in questo caso, non è stato possibile precisare la destinazione vocale di cinque su sei brani destinati ai solisti in quanto non se ne conservano le partine; nella parte del basso continuo sono esplicitate solo le due parti di basso, del primo e del secondo coro, nel *Qui tollis*.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Sinfonia	Largo-Allegro-	re	C	Vl1,vl2,vlc,org	

	Adagio				
Kyrie	(Allegro la ripresa del Kyrie)	Re	C	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Christe		Re	C	Vl1,vl2,vlc,org	A 2
Kyrie		RE	C	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Gloria in excelsis		LA	6/8	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Laudamus Te	Largo	FA	C	Vl1,vl2,vlc,org	A 2
Gratias agimus tibi	Largo	Re	C	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Domine deus Rex coelestis		Re	6/8	Vl1,vl2,vlc,org	A 2
Domine Deus		Re	C	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Qui tollis peccata mundi		re-LA	C	Vl1,vl2,vlc,org	BI, BII
Suscipe deprecationem	[sezione fortemente cromatica al basso]	FA	C	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Qui sedes		FA	$\frac{3}{4}$	Vl1,vl2,vlc,org	A 2
Miserere	Adagio	Re	C	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II
Quoniam		Re	6/8	Vl1,vl2,vlc,org	A 2
Cum Sancto Spiritu	[con interventi solistici durante il brano]	Re	6/8	Vl1,vl2,vlc,org	CATBI, CATB II

Dotata di una sezione strumentale timbricamente rivolta al passato (si veda la presenza del violone al posto del violoncello a fianco dell'organo), la *Messa à 8 con 2 str.ti* (I-Vcd, fondo musicale, 8) si allinea

alla produzione probabilmente più giovanile di Giovanni Ambrogio Bissone. Essa presenta una struttura sostanzialmente classica, se paragonata alle altre messe bicefale: una sinfonia che introduce il triplice movimento *Kyrie-Christe-Kyrie* incentrato sulla tonalità di sol maggiore, un lungo *Gloria*, anch'esso in sol, articolato in undici sezioni (nessuna delle quali contraddistinta da indicazione agogica), la solita minimale intersezione di piani tonali, una semplice compartimentazione tra due tipologie mensurali (C e 3/2), interrotta soltanto da un movimento realmente “a cappella” (*Domine Deus* in C tagliato) affidato all'esecuzione del primo coro non accompagnato. Gli unici episodi degni di comparire all'interno della casistica delle varianti strutturali e testurali di queste opere sono quelli in cui l'autore chiama in causa i solisti: l'appaiamento – ché sempre di due voci si tratta – si verifica sempre tra voci omologhe appartenenti a cori diversi, al cui sostegno armonico provvede l'intera orchestra, eccezion fatta per il *Qui sedes*, adagio accompagnato solo dagli strumenti componenti il basso continuo.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Sinfonia		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	
Kyrie		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Christe [dicitura: “a 6”]		DO	3/2	Vl1,vl2,vlne, org	AB I, AB II
Kyrie		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Gloria		SOL	3/2	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Laudamus		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	T I, T II
Gratias agimus tibi		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II
Domine Deus		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	S I, S II
Domine fili		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	A I, A II
Domine Deus		SOL	C tagliato		CATB I «a

Agnus Dei					capella»
Qui tollis	Adagio	SOL	3/2	Vl1,vl2,vlne, org	B I, BII
Suscipe		SOL	3/2	Vl1,vl2,vlne, org	C I, CII
Qui sedes	Adagio	DO	3/2	Vlne org	A I, AII
Quoniam tu solus		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	TI, TII, CATB I, CATB II
Cum Sancto Spiritu		SOL	C	Vl1,vl2,vlne, org	CATB I, CATB II

La struttura della *Messa à tre chori* (I-Vcd, fondo musicale, 10) è lievemente differente rispetto a quelle sinora trattate, trattandosi di una produzione finalizzata a contornare pompe religiose dal notevole impatto sonoro e coreografico. Essa è infatti dotata - caso unico nella scrittura di Bissone - delle parti di due cori di ripieno che raddoppiano sia il primo sia il secondo coro e di due parti d'organo (nonostante la titolazione del manoscritto reciti «à tre chori», le partine contemplano infatti anche le parti di canto, alto, tenore e basso del cosiddetto, fittizio, «quarto coro»). Altra specificità è la presenza di una doppia sinfonia strumentale nel *Kyrie*: la prima apre la sezione kyriale, la seconda prelude al *Christe*. L'organico strumentale richiesto è uno dei più ampi della produzione bissoniana: tre violini, viola, violone (entrambi notati in chiave di basso) e, come anticipato, due organi. La scrittura armonica delle sinfonie merita un sintetico approfondimento: sia la prima sia la seconda sezione strumentale adoperano ritardi preparati che trascendono il confine di ottava, servendosi anche delle none. Sono scelte che mostrano una certa vicinanza con la sintassi accordale tipica di autori residenti a Roma come Francesco Foggia, Matteo Simonelli o Arcangelo Corelli⁴¹ e che - insieme al carattere imitativo dei lacerti tematici, che si rincorrono da una parte violinistica all'altra a distanza di quinta o di ottava, coinvolgendo melodicamente anche la testa delle figurazioni del basso continuo - appaiono come indirizzi estetici non rapportabili a quanto, in quella stessa epoca (1690-1710 circa) si andava elaborando nel territorio sabauda. La differenza principale con le altre messe è sostanzialmente questa. Dal punto di vista della pianificazione armonica, Bissone non valica mai il confine delle tonalità vicine a quella d'impianto: se nel *Kyrie* (tripartito e di carattere fortemente imitativo come già riscontrato in I-Vcd, fondo musicale, 1)

⁴¹ Cfr. TEODORI, *Corelli e lo stile rigoroso. La lezione di Matteo Simonelli*, pp.286-288. Sulla presenza delle none nella produzione mottettistica di un altro compositore romano del secondo Seicento, Francesco Foggia, cfr. - per quanto corredato da una sola trascrizione esemplificativa - il lavoro di LUISI, *Francesco Foggia nelle esemplificazioni stilistiche della Guida Armonica a stampa di Giuseppe Ottavio Pitoni*, pp. 292-294.

non si valica mai il rapporto tonica (sol minore) - relativa maggiore (si bemolle)⁴², nelle undici sezioni del *Gloria*, oltre a questi due ambiti tonali, è presente la dominante di sol, ovvero re maggiore. Anche a livello mensurale, le opzioni autoriali non deviano da quanto è stato documentato nelle altre Messe: il *Kyrie* esordisce in C; gli si contrappone dialetticamente il 6/8 del *Christe*; il secondo *Kyrie* si conclude con una breve sezione “a cappella”; nel *Gloria* l'avvicendamento metrico riguarda solo le misure di C e della sesquialtera; nessuna di esse è in rapporto con la testura, essendo indifferentemente utilizzate tanto nei brani solistici quanto in quelli a doppio coro. La retorica espositiva del testo sacro prevede differenze di densità sonora, alternando masse corali unite ad episodi antifonali in cui viene sfruttato ora il rapporto battente tra i due cori ora la mescolanza di armonici di quattro parti appartenenti a cori distinti (esemplificativa di ciò è la terza sezione del *Kyrie* di questa messa, nella quale canto e alto del primo coro cantano insieme a tenore e basso del secondo - e viceversa - utilizzando, nell'esposizione, lo stesso tema, sottoposto ad un procedimento di aumentazione, esposto dagli archi nelle due sinfonie precedenti). Si nota anche una certa diversificazione nell'accompagnamento dei solisti, ora affidato al solo basso continuo (e in questo caso viola e violoncello sono entrambi notati in chiave di basso) ora all'intero gruppo strumentale; tendenzialmente, il tenore del primo coro è raddoppiato dal violino terzo, mentre il violino primo suona in ottava con il contralto del primo coro.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Sinfonia		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	
Kyrie		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI, orgII	CATB I, CATB II e due cori di ripieno
Sinfonia avanti il <i>Christe</i>		Sol	6/8	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	
<i>Christe eleison</i>		SIb	6/8	Vla, vlne, orgI	ATB
Kyrie eleison		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI, orgII [parte mediana “a cappella”]	CATB I, CATB II e due cori di ripieno
Gloria	[introduzione	sol/SOL	3/2	Vl1,vl2,vl3,vla,	CATB I,

⁴² Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 12.

	strumentale di 10 battute]			vlne, orgI, org II	CATB II e due cori di ripieno
Laudamus te	Adaggio	Sib	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	ATB II coro
Gratias agimus tibi		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgII, org II	CATB I, CATB II e due cori di ripieno
Domine Deus		Sib	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	AT I coro
Domine Fili unigenite		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	B I
Domine Deus		Sol	3/2	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI, org II	CATB I, CATB II e due cori di ripieno
Qui tollis	Largo	Sol	3/2	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	CI, CII, BII
Qui tollis		RE	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI, orgII	CATB I, CATB II e due cori di ripieno
Qui sedes		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI	ATB
Quoniam tu solus	Allegro	SOL	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI, org II	CATB I, CATB II e due cori di ripieno
Cum Sancto Spiritu		Sol	C	Vl1,vl2,vl3,vla, vlne, orgI, org II	CATB I, CATB II e due cori di ripieno

Unica particolarità, nel novero degli *Ordinaria missae* di Bissone è la duplice sezione *Chirie Credo a 12 concert*^o (I-Vcd; fondo musicale, 11), da cui, singolarmente, risulta espunto il *Gloria*. Si tratta di una composizione la cui testura – facilmente estrinsecabile dall’analisi delle partine vocali – prevede (anche se si tratterebbe di una composizione per tre cori) solo un primo e un secondo coro, entrambi raddoppiati da due insiemi vocali con funzioni di ripieno; per alcuni timbri (ad esempio le parti di canto primo, canto secondo e canto secondo di ripieno, di tenore primo, tenore secondo e tenore secondo di

ripieno) è previsto un trattamento indipendente (al contrario di quanto avviene per l'alto del primo e del secondo coro - che seguono pedissequamente le due omologhe voci facenti parte del primo e del secondo coro di ripieno - e per le parti di basso del primo e del secondo coro, che si muovono al massimo a distanza di ottava rispetto alle omologhe di basso del primo e del secondo coro di ripieno). La testura che ne risulta è quindi a 10 voci reali, con due di semplice ripieno: uno degli amalgami vocali più massivi in assoluto all'interno della produzione sacra di Bissone. Se si eccettuano gli aspetti dei tessuti vocale e strumentale (anche quest'ultimo suddiviso in due cori: tre violini, viola tenore, violone e organo nel coro cosiddetto favorito, due violini e organo nel coro di ripieno), la morfologia della composizione non presenta sostanziali difformità rispetto ai costumi compositivi già censiti nelle altre messe del musicista vercellese. Il *Kyrie* è tripartito, senza sinfonia strumentale, con un *Christe* affidato alle tre voci di alto, tenore e basso del primo coro, accompagnate dal solo organo; l'articolazione tonale persegue la trita ripartizione tonica-dominante-tonica (re-la-re maggiore). Il *Credo* si presenta suddiviso in tredici sezioni tonalmente molto prossime (insistendo su re, la e fa maggiore). Il versetto d'esordio del movimento non è in canto piano ma già in canto figurato, essendo affidato alle due voci di alto del primo coro e tenore del secondo, che introducono il simbolo niceno con una breve aria in 3/2. I versetti successivi vengono invece intonati a piena orchestra e a pieni cori. Tale tensione si stempera nel momento intimistico della crocifissione (*Crucifixus*), un "grave" in re minore e in metro binario (C) cantato dallo stesso trio del primo coro che aveva dato vita al *Christe* e che viene accompagnato dal relativo organo. Questa sezione di messa si connota per una struttura architettonica lievemente più bilanciata (forse perché pensata a tavolino): se si eccettuano la sezione mezzana del *Kyrie* e le partizioni interne del *Credo* (*Crucifixus*, *Confiteor* e *Et unam Sanctam*), tutti i restanti lacerti testuali affidati ai solisti nel simbolo (*Credo*, *Et ascendit*, *Et iterum venturus est*) sono scritti in tempo ternario (ora in 3/2 ora nell'antica mensura di tripla, 3/1). La testura dei brani solistici si ispira chiaramente al criterio della *varietas*: dal semplice basso continuo costituito dall'unione di violone e organo (*Christe*, *et unam Sanctam*), essa si rarefa ulteriormente, utilizzando il solo organo primo nei momenti più direttamente legati alla professione di fede (*Credo*, *Crucifixus*, *Et iterum venturus est*, *Confiteor*), oppure di converso si amplifica, estendendosi a tutti gli strumenti dei due cori quando si celebra la vittoria di Cristo sulla morte fisica (*Et ascendit*).

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Kyrie		Re	C	Vl1, vl1 ripieno, vl2, vl2ripieno, vl3, vla (tenore), vl.ne, orgI, org2	CATBI, CATB II, CIATB I ripieno,

					CATIB II ripieno
Christe		La	C	Vlne, org1	AI, TI, BI
Kyrie		Re	C	Vl1, vl1 ripieno, vl2,vl2 ripieno, vl3, vla (tenore), vl.ne, orgI, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno
Credo		LA	3/2	Org1	AI, TII
Patrem omnipotentem		re/FA	C	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno, vl3, vla, vlne, org1, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno
Genitum non factum		Re	C	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno,vl3,vla, vlne org1,org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno
Qui propter nos homines		Re	C	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno, vl3, vla, vlne, org1, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno
Et incarnatus		LA	C	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno,vl3, vla, vlne, org1, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno

Crucifixus	Grave	Re	C	Org1	AI, TI, BI
Et resurrexit		LA	C	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno, vl3, vla, vlne, org1, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno
Et ascendit		Re/FA	3/1	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno, vl3, vla, vlne, org1	BII
Et iterum venturus est		Re	3/1	Org1	A solo (con partina staccata)
Et in Spiritum Sanctum Dominum		Re	C tagliato	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno, vl3, vla, vlne, org1, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno
Et unam sanctam Catholicam		FA	C	Vlne, org1	CI solo
Confiteor		FA	C	Org1	TI
Et expecto resurrectionem		Re	C	Vl1, vl1 rip, vl2, vl2 ripieno, vl3, vla, vlne, org1, org2	CATBI, CATB II CIATB I ripieno, CATIB II ripieno

La nostra disamina delle messe manoscritte di Bissone si arresta in concomitanza con il *Chirie Gloria a 12 concert.a* (I-Vcd, fondo musicale, 12). In questa messa, nuovamente sprovvista del Credo, solo due cori sono reali mentre gli altri due sono di ripieno e raddoppiano senza differenze notazionali le parti dei primi. Sono qui presenti tutti gli ingredienti compositivi già incontrati nelle omologhe messe

bicefale del compositore vercellese: un'invocazione di pietà a Dio e a Cristo tripartita (in questo caso senza alcuna mutazione nella tonalità d'impianto, si minore), un *Christe* in sesquialtera destinato alle voci di due solisti, uno femminile (C del primo coro) uno maschile (B del primo coro), un *Chirie* finale in mensura di C tagliata (similmente a quanto avevamo incontrato in I-Vcd, fondo musicale, 4). Il *Gloria* possiede nove sezioni, sette delle quali in mensura binaria di C, una in tempo binario tagliato e una sola, la seconda, stranamente non solistica e dal testo lievemente modificato rispetto alla lezione del Messale, in 3/2. Anche nell'organico strumentale si notano lievi differenze rispetto alle altre opere: ai due violini, Bissone affianca la viola tenore, quello che nella partina definisce «continuo» (ovvero l'organo primo) e l'organo secondo. Forse per attenuare il pondo del trattamento contrappuntistico subito dal precedente *Qui tollis* a cappella, dal versetto *Gratias agimus* al *Domine Deus* si succedono quattro arie solistiche di carattere concertato - nuovamente riferibili agli schematismi testurali praticati da Domenico Tacchino – per la cui esecuzione si alternano i quattro timbri vocali omologhi dei due cori; il duo di tenori cui è affidato il *Domine fili*, in andamento “Grave” e in tonalità di sol maggiore, è accompagnato dal solo organo primo.

Testo	Indicazione agogica	Tonalità	Mensura	Organico strumentale	Organico vocale
Chirie		si	C	Vl1, vl2, vla tenore, cont [org1], org2	CATBI, CATBII, CATBI ripieno, CATBI ripieno
Christe		si	3/2	Vl1, vl2, vla tenore, cont [org1],	CI, BI
Chirie		Si	C tagliato	Vl1, vl2, vla tenore, cont [org1], org2	CATBI, CATBII, CATBI ripieno, CATBI ripieno
Gloria		si	C	Vl1, vl2, vla tenore, cont [org1], org2	CATBI, CATBII, CATBI ripieno,

					CATBI ripieno
Te te Laudamus		SOL	3/2	V11, vl2, vla tenore, cont [org1], org2	CATBI, CATBII, CATBI ripieno, CATBI ripieno
Gratias agimus tibi		Si [quarto modo?]	C	V11, vl2, cont [org1]	CI,CII
Domine Deus		mi	C	V11, vl2, cont [org1]	AI, AII
Domine Fili	Grave	SOL	C	Cont [org1]	TI,TII
Domine Deus		mi	C	V11, vl2, cont [org1],	BI,BII
Qui tollis peccata		mi	C tagliato	Cont [org1], org2	CATBI, CATBII, CATBI ripieno, CATBI ripieno
Qui sedes ad dexteram		DO	C	V11, vl2, cont [org1]	AI,AII
Quoniam tu solus		MI [quarto modo?]	C	V11, vl2, vla tenore, cont [org1], org2	CATBI, CATBII, CATBI ripieno, CATBI ripieno

A conclusione di questo paragrafo, si sintetizzeranno all'interno della seguente tabella - specificamente dedicata alla sezione del *Gloria* - le caratteristiche strutturali, tonali e testurali delle messe manoscritte di Bissone; subito dopo, saranno fornite, comprensive di tutti i 10 *Kyrie*, i 9 *Gloria* e il *Credo* sinora passati al vaglio, le risultanze che è stato possibile estrapolare dallo studio di questo genere della produzione sacra dell'autore vercellese.

Numero di catalogo	di	Numero di sezioni del	di	Numero di sezioni	di	Numero di tonalità	di	Numero di brani in tempo
--------------------	----	-----------------------	----	-------------------	----	--------------------	----	--------------------------

	<i>Gloria</i>	solistiche	attribuite alle sezioni del Gloria	imperfetto (C o C tagliato)/totale = percentuale sul totale
I-Vcd, fondo musicale, 1	11	5 (1 per solisti, 4 per combinazioni vocali solistiche)	6	6/11= 54,5%
I-Vcd, fondo musicale, 2	9	4 (per combinazioni solistiche non ricostruibili dal testimone)	3	4/10= 44,4% ⁴³
I-Vcd, fondo musicale, 3	10	4 (4 per combinazioni vocali solistiche)	2	8/10=80%
I-Vcd, fondo musicale, 4	10	3 (4 per combinazioni vocali solistiche)	3	7/10=70%
I-Vcd, fondo musicale, 5	11	5 (5 per combinazioni vocali solistiche)	3	6/11=54,5%
I-Vcd, fondo musicale, 8	11	6 (6 per coppie di solisti)	2	7/11=63,6%
I-Vcd, fondo musicale, 11	11	5 (1 per solisti, 4 per combinazioni vocali solistiche)	4	8/11=72,7%
I-Vcd, fondo musicale, 12	9	5 (5 per combinazioni vocali solistiche)	4	8/9=88,9%

- Il *Kyrie* è sempre tripartito e viene strutturato, tonalmente, come un *unicum* senza alcuna modulazione o con modulazioni ai toni vicini: in quattro casi su dieci, le tre invocazioni

⁴³ Il computo è doppio perché il *Gloria* è suddiviso in due sezioni metricamente difformi.

conservano la stessa tonalità; in tre casi i loro legami tonali privilegiano il rapporto I-V-I, in un caso ciascuno incontriamo invece la dialettica basata su I-IV-I, I-VI-I e I-III-I.

- In cinque casi su dieci è presente una “Sinfonia” che prelude al *Kyrie*, esponendo il tema che sarà sviluppato dalle voci; in due casi la “Sinfonia” introduce il materiale melodico del *Christe*, mentre in uno solo (all’interno della messa più solenne tra quelle conservate in manoscritto) essa precede entrambi i movimenti.
- Il *Christe* è sempre affidato ai soli, così come, nel *Gloria*, il *Laudamus te* e il *Qui sedes ad dexteram Patris* (questi ultimi sono svolti a otto voci in un’unica occasione).
- In un solo caso su dieci il *Christe* adotta mensura binaria (C); in tutti gli altri casi esso è declinato in una mensura ternaria (6/8 o 3/2). Si tratta dell’elemento architettonico di transizione più forte del *Kyrie*, l’unico che contribuisca a identificare con appropriatezza il carattere agogico di ciascun movimento.
- Il testo del *Gloria* richiede una varietà di accenti ed espressioni molto più elevata rispetto al tritico di invocazioni a Dio: in due messe esso viene suddiviso in 9 parti, in due in 10 e in quattro in 11.
- Il *Simbolo* niceno è presente, in sostituzione del *Gloria*, in un’unica composizione, senza sinfonia iniziale; altrove (ad esempio nel *Credo* di I-Vcd, fondo musicale, 25) quest’ultima viene usata a mo’ di introduzione al *Credo*.
- Nel caso in cui i violini di accompagnamento siano due, il primo raddoppia, all’ottava, la parte dell’alto del primo coro⁴⁴ e il secondo quella del canto del primo coro. Se invece essi sono tre, di norma il primo violino raddoppia, sempre a distanza di ottava, l’alto del primo coro, il secondo il tenore del primo coro e il terzo il canto del primo coro. Occorre sottolineare che questa è una disposizione testurale non costringiva, all’interno della quale è possibile evidenziare diverse licenze.

Anche nel *Gloria* è l’elemento mensurale a rappresentare il distinguo più netto tra una sezione e l’altra, con una netta prevalenza del ritmo binario (tempo diminuito imperfetto C o, in un unico caso, tempo di C tagliato): solo in due messe su otto i tempi ternari risultano impiegati in poco meno della metà dei movimenti, in molte altre essi definiscono la mensura di non più di tre sezioni.

Paragonando questi dati a quelli precedentemente desunti dallo studio dei *Magnificat*, si nota come Bissone non amasse affatto modificare i suoi costumi compositivi: se nei *Gloria* delle messe il 66% delle

⁴⁴ Si tratta di un atteggiamento compositivo criticato da FUX, *Salita al Parnaso ossia Guida alla regolare composizione della musica [...] Fedelmente trasportata dal latino nell’Idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi cittadino reggiano e professore di musica*, p.231: «Gius.: Che direbbe se li primi Violini (come costumano moltissimi) suonassero in ottava col Contralto? Luig.: Se il raddoppiamento delle voci congiunto colle Trombe sia tanto, che abbia forza di coprire il seguito delle Ottave, si può tollerare: se per Scarsazza delle voci si odono le ottave, certamente fanno di rustica armonia. Per la qual cosa penso che sia per voi più sicuro consiglio, a cui dobbiate appigliarvi, l’unire i due violini al Soprano».

partizioni adotta la mensura binaria, nel cantico mariano essa ricorreva nel 73% dei casi; il ricorso a solisti, lievemente più accentuato nel *Magnificat*, è minore nelle messe proprio per la strategia retorica che tendeva, nelle solennità, ad appaiare voci dello stesso timbro appartenenti a cori diversi; il numero di tonalità toccate nel corso di brani così ampi, non sopravanzante il numero di tre nel cantico che chiude i salmi vespertini, nelle messe riesce a toccare - ma in un'unica occasione - sei tonalità, sempre fortemente correlate al tono d'impianto. Con Bissone sembra infine tramontare la concezione "pretonale" dei costrutti melodici affidati alle voci (impressione della quale, con la terza piccarda conclusiva che si ripete in un paio di cadenze di fine sezione, è conservata solo da I-Vcd, fondo musicale, 12, e dalla sua chiusa su mi diesato, che riecheggia il quarto modo).

6.3 *Superfetazioni settecentesche delle Messe Brevi a 8 voci di Giovanni Ambrogio Bissone*

Le *Messe Brevi a Otto voci piene dedicate al Gloriosissimo Sant'Eusebio Vescovo Martire, e Protettore Principale dell'Antichissima Chiesa di Vercelli*, edite a Bologna nel 1722 da Giuseppe Antonio Silvani, sono forse l'opera vocale sacra più diffusa di Giovanni Ambrogio Bissone, ad oggi documentata in nove fondi bibliografici di tutto il mondo⁴⁵. La raccolta segue di qualche anno un'antologia esclusivamente strumentale, *Divertimenti armonici da camera per 3 Strumenti* (Bologna, Pier Maria Monti, Marino Silvani, 1694, Rism B2754), di cui attualmente sopravvive copia solo più nel fondo Santini di Münster. All'interno dell'archivio capitolare di Vercelli le *Messe Brevi* sono conservate in due copie a stampa (una filzata, tagliata e suddivisa in parti, l'altra sfilzata, ancora un formato *in folio* ripiegato, e senza tagli) alla collocazione I-Vcd, fondo musicale, 1255A/B; le parti contengono quattro messe, prive di titoli, di segni distintivi o di riferimenti a *tenores* e *canti firmi* (*Messa Prima, Messa Seconda, Messa Terza, Messa Quarta*). La circolazione e l'esecuzione di queste opere fu sicuramente significativa, almeno a livello sabauda: abbiamo infatti notizia che, all'interno della cantoria dell'organo maggiore della cattedrale di Asti, esse facevano bella mostra di sé ancora nel 1784⁴⁶. Purtroppo, poco si può dire in merito alle motivazioni autoriali o sociali che favorirono la pubblicazione. Bissone, all'interno della dedicatoria, lascia intendere che la composizione di queste opere risalisse ad alcuni anni prima e che la decisione di farle imprimere fosse stata condizionata dalle richieste di molti («A' me ancora trà gli altri molti, che con lodevole esercizio impiegano in Composizioni di questa sorte l'opera loro, è avvenuto di faticarvi intorno alcun tempo, e sia detto per lode di quel Dio, di cui è dono ogni acquisto della nostra industria, e fatica, non senza qualche plauso, e lode di chi concorse, ovvero per ventura mia s'abbatte ad udirle; Disegnando però per soddisfazione di molti, che le dimandavano, di renderle comuni à tutti con la Stampa, m'ingegno questa volta alla maniera industriosa de' poveri di far valere una sol cosa à molti usi, e dando a miei Concittadini la soddisfazione di godere con facilità delle mie fatiche; à voi intendo

⁴⁵ Per la localizzazione delle messe cfr. il sito web *Printed sacred music*: <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000000574> (ultima consultazione: 27 agosto 2016).

⁴⁶ L'inventario delle musiche astigiane del 1784 è in I-ASc, ACCA, mus, ms, 1860.

principalmente di rendere un segno di quella affettuosissima divozione, che vi professo»); la decisione di porre sotto la protezione di Sant'Eusebio, patrono di Vercelli, gli *Ordinaria* ivi contenuti riprende il tradizionale *topos* retorico dell'artista alla ricerca di un patrocinio – umano o celeste - in grado di elevare dalla polvere il suo «debole ingegno» e di ottenere un pubblico riconoscimento alla sua opera, alla propria casata o al proprio ruolo sociale (un'operazione che era stata condotta, con fini di tutt'altra natura, anche da casa Savoia sin dal tardo Cinquecento con le fondazioni dei santuari di Vico e di Oropa, come si ricorderà). Dal punto di vista contenutistico, le parti a stampa, complete, sono le seguenti: CI, AI, TI, BI, CII, AII, TII, BII, org1,org2, vl.ne/tiorba. Il fatto che le messe non siano concertate, prive perciò di accompagnamento violinistico ma con il solo basso continuo per ciascuna delle due sezioni corali, le riannette, secondo la lezione dei *Ragionamenti musicali* di Angelo Berardi, alla tipologia delle opere sacre «con l'organo piene à più voci, d'uno stile sollevato e più moderne»⁴⁷. Stando alla letteratura musicologica che ne ha codificato i contenuti,

«si tratta di composizioni con un basso seguente (sempre per l'organo) caratterizzate da una tessitura contrappuntistica più elaborata, che può prevedere l'alternanza di sezioni in fugato, in omofonia, in contrappunto libero, in cui tutto l'organico partecipa equamente all'organizzazione del discorso musicale»⁴⁸.

La struttura delle messe si richiama - forse con un implicito riferimento intertestuale ad un'opera che allignava nel fondo musicale della cattedrale eusebiana – agli «Avvertimenti spettanti alla presente opera» che aprono i *Salmi boscarecci* di Ignazio Donati (1623): «Sesto Il Sanctus, & l'Agnus Dei si sono posti così semplici, & breui alla Venetiana, per sbrigarsi presto, & dar loco al Concerto per l'Eleuatione; & a qualche Sinfonia alla Communion»⁴⁹: ad un *Kyrie* tripartito (C-3/4-C), seguono il *Gloria* (senza intonazione gregoriana e senza compartimentazioni interne), il *Credo* (anch'esso sprovvisto di intonazione ma con alcuni mutamenti di mensura indicanti sezioni testuali di diversa natura), il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* (la palese brevità dei quali, dati i precedenti dell'autore nel campo della scrittura per trio d'archi, avrebbe potuto favorire l'esecuzione di brani strumentali al momento dell'elevazione e durante la comunione). Per economizzare ulteriormente lo spazio editoriale, i movimenti strofici finali sono o omessi (*Kyrie II*) o notati limitatamente alla prima strofa del rispettivo testo sacro (*Sanctus* e *Agnus*). Dal punto di vista dei rapporti tra le voci, Bissone adotta un comportamento non perfettamente supino rispetto a quanto codificato dai trattatisti seicenteschi (ad esempio Saverio Picerli e Lorenzo Penna); il trapasso all'altro complesso canoro delle note finali di un episodio affidato al primo o al secondo coro avviene in modo piuttosto statico: lo si nota dalle preminenti relazioni di continuità tra canto del primo coro e canto del secondo, tra alto del primo coro e alto del secondo, tra tenore del primo coro e tenore

⁴⁷ BERARDI, *Ragionamenti musicali*, p. 133.

⁴⁸ VIZZACCARO, *Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma*, p. 245.

⁴⁹ I-Vcd, archivio capitolare, Mus 59.

del secondo, con i due bassi o in unisono o a distanza di ottava. Utilizzando come caso di studio specifico la *Messa seconda*, questa scelta si evidenzierà in tutta la sua portata, non soltanto stilistica. Se all'inizio dell'*ordinarium* si nota la tendenza ad anticipare una voce rispetto alle altre all'interno del coro di pertinenza⁵⁰ (in ordine di ingresso: canto secondo coro, canto del primo coro, alto del primo coro, canto del primo coro) in una sorta di innesco imitativo della testa del tema o a distanza di quinta o a distanza di quarta, sulla chiusura del primo *Kyrie eleison* alcune sezioni vocali rispettano, in cadenza, il trapasso notazionale preferito dai teorici seicenteschi (tenore del primo coro- canto del secondo) mentre altre non si curano affatto di questi precetti (canto del primo coro-alto del secondo; tenore del secondo coro all'ottava dell'alto del primo; bassi del primo e del secondo coro unisoni)⁵¹; nella maggioranza delle sezioni interne alle invocazioni (soprattutto nel *Christe eleison*) è la prassi meno commendata dalla trattatistica a dominare. Anche nel *Gloria* la gestione del trapasso tra le voci rispetta, almeno in certe sezioni cadenzanti del testo, la partizione delle opere concertate⁵²: all'interno dei primi versetti le voci si sovrappongono partendo dalla stessa nota dell'omologo timbro dell'altro coro, mentre all'inizio di una nuova sezione (ad esempio nel *Laudamus te* o nell'*Amen* primo) il trattamento delle voci superiori, quelle maggiormente esposte nella ripartizione fraseologica (tenore del primo coro-canto del secondo), e di quelle inferiori (i due bassi a distanza di ottava) non disattende la codificazione della trattatistica seicentesca. Nel *glorificamus* si nota uno svolgimento vocale molto più complesso, con brevi gorgheggi di semicrome subito lasciati all'imitazione dei due cori. Nel *Domine Deus*, il primo coro conclude la frase introduttiva senza la terza maggiore dell'accordo, cantata dal solo tenore del secondo coro, mentre più avanti, nel *qui tollis*, i bassi procedono ora a distanza di ottava ora di terza ora di sesta maggiore. Spezza questa ripetitività, tipica dell'articolazione responsoriale, il ritardo nell'ingresso delle parti (come accade, ad esempio, al canto del secondo coro sulle parole *Suscipe deprecationem*) o la distanza di terza tra alto del primo e alto del secondo coro (*Quoniam tu solus Sanctus*). L'articolazione retorica del *Credo* non muta rispetto a quanto evidenziato nel *Gloria*⁵³: le voci rispondono antifonalmente al versetto dell'altro coro, lasciandosi in consegna – per lo più - la nota del timbro omologo, con qualche eccezione per la coppia alto primo coro-alto secondo (le quali perseverano con incipit a distanza di terza, come sulle locuzioni *genitum non factum*; *Crucifixus etiam pro nobis*; *Qui cum Patre, Patre et Filio*); la vivacizzazione dell'esposizione testuale avviene attraverso alcuni movimenti imitativi di natura melodica e ritmica nel secondo coro (*et propter nostram salutem*) o nel primo (*Et iterum venturus est*); talora le chiuse di frase si connotano, dal punto di vista grafico, per l'impiego di note bianche a significare un'emiolia. Nella sezione in $\frac{3}{4}$ *Et in Spiritum Sanctum* si avverte nuovamente un *rappel à l'ordre* rappresentato dall'alternarsi del trapasso di note tra la coppia vocale tenore secondo coro-canto del primo e tenore del primo coro-

⁵⁰ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 13.

⁵¹ PICERLI, *Specchio secondo di musica [...]*, p.188; PENNA, *Li primi albori musicali*, pp. 97-98.

⁵² Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 14.

⁵³ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 15.

canto del secondo (*locutus est*) e quello più ordinariamente praticato finora, orizzontale, senza mutazione di timbro tra le voci. La situazione si mantiene simile anche all'interno del *Sanctus* e dell'*Agnus*⁵⁴. Il trattamento delle voci tradisce una grande attenzione per le possibilità esecutive dei complessi vocali diretti da Bissone: probabilmente essi non erano collocati a grande distanza tra loro e il rischio di perdere l'intonazione, applicando acriticamente le direttive teoretiche seicentesche o tout court zarliniane, poteva essere molto forte. La facilità d'esecuzione di queste messe, appaiata ad una struttura mensurale ristretta a poche varianti, molto semplici da coordinare per chi "faceva la battuta", ci dà modo di accennare ad una loro superfetazione strumentale, purtroppo adespota. Giacinto Calderara, maestro di cappella della cattedrale di Asti, riconosceva, ancora nel 1784, l'attualità esecutiva delle *Messe* a 8 voci di Giovanni Ambrogio Bissone, definendole «manoscritte proprie della Capella, quali sono sempre sopra l'orchestra per provizione»; l'archivio astigiano ne custodisce ancora le parti manoscritte per violino primo e contrabbasso⁵⁵, grafologicamente riconducibili agli anni '30-'40 del Settecento. La prima di esse costituisce un ottimo esempio di modernizzazione, di allineamento al gusto della musica concertata di quell'epoca. Se si analizza la linea violinistica superstita, si noterà come l'anonimo musicista che la redasse volesse mettere in rilievo non tanto gli aspetti contrappuntistici della scrittura di Bissone quanto arricchirne la cantabilità mediante una serie di riempimenti e movimentazioni della verticalità accordale. I numerosi salti ascendenti di quinta giusta e sesta maggiore, le fioriture, le diminuzioni, gli accordi spezzati (usati anche nei loro rivolti), gli arpeggi, il parziale echeggiamento melodico delle parti di canto primo e di tenore primo fotografano un tentativo che, per l'assenza della parte di violino secondo, poteva essere tanto di distacco quanto di piena assuefazione rispetto alla coeva prassi accompagnatoria della musica sacra⁵⁶ (primo violino appaiato ai contralti e secondo violino ai soprani).

Il *Secondo Libro delle Messe brevi a otto voci*, stampato sempre a Bologna da Giuseppe Antonio Silvani nel 1726 (I-Vcd, fondo musicale, 1254) è conservato in parti e in fascicoli di parti non rifilati. Anche in questo caso, le messe che vi sono comprese sono quattro, non meglio identificate da titoli propri (*Messa prima*, *Messa seconda*, *Messa terza*, *Messa quarta*). La dedica del volume è indirizzata «All'Illustrissimo Signor il Signor Conte Gio. B.tta Sigismondo Tizzone, Marchese di Crescentino, Co. Delle Rive, Signore del Castellazzo, e de Signori Decurini della Città di Vercelli». La condotta delle voci appare vicina a quanto già evidenziato per le *Messe Brevi a Otto voci piene* del 1722: le voci dello stesso timbro dislocate nei due cori si consegnano la stessa nota, senza che questa consuetudine venga messa in discussione troppe volte. La parte dei due organi è per lo più seguente, omofona o a distanza di ottava rispetto al basso

⁵⁴ Per la trascrizione dei due movimenti, cfr. Appendice musicale, nn. 16,17.

⁵⁵ I-ASc, ACCA, mus, ms, 87 e 1833.

⁵⁶ FUX, *Salita al Parnaso ossia Guida alla regolare composizione della musica*.

cantante corrispettivo; la numerazione del continuo comprende in questo caso anche none e settime, risolvienti talora in sequenza, una via l'altra (*Christe* della *Messa seconda*).

6.4 Le messe di Francesco Fasoli: ipotesi di architettura musicale su di una parte strumentale superstite

Come si è rimarcato qualche pagina addietro, il maestro di cappella tardo seicentesco del duomo di Torino, Francesco Fasoli, non ha lasciato alcuna messa all'interno di I-Tcm. Spigolando invece nel fondo musicale di I-AOc, è stato possibile ritrovare la copia manoscritta della parte di violino secondo della *Messa a 8 concertata con suoi instrumenti*⁵⁷. Dall'analisi dell'unica parte superstite dell'opera, si evince che a questa per noi ignota *Messa* a doppio coro Fasoli avesse impresso una struttura di tal tipo, articolata nei due canonici movimenti *Kyrie* e *Gloria*:

titolo	Tonalità presunta	Andamento agogico	Mensura	Esecutori, durata
Sinfonia	DO	Assente	C	8 battute
Kyrie eleison	DO	Assente – Allegro	C	
Christe Eleison	La-DO	Assente	3/2	
Kyrie	DO	Assente	3/1	
Gloria	DO	Assente	C	
Et in terra	SOL	Assente	C	
Laudamus	SOL-DO	Assente	6/4	
Gratias Agimus	mi	Assente	C	Per alto solo
Domine Fili	DO	Assente-Allegro	C	
Qui tollis	La-mi	Adagio	3/2	Sezione iniziale probabilmente per un solista, dato che il secondo <i>Qui tollis</i> è prescritto per il tutti
Miserere nobis	SOL?	Adagio	C	

Pur nella necessaria cautela causata da una così massiccia dispersione del materiale musicale, si può inferire che anche a Torino fosse costume precludere con una breve sinfonia strumentale all'incipit del *Kyrie eleison*, mantenendone la tonalità e – forse - anticipandone il materiale melodico. Le due successive sezioni adottano una mensura ternaria (sesquialtera per il *Christe* e tripla per il secondo *Kyrie*) che

⁵⁷ I-AOc, II.1.13, Messe e composizioni per la Messa, Mus. Cartella 8, ff. 153-154.

costituisce un *unicum* nell'articolazione prosodica di questi testi dell'*Ordinarium*. Il *Gloria*, come accadeva anche nelle omologhe dossologie di Bissone, è articolato in più di sette sezioni (anche se il testimone non va oltre il *Miserere nobis*), una delle quali sicuramente solistica (*gratias agimus*, per contralto solo) e una seconda probabilmente destinata ad un incipit solistico (*qui tollis*). I rapporti mensurali reciproci privilegiano le misure binarie a quelle ternarie, confermando le scelte metriche già sperimentate nelle messe di Giovanni Ambrogio Bissone; i rapporti tonali sembrerebbero confermare la limitata gamma di orizzonti utilizzata dai compositori di area sabauda nel corso del tardo Settecento: in questo caso le tonalità non vanno oltre le quattro, tutte strettamente correlate dal punto di vista della scrittura armonica (tonica-dominante del modo maggiore, tonica-dominante del modo minore).

6.5 Francesco Michele Montalto: carriera, produzione poliorale e il suo rapporto con Giovanni Ambrogio Bissone

Il successore di Francesco Fasoli alla guida della cappella musicale del duomo di Torino fu un altro sacerdote, Francesco Michele Montalto di Moncalieri, che trascorse un importante periodo della sua esistenza, la giovinezza, all'interno del novero dei canonici minori beneficiati di Vercelli musicalmente sovrinteso da Giovanni Ambrogio Bissone (tra il 1695 e il 1712). Rispetto a quanto era emerso dalle puntuali ricerche di Marie Thérèse Bouquet, la figura del prete originario di Moncalieri può essere ora molto meglio tratteggiata, soprattutto per quanto riguarda i suoi anni di apprendistato. Dopo la sua primitiva formazione musicale all'interno del collegio degli innocenti del duomo di Torino (secondo Bouquet, l'annotazione del cognome Montalto era già presente, all'anno 1689, in una raccolta di inni e mottetti seicenteschi⁵⁸ e quindi era uno dei *pueri* residenti nella casa del maestro di cappella dell'epoca, Francesco Fasoli), alla morte del fratello del maestro di cappella di quest'ultima, il canonico Matteo Bissone⁵⁹, egli fu accettato tra i beneficiati della cattedrale di Vercelli il 13 giugno 1695; in seguito la stessa accolta lo autorizzò a risiedere all'interno del seminario vescovile. Nel 1702 fu ordinato sacerdote nella cattedrale di Casale Monferrato da monsignor Pietro Secondo Radicati, conte di Cocconato⁶⁰; nel 1707 sostituì per brevi tratti Bissone come responsabile di cappella durante un periodo di infermità del titolare. Montalto lasciò Vercelli per insediarsi alla guida della cappella musicale della cattedrale torinese di San Giovanni Battista nel 1712, ma, com'era già più volte accaduto in passato, non rinunciò alla sicurezza economica della sua prebenda di canonico minore; la successiva causa legale intentatagli dal capitolo vercellese non è priva di qualche risvolto umoristico: i motivi che impedivano al moncalierese di reinsediarsi nel suo scanno eusebiano erano, secondo il suo medico Francesco Antonio Tibaldi, gli «affetti vertiginosi per quali li med^o si doleva di patire qualche diminuzione di vista. Perciò

⁵⁸ BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 102.

⁵⁹ I-Vcd, Fald. 19, 1688-1696, Atti capitolari dall'anno 1692 al 1696, ff.203v-204r: «Et cum inventus fuerit D. Can.cus Fran.cus Michael Montaltus montiscalerij taurin. dioecesis clericus prima clericabus tonsura insignitus habilis et idoneus ad dictum beneficium vacans p experimento super eius idoneitate habito p d. Magistrum Cantus Bissonum».

⁶⁰ I-Vcd, scatola 40, fasc. 40: «sacros ordines ministrando dilectum sibi in X.ro Rev. D. Franciscum Michaellem Montaltum Civitatis Montiscalerii Taurinens. Dioecesis [...] Datum et actum in Civitate Casalii et in capella Palatii Ep.lii sub anno à nativitate Domini mill.mo septingentesimo secundo [...] et die [...]secunda mensis iulii».

attesa tal sua indisposizione io giudico che se il medemo dovesse andar a soggiornar in Vercelli come un'aria molto più insalubre, giunta massime la residenza esatta alla chiesa, potrebbe facilmente riceverne»⁶¹. La prima opera di cui gli si può attribuire responsabilità è un «mellodramma», le cui musiche sono andate perdute: *S. Radegonda reina di Francia. Mellodramma dedicato al merito impareggiabile dell'ill.mo sig. conte D. Hettore Antonio Olgiati*⁶² [...] Posto in musica dal sig. Francesco Michele Montalto canonico minore della cattedrale della mede[si]ma città (Vercelli) da cantarsi in casa del mede[si]mo signor comendatore, Milano, heredi Ghisolfi, 1697⁶³. Molto significativo il fatto che lo stesso titolo venisse ripreso, invariato, l'anno successivo, da un libretto di impressione torinese nel quale la paternità delle musiche è invece assegnata a Francesco Fasoli⁶⁴; in questo caso, oltre al luogo di edizione e al tipografo, muta anche il nome del dedicatario, il conte Giovanni Battista Napione⁶⁵ (infeudato del contado di Cocconato d'Asti nel 1695 dalla famiglia Radicati, di cui era membro anche il vescovo casalese che aveva ordinato Montalto⁶⁶), nella cui dimora essa sarebbe stata eseguita in forma scenica dal momento che - come dichiara la dedicatoria dell'opera - quest'ultimo risultava essere «prencipe» dell'«Accademia de' Signori diletanti» di Torino. È probabile che con queste commissioni - dall'organico più oratoriale o cantatistico che melodrammatico⁶⁷ - i musicisti e il notabilato sabauda intendessero celebrare (o vi fossero costretti dalle circostanze) il riavvicinamento di Vittorio Amedeo II alla Francia dopo la conquista piemontese di Casale (1695) e la cessione di Pinerolo al ducato sabauda (1696), eventi con cui, a Rijswijk, era stata suggellata la fine delle ostilità tra i due stati. Fasoli e Montalto attuarono questo proposito servendosi di una storia che, nel definire la subalternità della Chiesa nei confronti della ragione di Stato, ben evidenziava i tratti dell'assolutismo gallicano che accomunavano le politiche dei due stati confinanti. Le

⁶¹ I-Vcd, scatola 40, fasc. 40.

⁶² Di Ettore Antonio Olgiati si sa che fu nominato Cavaliere Mauriziano nel 1652, provvisto della commenda della Margaria, e che sposò nel 1673 Innocenza Maria Arborio Mella. Nel 1670 venne accolto nel collegio vercellese dei dottori (composto da giuristi e notai); nel 1679 fece comporre il poema *La Triaca* e morì nel 1710: per queste informazioni sono grato al dott. Giorgio Tibaldeschi.

⁶³ Opera citata da BOSCHETTO, *La musica nei secoli XVII e XVIII*, p. 510.

⁶⁴ Al maestro di cappella del duomo di Torino è infatti ascrivita una *S. Radegonda reina di Francia mellodramma posto in musica dal molto illustre, & molto reuerendo signor Francesco Fasoli. Da cantarsi in casa dell'illustrissimo signor conte Gio Battista Napione*, In Torino, per Gio Battista Zappata libraro di S.A.R., 1698. La copia del libretto è custodita in unicum presso la biblioteca Norberto Bobbio dell'Università degli Studi di Torino.

⁶⁵ Egli era membro del ramo dei Galeani Napione e risulta «signore di Cocconato dal 1695; il 30 luglio 1698 riceve l'investitura col signorato, che subito vende in parte a Lorenzo Boasso. Sempre nel 1698 si sposa, nella chiesa di San Dalmazzo, con Diana Lucrezia di Mussano»: cfr. MANNO, *Il Patriziato subalpino*, dattiloscritto, vol. 10, p. 6.

⁶⁶ ID., *Il patriziato subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche*, vol. I, p. 200.

⁶⁷ Il libretto di Fasoli, definito nella dedicatoria «aborto d'una Musa Canora», prevede la presenza di quattro parti cantanti (Radegonda, regina di Francia; Clotario, suo marito; Medardo Vescovo e Alarico, cavaliere del Re Clotardo). La vicenda ha una forte valenza simbolica, soprattutto dal punto di vista del rapporto Stato-Chiesa: Radegonda, bellissima figlia di Bercario, Re di Turingia, viene attribuita come preda di guerra al re di Francia Clotario che ha invaso la sua regione. Non essendo ancora in età di matrimonio, viene affidata dal promesso sposo «à Custodi in Anteaia». Fuggita, fa voto di non volersi mai separare dal suo «Celeste sposo». Dopo il matrimonio con Clotario, Radegonda inizia a distribuire tutti i suoi beni ai poveri e chiede ripetutamente al vescovo Medardo di darle licenza di abbandonare la corte per ritirarsi in convento. Invano, perché, oltre al suo diniego, come ricorda Alarico, il vescovo è stato eletto «per custode ben degno de' Chiostri e de' l'Altar ma non del Regno». Dopo molte titubanze e molti consigli ad obbedire alla ragion di stato da parte di Alarico, Clotario si rende conto della volontà di Radegonda e, seppur a malincuore, le concede di fondare un monastero e di ritirarvisi. Il libretto del «mellodramma» è conservato presso la Biblioteca «Norberto Bobbio» dell'Università di Torino, fondo Patetta, alla segnatura: OPN2003. Sono grato ad Elisabetta Tarasco per avermi fornito le fotografie del libretto.

restanti composizioni lasciate da Montalto sono tutte di carattere sacro; quelle allocate presso l'archivio capitolare vercellese non contribuiscono oltre modo a definire la personalità creativa del loro autore anche perché si esauriscono in una messa a cappella, una *Salve Regina* e due *Regina coeli*, tutte a quattro voci, tutte non datate. Va da sé che presso il fondo dell'arcivescovado torinese il numero delle sue opere sia nettamente superiore per quantità e per generi⁶⁸, con una netta prevalenza delle messe a quattro voci e dei mottetti concertati per voci e diversi organici strumentali. Secondo Marie Thérèse Bouquet, Montalto introdusse a Torino i cosiddetti «Mottetti-cantata»⁶⁹ di derivazione francese: una serie di brani per solista o per poche voci accompagnati dalla coppia di violini, dal basso continuo e, in alcuni casi, dalla tromba e dalle viole, nei quali si avverte una codificazione strutturale molto più regolare, in grado di coniugare le caratteristiche dello stile ecclesiastico «imbastardito» (definizione di Marco Scacchi⁷⁰), rappresentato dai ritornelli esclusivamente strumentali che incorniciano una o più arie, a quelle dello stile da camera (*cubicularis*) o teatrale, rappresentato dall'alternanza tra recitativo e aria con da capo. Se, sotto il profilo architettonico, egli si dimostra figlio del suo tempo (ma anche molto meno vincolato alle consuetudini transalpine di quanto ci si attendesse), altrettanto accade dal punto di vista testurale. Il *Motetto à due Chori per ogni tempo*⁷¹ di Montalto prevede che il continuo, probabilmente affidato all'organo solo, segua in modo pedissequo la linea del basso. Un po' più elaborata la componente orchestrale di un altro mottetto sacro, *Bella Syon* a 4 e a 8⁷², le cui parti prescrivono, oltre all'uso di tre violini primi e due violini secondi, il violoncello appaiato al violone, il basso, il contrabbasso e l'organo. In *Iesu flamma dulcissima*⁷³, motetto con datazione autografa risalente al 1720 destinato ad un complesso vocale di 4 e 8 voci, la linea del continuo si sfoltisce, venendo affidata ad un basso, un contrabbasso e all'organo. Ancor più lieve essa si profila in un salmo, di chiara influenza bolognese (va qui ricordato che il fondo musicale dell'archivio capitolare torinese contiene molta musica di Giacomo Antonio Perti, autore molto eseguito anche all'interno della locale chiesa filippina intitolata a San Filippo Neri⁷⁴): il *Letatus à 4 e 8* vergato nel 1716⁷⁵ prevede infatti due trombe che si alternano ai violini e una parte corale a 4 voci raddoppiabile con un secondo coro di ripieno; in questo caso sembra quasi che il gioco di imitazione ed intersezione riguardi maggiormente le sezioni degli strumenti a fiato e ad arco che non i cori vocali. Nelle restanti composizioni, molte delle quali di

⁶⁸ Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp. 130-168.

⁶⁹ BOUQUET, *Itinerari musicali della Sindone. Documenti per la storia musicale di una reliquia*, p. 20: molto discutibile (e difatti rivista nella successiva tesi dottorale, discussa dalla studiosa nel 1987) l'ipotesi che tra «La maggior parte delle composizioni destinata a complessi vocali accompagnati da un basso continuo [...] sembra raccogliere molto favore quel 'mottetto-cantata' venuto alla moda in Francia con André Campra, ripreso da François Couperin, e portato a Torino, forse, dal Perti».

⁷⁰ Cfr. BIANCONI, *Il Seicento*, p. 54.

⁷¹ I-Tcm, fondo musicale, E35.

⁷² I-Tcm, fondo musicale, E20.

⁷³ I-Tcm, fondo musicale, E 15.

⁷⁴ Cfr. BRIACCA, *L'archivio arcivescovile di Torino: orientamenti e ricerche*, p. 624. A tergo di un *Laudate Pueri* à 3 C.A.B. con VV. di Giac. Ant. Perti, che reca la data (evidentemente di ricopiatura) «1769», si legge «terminato alli 2 aprile 1702» (I-Tcm, B78): segno dell'elevata influenza da questi esercitata sulla vita musicale torinese di inizio Settecento?

⁷⁵ I-Tcm, fondo musicale, B 92.

destinazione liturgica come le messe a quattro voci, non si richiede altro strumento di accompagnamento rispetto all'organo e/o al violone o al violoncello, ad eccezione del mottetto, scritto nel 1714, *Umbræ squallidæ* a 4 e a 8⁷⁶, il cui continuo contempla, nella sua ricca linea, una parte di fagotto, una di violoncello, una di violone, una di contrabbasso, una di tiorba ed una di organo. La produzione policorale di Montalto, data la prolificità nel campo dei suoi probabili punti di riferimento giovanili (Fasoli e Bissone), è piuttosto circoscritta e prevede una certa libertà nell'utilizzo del secondo coro (atteggiamento che il moncalierese condivide con un altro sacerdote maestro di cappella, Carlo Monza, successore a Vercelli di Costa⁷⁷): i titoli lasciano infatti sovente intendere che l'appaiamento di quest'ultimo al primo potesse essere lasciato al beneplacito del maestro concertatore⁷⁸; catalogandola brevemente, ne risultano due messe, cinque mottetti - il *Motetto à due Chori per ogni tempo* intitolato *Ad gaudia ad cantus*⁷⁹, i mottetti a 4 e a 8 voci (dunque con un coro di ripieno utilizzabile a beneplacito del maestro di cappella) *Bella Syon*⁸⁰, *Catenæ beantes*⁸¹, *Iesu flamma dulcissima*⁸² e *Umbræ squalidæ*⁸³ - e un salmo, il *Laetatus sum* per 4 o 8 voci con violini e tromba⁸⁴. Le due messe⁸⁵ utilizzano due testi diversi: la prima mette in musica tutte e cinque le sezioni dell'*Ordinarium*, la seconda solo le prime tre (sino al *Credo*). Questi ultimi sono a loro volta spezzati internamente in partizioni strutturate su *mensuræ* e andamento agogico diversi. La scrittura *more antiquo* che vi si scorge è intervallata da qualche sezione solistica memore dello stile concertato, anche se, per la dialettica imitativa tra le parti vocali e i molti ritardi e rivolti di seconda e terza specie presenti, i due lavori potrebbero aver avuto obiettivi, più che sperimentali, di natura didascalica; ancora, la prima messa presenta un chiaro riferimento al primo modo, quello di re, la seconda, in tono di la, sembra essere una trasposizione di quest'ultimo. Le caratteristiche delle rispettive strutture testuali e formali vengono evidenziate nella seguente tabella riassuntiva:

⁷⁶ I-Tcm, fondo musicale, E 13.

⁷⁷ Si veda, di Carlo Monza, la *Missæ S. Joannis Bap.*, in I-Vcd, fondo musicale, 770, in cui le prime quattro voci sono affiancate da altrettante, facenti parte del coro di ripieno.

⁷⁸ Così come avveniva anche nelle opere sacre a doppio coro di Vivaldi: TALBOT, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, pp. 386-387.

⁷⁹ I-Tcm, fondo musicale, E 35.

⁸⁰ I-Tcm, fondo musicale, E 20.

⁸¹ I-Tcm, fondo musicale, E 295. Sopravvivono solo le parti di CATB e degli archi.

⁸² I-Tcm, fondo musicale, E 15.

⁸³ I-Tcm, fondo musicale, E 13.

⁸⁴ I-Tcm, fondo musicale, B 92.

⁸⁵ I-Tcm, fondo musicale, A 49.

P.ma Messa	Sezione	Tono	Andamento agogico	Mensura	Organico
	Chirie	Re	Largo-Allegro	C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Christe	Re	Allegro	3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Chirie	Re	Largo	C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Et in terra pax	La	Andante	C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Qui tollis peccata			3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Quoniam tu solus Sanctus	Re		C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Patrem Omnipotentem	Fa-SIb	Allegro	3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Et incarnatus	Si b	Largo	C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Crucifixus	Si b-RE	allegro	3/2	CATBI

					(CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Sanctus	Re-RE		C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Agnus Dei	Re-RE		3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
Messa seconda					
	Chirie	La	Largo-Allegro	C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Christe	Mi		3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Chirie ut supra			C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Et in terra pax	mi		C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Qui tollis peccata	la		3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Quoniam tu solus Sanctus	la		C	CATBI (CATBII coro

					di ripieno), org, vlc
	Patrem omnipotentem	Mi		3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Et incarnatus est	Mi	Largo	C	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc
	Crucifixus	LA	Allegro	3/2	CATBI (CATBII coro di ripieno), org, vlc

6.6 Giovanni Antonio Costa alla guida dell'organismo canoro della basilica ensebiana (1727-1735)

Giovanni Antonio Costa - compositore che, insieme a Andrea Stefano Fioré, rappresentò probabilmente le tendenze autoriali più emancipate e aperte alla innovazione all'interno dello stato sabauda del primo terzo del Settecento – visse una vita artistica alquanto ricca di eventi. Nato a Pavia verso il 1664, egli dovette formarsi musicalmente alla scuola del locale maestro di cappella del duomo Antonio Francesco Martinenghi, già in carica a partire dal 1681 e attivo sino al 1706, anno della sua morte⁸⁶. Ordinato sacerdote nel 1689, egli funzionò per alcuni anni come maestro di canto presso il Sodalizio dell'Immacolata Concezione di Pavia⁸⁷. Il 15 novembre 1691 Costa, che all'epoca poteva già addirittura fregiarsi del titolo di accademico filarmonico di Bologna⁸⁸, sottoscrisse il capitolato che lo vincolava per il successivo triennio alla cappella dei putti di Asti, ottenendone in cambio uno stipendio di trecento lire annue, ma non sembra vi abbia mai esercitato le sue funzioni, prescritte dal capitolato, di maestro e di organista; tant'è che, nell'agosto 1692 il capitolo astigiano fu costretto a chiamare in sua sostituzione l'organista lodigiano Tommaso Bigone⁸⁹. In quel frangente Costa doveva essersi stabilito a

⁸⁶ Cfr. BELLOTTI, *La vita musicale a Pavia nel Settecento*, pp. 29-66: 40-41.

⁸⁷ La biografia di Costa è efficacemente riassunta dal recente saggio di HERBERT SEIFERT, *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*, pp.25-26. I dati che non compaiono in questo studio verranno integrati da citazioni documentarie o bibliografiche segnalate in nota.

⁸⁸ CALLEGARI HILL, *L'Accademia filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, vol. II, p. 285.

⁸⁹ Cfr. MAROZZI, *Tommaso Bigone e la musica sacra a Lodi*, pp. 111-122. Cfr., per la sua permanenza a Novara, nella cappella musicale della basilica di San Gaudenzio, fra il 1690 e il 1691, MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio (1650-1700)*, p. 337.

Roma, città nella quale - come ci informa la sua domanda per essere ammesso al concorso per il posto di maestro di cappella della cattedrale di Milano nel 1714 - «ebbe l'onore d'essere stato admsso M^o di Capella in Roma nella Basilica de Santi Apostoli et in altre Chiese, dichiarato per tale anche per patente autentica della Congregazione di Signori Musici di quell'alma città sottoscritta e firmata con sigillo dell'Eminentissimo Signor Cardinale Ottobono»⁹⁰. Compositore di oratori, oltre che di musica sacra, nel 1697 e nel 1701 lavorò a servizio di Urbano Barberini, per il quale scrisse la cantata *Il Gedeone*⁹¹ e un omologo brano, *Annus ultionis Domini*, per la Regina Maria Casimira di Polonia, il cui manoscritto è conservato alla biblioteca del Conservatorio di Bruxelles⁹². Ricoprì, senza garantirsi però eccessiva tranquillità economica, la carica di maestro di cappella del duomo di Pavia dalla morte di Martinenghi al 1726⁹³, anno in cui fu eletto «phonascus» dal capitolo della cattedrale di Vercelli per sostituire, dopo un breve interinato di Gerolamo Gazzaniga, l'appena defunto maestro di cappella Giovanni Ambrogio Bissone⁹⁴. Questa fu chiaramente una sistemazione di ripiego, legata allo stato di indigenza in cui si era venuto a trovare⁹⁵: dopo aver ricevuto l'invito a dirigere la cappella del duomo di Torino alla morte di Francesco Fasoli nel 1712 ed aver rifiutato il posto nella speranza di riottenere nella sua integrità il trattamento stipendiale che aveva percepito a Pavia sino al 1713 (drasticamente decurtatogli dal Seminario cittadino, a causa dei debiti che gravavano su quell'istituzione)⁹⁶, Costa volle concorrere nel 1714 alla carica di maestro di cappella del duomo di Milano. Nonostante la commendatizia fornitagli dell'imperatore asburgico Carlo VI, di cui egli era cappellano onorario⁹⁷, si vide preferito Carlo Baliani. Appena insediatosi a Vercelli, come era ormai tradizione da alcuni decenni, anche il nuovo maestro di cappella ottenne la prebenda di canonico minore, in sostituzione di Lorenzo Zini, che aveva abbandonato l'officiatura – ma non logicamente i suoi proventi – senza alcun permesso capitolare⁹⁸. La

⁹⁰ Archivio della Ven. Fabbrica del Duomo di Milano, cart. 405, cit. in BELLOTTI, *La vita musicale a Pavia nel Settecento*, p. 41,

⁹¹ Cfr. GIANTURCO, «*Cantate Spirituali e Morali*», *with a description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740*, pp. 1-31: 17.

⁹² Cfr. FRANCHI, *Drammaturgia Romana II (1702-1750)*, pp.3 e 5.

⁹³ DELLABORRA, FARINA, *Il fondo musicale del duomo di Pavia. Catalogo, studi e documenti (XVI-XVIII secolo)*, pp. 17-19; 25.

⁹⁴ I-Vcd, Verbali capitolari, fald.22, fasc. 1721-1727, atto del 12 novembre 1726, f.333rv: «Item audita Exp.ne facta a D.no Can.co Archipresbitero De Advocatis et Belleo circa electionem Magistri Cantus siue Phonasci in personam ad. R. D. Io.is Ant.us [v] Coste de pr.ti Magistro Cantus seu Phonasci in Cahedr.li Papiens. pro servitio in huius Cathlis Ecc.lae att.ta notoria eiusd. Idoneitate.

Ill.mi et Rev.mi DD. Can.ci exponi p.te inherente et actio [?] quod agitur de persona idonea, et capaci ad officium phonaschi seu Magistri Cantus, pleni ore et unanimes et concordēs, nominarunt et elegerunt prout nominat et eligunt in Phonascum seu Magistrum Cantus huius. Cath.lis Ecc.lae pr.ti D. Jo.em ant.um Costam cum honoribus et oneribus nempe cum onore, o.[per]a musica spectantia ad d.[ic]tum officium adimplendi, non obstante concursu iam facto pro officio p.ro, et hoc dignis de causis».

⁹⁵ Non si dimentichi infatti che, solo due anni prima, nel 1724, egli aveva scritto ed inviato a Roma il *Motetto con Ripieni à 4 e violini ad libitum, Cantato in S.Paolo per la Solennità di Benedetto XIII Somo Pontefice 1724* (manoscritto conservato in I-Vcd, fondo musicale, 579).

⁹⁶ DELLABORRA, FARINA, *Il fondo musicale del duomo di Pavia*, p. 17.

⁹⁷ Costa scrisse anche un oratorio per la corte asburgica, che venne rappresentato a Vienna nel 1707: *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 e Serenissime Principesse d'Arciduchesse*, cfr. SEIFERT, *Oratorios by Composers Active in Milan*, p. 26.

⁹⁸ I-Vcd, Verbali capitolari, fald.22, fasc. 1721-1727, atto del 3 gennaio 1727, ff. 342rv: «Ibid. Prefati Ill.mi et Rev.mi DD. Can.ci Cap.lariter ut s.a congregati ad Rev. D. Johanni Anto Coste sacerdoti papiens. dioecesis iam Phonasco in Cath.li

situazione che Costa dovette affrontare nei suoi pochi anni vercellesi non sembra essere stata rosea: oltre ad effettuare periodicamente gli esami della voce agli aspiranti putti cantori che si presentavano al suo cospetto, il *magister* dovette affrontare gravi problemi relazionali con gli altri beneficiati che, per difendere i sedimentati diritti d'anzianità e di preminenza interni al gruppo di prebendati, non intendevano cedergli il passo nelle cerimonie e nelle processioni eusebiane, riservandosi anche il diritto di assentarsi senza giustificazione da queste ultime⁹⁹; probabilmente la scarsa puntualità e la non irreprensibile disciplina dei colleghi prebendati erano esiti dei contenziosi tra loro e forse venivano favorite, almeno verso la fine della sua vita, dalle condizioni di salute non più ottimali del pavese¹⁰⁰.

Dal punto di vista delle esecuzioni musicali, sembra che durante i sette anni del mandato di Costa a Vercelli, le abitudini non fossero di molto cambiate rispetto a quanto accadeva durante il magistero di Bissone. Nell'agosto 1727 convennero a festeggiare Sant'Eusebio alcuni violinisti di Milano, un «sopranino» di Lodi, un altro soprano e un basso di Novara, un contralto di Casale Monferrato, quattro violinisti di presumibile provenienza locale e, unica novità di rilievo per la realtà vercellese, alcuni oboisti del Reggimento Piemonte stanziati in città¹⁰¹; ulteriori lavori di carattere organario, nell'anno dell'insediamento di Costa, furono effettuati all'organo maggiore della cattedrale dal novarese Gavinelli (che rifece i suoi due mantici) approssimandosi l'ingresso in diocesi del nuovo vescovo Malpassuti. Nel

Papiens. Civitatis nuper vero, et in actu Cap.ri sub duodecim mensis novembris ultimo fluxi ad munus organiste et Phonasci seu Cantus magistri in hac Cath.li ab ipsis electo, relecto et nominato acceptoque, et acceptato nunc actu exercenti speciale ultra gratiam facere volens., eum Benef.tum Musicum iam obtentum, per privationem de eodem propter longequam absentiam, et non praestitum huic Eccl.ae debitam et iniunctam servitum odio dicti D.ni Zini formiter et leg.me declaratam prout ex sententia de nuper emanata, et in contumacia prolata ab Ill.mo et R.mo D.no Vic.o Gn.li Cap.ri huius Civitatis, ac Dioecesis sub decima quinta novembris prox superiori vacaverit, et vacet [342v]ad eosdem nominatio, assignatio, et collatio musicorum huiusmodi Benef.um [...] pred.to Domino Iohanni Antonio Coste tamquam notorie habilis et idoneo ad illum exercendi contulerunt et conferunt [...].»

⁹⁹ I-Vcd, scatola 50, fasc. 5, Volume d'atti vertiti tra il Reverend. Capitolo della Cattedrale di Vercelli e li Sig.ri Canonici Beneficiati d'essa chiesa sulla pretesa di precedenza di detti Sig.ri Beneficiati al Sig. Beneficiato Don Gio Ant. Costa eletto Maestro di cappella: «[...] Esponesi per parte dell'Ill.mo R.mo Cap.lo della p.nte Cattedrale di S.to Eusebio, sicome li mastri di Capella canonici Benefizati pro tempore son sempre stati al quieto e pacifico possesso, o sia quasi di precedere gl'altri Sig.ri Can.ci Ben.[eficia]ti tanto in coro, quanto nelle processioni e in tutte le altre fonzioni solite a farsi senza riguardo dell'anzianità, come risulta da attestati giudiciali l'uno in datta delli dieci sette febraro or scorso manualmente sott.sto Cauzonus et l'altro in data del g.no d'oggi manualmente sottos.to Garlascus [...] come pure da non portar il libro delle preci in occasione delle Processioni, et aver ora per la morte del fu Sig.r Can.co Beneficiato Bissone ultimo maestro di capella elletto in mastro di capella, e Can.co Beneficiato il Sig.r Gio Ant.o Costa gli altri Sig.ri Can.ci Beneficiati pretendono preceder il med° Sig. Can.co Beneficiato maestro di Capella Costa, e perché una tal pretesa ridonda in grave pregiudizio del servizio divino, come è accaduto nel giorno delle Ceneri, in cui à riserva del sud° Mastro di Capella, e Sig.r Can.co Beneficiato Piana tutti gl'altri di comune consenso, non sono intervenuti al tempo dell'ora, e Processione con ammirazione e scandalo di tutto il Popolo, onde il Cap.lo esponente è stato necessitato far venire li sig.ri Capellani di Santa Maria per cantar le preci solite cantarsi in d.a processione e desiderando d'andar all'incontro a tutti i disordini, che potessero nascere in simili occasioni, et a fine il servizio di Dio non patisca detrimento, perciò colla presentazione de sud.i attestati se ne raccorre a V.S. Ill.ma e Rev.ma». Vedere anche *Ibi*, Verbali capitolari, fald. 23, fasc. Acta Cap.a 1732 33 34 35, atto del 5 marzo 1733, f. 110: «L'obbligo de Beneficiati, o diremo Canonici Minori, è di salmeggiare cantar le Antifone in canto Gregoriano, o figurato, intunar i Salmi: accompagnar in Organo o a Capella in canto Figurato o Gregoriano, secondo la diversità de giorni, le Messe Vesperi e Mattutini, dar il principio a Canonici ne Matutini cantati e finalm.e cantar in canto figurato, o Gregoriano, in tutto quello verranno comandati dal Capitolo. L'obbligo de Capellani Corali è di Salmeggiare, Cantare in Canto Gregoriano li Diurni Ufficii, dar l'Antifone delle Lodi e Vesperi a Canonici, e finalm.e eseguire riguardo all'offiziatura tutto quello li verrà significato, o dal Capitolo o dal Prefetto di Chiesa».

¹⁰⁰ I-Vcd, scatola 50, fasc. 5, f.35. I canonici minori dell'anno 1732 erano i seguenti: Giuseppe Maria Dondi, Carlo Francesco Bernasconi, Amedeo Maliando, Francesco Saverio Gambarova, Giuseppe Maria Brusasco, Giuseppe Maria Beltraffo, Secondo Piana, Giovanni Mario Barni, Giuseppe Dovera, Giovanni Antonio Costa, Paolo Salina.

¹⁰¹ I-Vcd, cart. 7, Contabilità 1711-1788, f. 429.

1728, la componente strumentale esogena venne ridotta, rinunciando agli esecutori milanesi a favore di quelli torinesi: tra le maestranze musicali per Sant'Eusebio troviamo infatti i violinisti Somis e Brambilla provenienti da Torino, tre oboisti casalesi, il soprano Simonini di Novara, l'anonimo soprano di Lodi già incontrato l'anno precedente e, a supporto dell'orchestra, alcuni canonici minori beneficiati: il secondo organista del duomo Beltraffo e il violinista Francesco Saverio Gambarova di Biella¹⁰². Se del 1729 non abbiamo altro che l'indicazione delle spese per la musica (239 lire), nell'agosto 1730, forse per la concomitanza con l'intronizzazione del nuovo vescovo Ferrero, la nota per i musicisti si fece un po' meno laconica, denunciando la provenienza geografica degli interpreti cooptati alla bisogna¹⁰³; nello stesso anno iniziò anche la ricorrenza festiva, collocata a dicembre, dell'ordinazione di Sant'Eusebio, per solennizzare la quale i denari vennero desunti dalla legazione testamentaria del vercellese Giovanni Antonio Biamino. Gli anni 1731 e 1732 sono gli ultimi a conservarci una verbalizzazione dei costi affrontati dal capitolo per pagare musicisti esterni intervenuti a Sant'Eusebio, la provenienza territoriale dei quali non si discosta di molto rispetto a quella documentata negli anni precedenti: nel 1731 abbiamo un contralto e un violoncello di Novara, il basso Salina di Milano, il violinista Rasetti di Torino e un insieme composto da violinisti e oboisti di Vercelli¹⁰⁴; nel 1732 si accompagnarono al piccolo insieme strumentale autoctono¹⁰⁵ un piccolo gruppo vocale e strumentale proveniente da Casale, il primo violino Rasetti, venuto nuovamente da Torino con il non meglio noto oboista Leopoldo, e il giovane soprano novarese Sanchez¹⁰⁶.

6.7 *Le messe di Giovanni Antonio Costa: scelte timbriche ed orchestrali ed architettura delle opere*

Spicca costantemente, dalla precedente analisi dei dati archivistici, la grande attenzione che Costa destinò agli aspetti combinatori degli strumenti d'accompagnamento nella sua produzione per doppio coro: anzitutto l'impiego sistematico di due o più oboi, i quali fecero la loro comparsa a Vercelli con qualche anno di ritardo rispetto alla cappella musicale del duomo di Asti¹⁰⁷ e alla corte di Torino¹⁰⁸.

¹⁰²I-Vcd, cart. 7, Contabilità 1711-1788, f.455.

¹⁰³I-Vcd, cart. 7, Contabilità 1711-1788, f. 510: «Al p° dato al Sig. Can.co Belletti Prefetto di Chiesa p pagar li Sg.ri Violinisti venuti da Torino, da Pavia e da Casale, e li Sig.ri Musici venuti da Novara, et uno da Crema p la Solennità di S. Eusebio».

¹⁰⁴I-Vcd, fasc. 1730-1731 a 1740-1741, f. 6r.

¹⁰⁵I-Vcd, fasc. 1730-1731 a 1740-1741, f.15v.

¹⁰⁶In I-Vcd, archivio capitolare, Mus 84A, all'interno della raccolta di Giovanni Paolo Colonna *Salmi Brevi per tutto l'anno à otto voci, con vno, ò due Organi se piace* [...], Bologna, Giacomo Monti, 1681, è presente una parte ms, quella del basso del secondo coro, trascritta da questo chierico: «Ego Johannes Sanchez ad Maiorem Dei Deipareq. Virginis Sanctique Eusebii scripsi Vercelli 12 novembre 1734».

¹⁰⁷Dove essi vennero usati per la prima volta, sotto la direzione del maestro di cappella Pietro Francesco Brunia, nella festività della Madonna Assunta del 1683: I-ASc, Libro della Capella dei Putti per gli anni 1682 1683 rimesso dall Ill.re Sig.r Can.co Vicario Tomatis a me Giuseppe Roero della Vezza Archidiacono nella Cattedrale, f. 32r.; cfr. inoltre *ibid.*, Liber capelle Puerorum 1718-1719, f. 24.

¹⁰⁸BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin*, p. 215 e *passim*. Gli oboe erano normalmente utilizzati anche da Giacomo Antonio Perti nei suoi mottetti celebrativi scritti, tra il 1701 e il 1710, per la corte fiorentina di Cosimo III de' Medici: cfr. l'introduzione di Francesco Lora a PERTI, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (Firenze 1704-1709)*, pp.VII, IX-X.

Naturalmente, ciò che non era prassi a livello locale era consuetudine sedimentata a livello italiano: il fondo di musiche manoscritte di Costa, versato alla sua morte al capitolo della cattedrale eusebiana, ci apprende che molte delle sue opere sacre risalenti agli anni romani o pavesi, nello specificare con precisione il tipo di orchestrazione che era stata pensata dall'autore (insieme ai correttivi da apportare in caso di assenza di determinati strumenti), esigevano il timbro oboistico e ne comprendevano una o due partine. Esempio prova di ciò è la cartina iniziale del *Gloria a 8 conc*¹⁰⁹, cui il compositore consegnò una sorta di memorandum esecutivo: «Vi sono due altre cartine p due trombe p il Quoniam, quali più altri fogli 4 seruono anche p suonar li Oboè et in mancanza di questi deuono in vece suonarli i Viol.i, o pure chi sonerà le viole, lasciando d° verdetto delle viole, le quali sono obligate necessariam.te in d.a Messa, e quando non vi fosse chi suonasse le 2 viole, è necessario che le suonino due violini, altrimenti la Messa sud.a non andrà bene, e serua ciò p memoria». Oltre a questi avvisi, altri ne compaiono, limitatamente alla parte organistica, in ulteriori opere policorali di Costa. A voler omettere quelli più comuni (come l'uso del «tasto solo» accompagnando singoli solisti), due in particolare sono significativi, se contestualizzati e ricondotti alla sensibilità esecutiva dell'epoca: la *Missa ista a Rev.do D. Ioanne Antonio Costa Canonico Beneficiato in insigni Vercellarum Catedrali in lucem edita fuit anno Domini Millesimo Septingentesimo Trigesimo secundo die decima tertia mensis decembris* prescrive, all'interno della partitura e di entrambe le partine organistiche, che gli strumenti a canne vengano usati, alternativamente, «Piano con dentro li flauti» oppure in modo «Pastorale con li flauti e ripieno»¹¹⁰: un chiaro sviluppo dello stile e della sensibilità concertante prevista da questo tipo di composizioni che non rimase ignota nemmeno a Torino, come attesta la prescrizione, sul frontespizio delle *Litanie della B.V. a 4.tro con Sinf.a di Quirino Gasparini*, «Vi sono li falti obligati che li può suonare l'Organo, ho pure li p.mo Violino»¹¹¹. Costanzo Antegnati, ne *L'arte organica*¹¹², circa cent'anni prima, consigliava una serie di abbinamenti di registri che potrebbe rendere meno sibillino il pensiero di Costa:

«P. L'altro secondo modo piglierai il Principale, Ottava, scaulcando li altri sin, alla vigesima nona & trigesima terza. Et flauto in ottava, che questi cinque registri formano quasi un mezzo ripieno. L'altro terzo modo, pigliando medesimamente, il Principale, Ottava & Flauto in ottava. Il quarto modo, il principale, & Flauto in ottava. Il quinto modo, l'ottava, & decima nona. Vigesima seconda per concerto, & flauto in ottava, & questi quattro registri fanno, & simigliano à concerto di cornetti».

L'alternanza tra una registrazione più ricca, comprensiva di alcune file di ripieno unite al flauto in ottava (non quello in duodecima, «qual va suonato in compagnia del Principale, si suona diminuito»¹¹³), ed una più parca di armonici, ovvero l'abbinamento principale-flauto 8', poteva almeno in parte ricreare

¹⁰⁹ I-Vcd, fondo musicale, 372.

¹¹⁰ I-Vcd, fondo musicale, 371AB.

¹¹¹ I-Tcm, fondo musicale, F 10.

¹¹² ANTEGNATI, *L'arte organica*, p. 64.

¹¹³ ANTEGNATI, *L'arte organica*, p. 70.

l'aspetto cullante delle zampogne tipico di una messa destinata alla notte di Natale, nella quale i due cori erano accompagnati dai principali e dalle file di ripieno di un organo positivo e di un organo di fattura tardo rinascimentale (come doveva essere il Vitani eretto nel 1588 nella cattedrale di Vercelli). Tra gli strumenti ad arco, va segnalata infine la compresenza, priva di corrispettivi nella produzione musicale sabauda di inizio Settecento, della viola alto e della viola tenore all'interno della *Messa concert.a à 8 con Sinf.a di Violini, Viole et Oboe c organo P° 1713*, un'opera probabilmente destinata alle forze vocali del duomo di Pavia¹¹⁴.

A dispetto delle numerose opere per doppio coro, relativamente poche furono le messe compilate da Giovanni Antonio Costa e solo due di esse videro la luce durante il suo settennato a Vercelli (l'una del 1729 e l'altra del 1732). Per segnalare la struttura architettonica di ciascuna di esse - la cui difformità genetica sarà utile per istituire un raffronto con le coeve messe degli autori attivi nelle principali istituzioni musicali sabaude - si procederà qui di seguito ad un'analisi sintetica - mediante tabelle esplicative dei dati contenutistici più importanti e ad un commento sull'architettura, sulla retorica e sulla struttura mensurale, tonale e testurale - di ognuna di esse.

Il lavoro si inaugurerà – a mo' di termine di confronto - con l'opera che avrebbe potuto cambiare la carriera di Costa: *Gloria in Excelsis a 8 reali et a 16 obbligati ne concerti Per il concorso della Metrop. Di Mi° li 30 9bre 1714 Di Gio Ant° Costa*.¹¹⁵

Movimenti	Tonalità	Indicazione agogica	Mensura	Voci previste	Strumenti previsti
Gloria	SOL		C	CATBI, CATBII	orgI,
Laudamus te	Mi		$\frac{3}{4}$	4 alti	orgI, orgII
Gratias agimus	DO	Adagio	C	CATBI, CATBII	orgI, orgII
Domine Deus rex coelestis	La	And. Largo	C	CC, TT, BB	orgI
Domine fili unigenite	DO		$\frac{3}{2}$	ATB	orgI
Domine Deus Agnus Dei	SOL	Largo	C	CATBI, CATBII	orgI, org II
<i>Qui tollis peccata</i>	DO/SOL	Adagio	$\frac{3}{2}$	4canti, 4 tenori	orgI

¹¹⁴ I-Vcd, fondo musicale, 374.

¹¹⁵ I-Vcd, fondo musicale, 369.

<i>mundi</i>					
Qui sedes ad dexteram Patris	SOL		3/2	4 alti, 4 bassi	orgI
Quoniam tu solus Sanctus	DO	Vivace	C	CI, CII, BI, BII	orgI, orgII
Cum Sancto Spiritu	SOL	Largo-vivace	C	CATBI, CATBII	Org I, orgII
Kyrie	SOL	Non presto	C tagliato	CATBI, CATBII	Org I, orgII

Il *Gloria*, scritto per l'esame alla metropolitana di Milano nel 1714, si suddivide in dieci parti, alcune delle quali per doppio coro e altrettanti potenziali cori di ripieno, altre per gruppi di solisti. Il *Gloria* iniziale si apre con un sonoro "tutti" di quattro battute, cui fa seguito, sullo stesso testo dossologico, un episodio aperto dal duo canto-alto del I coro, un'imitazione a distanza di quinta, che consegna il medesimo testo al secondo coro, anch'esso svolto secondo un procedimento imitativo dalla coppia di voci tenore-basso. Dal versetto *Et in terra*, i due cori si compattano e procedono unitariamente. Essi vengono accompagnati da una parte di continuo che ricorre sistematicamente a dissonanze di settima e nona; si tratta di ritardi preparati, che per lo più si concentrano all'interno delle parti di canto del primo e del secondo coro; il continuo riproduce, senza grandi variazioni, la linea del basso del primo coro. Il versetto *Laudamus te* è invece svolto secondo una testura abbastanza originale, quattro contralti accompagnati dai due organi; questi ultimi aprono il brano con 10 battute solistiche (con la sola linea del basso cifrato) a mo' di sinfonia. Il successivo *Gratias agimus*, per i due complessi corali uniti¹¹⁶, è accompagnato dal solo organo del primo coro e presenta una scrittura piuttosto mossa, ricca di sincopi che increspano la prosodia e, a livello armonico, di cromatismi (particolarmente evidenti sulle parole *propter magnam gloriam*): un brano di sole ventitré battute che, per la concentrazione di cadenze imperfette (o, per dirla alla moderna, evitate), pare essere più un esercizio di bravura che non un tentativo di rivestire con armonie cangianti affetti variabili. Il successivo *Domine Deus* è una sezione per sei voci (due canti, due tenori e due bassi) che lavorano a coppie, imbastendo un insieme di frasi distinte e affidate all'imitazione della seconda voce di ciascun *bicinium*. *Domine fili unigenite* è la prima sezione ternaria, in sesquialtera, notata con figurazioni bianche e riservata alle tre voci Alto-Tenore e Basso. Il *Domine Deus*, con un incipit di cinque battute scandito da figurazioni omoritmiche nelle voci

¹¹⁶ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n.18.

estreme (canto e basso), è un movimento in C tagliato, una fuga a quattro che diventa ad otto a metà sezione; il basso continuo segue la linea del basso del primo coro, con entrata del secondo organo sulla ripresa del lacerto testuale *Agnus Dei*. Il *Qui tollis*, in 3/2, è nuovamente destinato a due gruppi composti da voci dello stesso timbro, 4 di canto e 4 di tenore, che appartengono probabilmente al primo coro, come da annotazione autografa in partitura («P.i del P^o»); sempre in partitura, alla seconda battuta del 3/2, è indicato anche un non meglio comprensibile «Basso 5à». Il successivo segmento testuale, *Domine Deus*, si presenta con la prima sezione suddivisa a coppie di solisti (due canti e due tenori del primo coro appaiati a due canti e due tenori del secondo) le quali imitano i lacerti melodici e ritmici della testa dell'insieme vocale che li ha preceduti; la chiusa affidata alle quattro voci è però omofona e omoritmica. Lo stesso trattamento - ma stavolta con quattro voci di alto e quattro di basso - è previsto per la sezione *Qui sedes*. Per quanto concerne il basso continuo, le due sezioni concomitanti beneficiano di un accompagnamento irto di intervalli di nona. *Quoniam tu solus Dominus* è un'aria pensata per due parti di canto soliste, l'una del primo e l'altra del secondo coro, e per due di basso, che sviluppano un dialogo prevalentemente articolato in *tricinia*, con una ripresa finale in cui l'autore richiede il loro contemporaneo appaiamento e cinque battute di coda riservate agli organi solisti. Il *Cum Sancto Spiritu*, aperto da due battute omofone e omoritmiche del tutti, si sviluppa in una fuga in ottava, intervallo ripreso da tutte le entrate vocali, con un basso continuo molto mobile e ritmicamente incalzante (dotato di numerose figurazioni di crome e semicrome). Il *Kyrie*, secondo la tradizione liturgica ambrosiana, è posto in coda al *Gloria* ed è notato in C tagliato, la sua struttura prevede entrate oblique tra i due cori, che coinvolgono le voci di entrambi (si veda l'ordine di entrata: basso primo coro, canto del secondo, alto del secondo, tenore del secondo seguiti da alto del primo coro, canto del primo coro, tenore e poi basso del secondo) e che convergono su un lungo pedale di dominante sull'ultimo *eleison*. Dal punto di vista della logica tonale, quattro sono le tonalità di riferimento: la tonica (sol) e la sua relativa minore (mi), la sottodominante (do) e la sua relativa minore (la), a conferma della stabilità dell'impianto armonico già riscontrata in moltissimi compositori dell'Italia nord occidentale di primo Settecento. Dal punto di vista del trattamento vocale, si riscontra una serie di relazioni melodiche tra le voci: nel *Gloria* iniziale, si vede il trapasso delle note dall'alto del primo coro al tenore del secondo (all'ottava alta), dal tenore del primo coro all'alto del secondo, con i bassi all'ottava; dalla ripresa dei soli è invece presente il rapporto tra CI-AII, AI-CII, TI-TII con i bassi ora in ottava ora in unisono.

Messa giannizzera à 8 e 9 voci¹¹⁷

Movimenti	Tonalità	Indicazione agogica	Mensura	Voci previste	Strumenti previsti

¹¹⁷ I-Vcd, fondo musicale n. 375.

Kyrie	La	Adagio	C	CATBI, CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
Kyrie	La	Allegro	C	CATBI, CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
Christe	Mi	Andante	3/2	CAB	Vl1,vl2, vlc, org
Kyrie	DO-la		C tagliato	CATBI, CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
Gloria	La	Andante	C	CATBI, CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
Gratias agimus tibi	Mi	Andante	$\frac{3}{4}$	BB	Vl1,vl2, vlc, org
Domine Deus	DO		C tagliato	A	Vl1,vl2, vlc, org
Domine fili	La	Andante	C	CAT	vlc, org
Domine Deus Agnus Dei	La		C-C tagliato	CATBI, CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
Qui tollis peccata	La	Largo	C	CATBI,CATBII	Vl1,vl2, vlc, org
Qui sedes ad dexteram patris	Mi	Andante	3/2	AA, TT,	vl1,vl2, vlc,org
Miserere	La	Andante	C	CATBI, CATBII	vl1,vl2, vlc,org
Quoniam tu solus Sanctus	DO-la	Allegro	C	CCB	vl1,vl2, vlc,org (violini unisoni)
Cum Sancto Spiritu	La (diesata)	Vivace	C	CATBI, CATBII	vl1,vl2, vlc,org

La *Messa giannizzera* (titolo di cui non è chiara l'origine culturale) venne completata a Roma, come si legge dopo la prima sezione dell'*Ordinarium Missae* («Li Kyrie sono fatti in Roma il mese d'Agosto 1701») e sull'ultima carta della partitura, il 20 agosto 1701. In seguito, forse per devozione, forse per coltivare a distanza le relazioni con un potenziale datore di lavoro della sua città natale, essa fu inviata a Pavia il 14 luglio 1704 e destinata «ad Honorem B.M.V. ad nives». L'assenza delle parti vocali e strumentali ci obbliga a censirne il contenuto fidenti nella partitura, la quale comprende come di

consueto solo le prime due parti dell'ordinario della messa. Il *Kyrie* iniziale viene sviluppato in due parti, la prima destinata al "tutti", la seconda aperta da una breve sinfonia (6 battute) suonata dalla coppia di violini e dal basso continuo. Il primo *Kyrie* si affida, come è costume di Costa, ai bicinia solistici del primo coro (composti da canto più alto e da tenore più basso) cui verrà dietro una serie di invocazioni di misericordia espresse a cori battenti e con accompagnamento degli archi. Una successiva sezione di invocazioni declamata dai due precedenti *bicinia* coinvolgerà lo stesso tipo di reazione dialettica del secondo coro, chiudendo il movimento con un tutti omofonico. Dal punto di vista armonico, la numerica del continuo ricorre agli accordi di nona e settima (con alcuni rivolti di seconda e terza specie) oltre che a ritardi di sensibile. Il *Christe* non si discosta dalla tradizionale testura per poche voci solistiche (in questo caso quelle di canto, alto e basso), le quali imitano il salto di quarta giusta che connota la frase iniziale del primo violino, talora innalzandolo di un tono (come nell'entrata dell'alto), così da formare una quinta giusta; dopo una prima invocazione di carattere solistico, circuitante tra le voci, la sezione si conclude sotto forma di *tricinium* omoritmico. Il *Kyrie* finale si apre in la, con l'esordio del primo coro per voce singola; i passaggi esacordali per tono intero evocano la trasposizione del primo modo: si tratta di un'opzione, quella che tende a mescolare sensibilità tonale a sensibilità modale, tutt'altro che ignota nella Roma di tardo Seicento¹¹⁸. La seconda ripresa dell'invocazione a Dio è affidata alla formazione femminile del primo coro (ovvero due canti e alto) e viene conclusa da una frase di quattro battute dei due violini. Essa apre la via ad un breve tutti, cui segue, nell'ordine espositivo iniziale, il quintetto di voci del primo coro, la risposta violinistica e il tutti conclusivo introdotto dalle voci del secondo coro. Il *Gloria* contiene al suo interno anche il testo del *Laudamus te*, affidato però tradizionalmente a voci femminili; la dialettica in questa sezione di messa non si sviluppa tra le masse corali ma tra coro e sinfonia strumentale. *Laudamus te* si riannette al tema iniziale dei violini, con molti ribattuti, e chiama in causa il tritico di voci femminili del primo coro (due canti e alto), cui seguono, a mo di riesposizione del tema, la voce di alto del secondo coro e quelle di tenore e basso del primo. Per contrasto dinamico, il testo dell'*Adoramus te* è affidato al "tutti". Un'ulteriore, breve parte affidata al primo coro, conduce il "tutti" a chiudere il movimento su la diesato. L'aria *Gratias agimus*, demandata a due voci di basso soliste, si sviluppa come abbiamo già imparato a conoscere in Costa: dapprima, ciascuna delle due espone singolarmente il proprio testo (corrispondente a due versetti) in un'imitazione a distanza di quarta, quindi, dopo un raccordo dei violini che porta a re maggiore, le due voci concludono, ora in omoritmia, ora sfasate secondo i principi dell'imitazione letterale della testa del tema, i versetti loro affidati. Il *Domine Deus*, destinato all'alto solista, persevera nella dialettica con gli strumenti ad arco e richiede al contralto alcune accortezze dinamiche per differenziare la messa di voce tra una frase e l'altra. *Domine fili*, invece, è la sezione più raccolta della messa, non prevedendo i violini ma facendo dialogare, ora a distanza, ora in insiemi vocali, i tre solisti. Il *Domine Deus Agnus Dei* si

¹¹⁸ Cfr. LUISI, *Policoralità a Roma. Alcuni casi emblematici*, pp. 54-59.

impone per il suo carattere solenne, introdotto da tre battute omofone del “tutti” e proseguito da un allegro, sempre in C, di carattere imitativo, nel quale il secondo coro si vede affidare alcuni divertimenti rispetto al tema del primo (il quale sarà ripreso dagli archi). *Qui tollis peccata mundi* è nuovamente un “tutti”, da cui si dipana una sezione destinata al solo primo coro, cui farà seguito una breve parte battente sfociante nel tutti conclusivo. Ancora una volta, nell’andante *Qui sedes ad dexteram*, Costa adotta la strategia retorica della coppia vocale omologa per timbro. In questo caso, alle due voci di alto rispondono due di tenore, che non si sovrappongono mai in *bicinium*. Scelta ovvia, se rapportata al seguente *Miserere* che invece è scritto per otto voci unite omoritmicamente senza violini. In chiusura, c’è ancora tempo per un dialogo di andamento allegro tra due canti e un basso, con serrate figure in ritmo di croma e l’iterazione di accordi omologhi da parte del basso continuo. Il *Cum Sancto Spiritu* si presenta come un brano che sfrutta il principio imitativo e dispone, a seguito del violino primo e secondo, l’ingresso per coppie di canto primo/canto secondo coro, alto primo/alto secondo coro, tenore primo/tenore secondo coro, basso primo/basso secondo coro. La ripresa del *Cum Sancto Spiritu* avverrà dopo un raccordo strumentale in si maggiore, sempre contornato dalle armonie di nona al basso, ora nascoste nel tessuto melodico delle parti interne (all’alto del secondo coro) ora emancipate nei ritardi delle parti acute (due canti del primo). Dal punto del passaggio notazionale a fine sezione, fine frase o fine emistichio, l’indirizzo più utilizzato all’interno di quest’opera (ma in modo tutt’altro che uniforme) è quello che affida il raddoppio della parte di tenore del primo coro al violino secondo e della parte di alto del secondo coro al violino primo; tra i due cori, lo scambio di note accomuna tendenzialmente tenore del primo coro a canto del secondo, alto del secondo coro a canto del primo (quest’ultimo talora all’ottava superiore), con i bassi in unisono o a distanza di ottava.

La *Messa concert.a à 8 con Sinf.a di Violini, Viole et Oboe c organo P° 1713*¹¹⁹ è conservata integralmente nel fondo vercellese, per quanto la collocazione catalografica non accomuni la partitura alle parti.¹²⁰

Movimenti	Tonalità	Indicazione agogica	Mensura	Voci previste	Strumenti previsti
Chirie	SOL (precede sinfonia strumentale)	And.e	C	CATBI, CATB II	Vl1,vl2, vla (alto), vla (tenore), vlc1, vlc2, ob1, ob2, ctb, org
Christe	Mi	Allegro	C	CAB	Vl1,vl2, ob1,ob2, vlc1, vlc2, ctb, org
Chirie	SOL		C	CATBI,	Vl1,vl2, vla (alto),

¹¹⁹ I-Vcd, fondo musicale, 374.

¹²⁰ Le quali sono catalogate in I-Vcd, fondo musicale, 376.

				CATB II	vla (tenore), vlc1, vlc2, ob1, ob2, ctb, org
Gloria	SOL (precede sinfonia strumentale di 17 battute)	Allegro	$\frac{3}{4}$	CATBI, CATB II	Vl1,vl2, vla (alto), vla (tenore), vlc1, vlc2, ob1, ob2, ctb, org
Laudamus te	Mi	All ^o	C	CB	Vlc1,vlc2, ctb, org
Gratias agimus tibi	DO	Largo	$\frac{3}{4}$	AA	Violini unisoni, ob1,ob2,vlc1, vl2, ctb, org
Domine Deus	SOL		C tagliato	CATBI, CATB II (più ripieni del 3 e 4 coro)	Vlc,vlc2, ctb, org
Domine fili	RE	Allegro	C	C	Vl1,vl2,Ob1 solo, vlc1, vlc2, ctb, org
Domine Deus Agnus Dei	Si	Allegro	$\frac{2}{4}$	TT	Vl1,vl2,ob1, ob2, vla alto,vla t, vlc1, vlc2, ctb, org
Qui tollis peccata	Si	Adagio	C	CATBI, CATB II	Vl1,vl2, ob1, ob2, vla alto,vla t, vlc1, vlc2, ctb, org
Miserere	MI		$\frac{3}{2}$	CATBI, CATB II	Vl1,vl2, ob1, ob2, vla alto,vla t, vlc1, vlc2, ctb, org
Qui tollis peccata	La	And.te	C	CATB	Vl1,vl2,ob1, ob2, vla alto,vla t, vlc1, vlc2, ctb, org
Qui sedes ad dexteram patris	RE («Si replica il miserere di sopra del primo Qui		C	CATBI, CATB II	Vl1,vl2, ob1, ob2, vla alto,vla t, vlc1, vlc2, ctb, org

	tollis»)				
Quoniam tu solus Sanctus	si (aria con da capo)		C	CA	Vl1,vl2, ob1,ob2, vlc1, vlc2, ctb, org
Cum Sancto Spiritu	SOL	Largo	C	CATBI, CATB II	Vl1,vl2, ob1, ob2, vla (alto), vla (tenore), vlc1, vlc2, ctb, org

Non discostandosi dalle locali abitudini compositive pregresse, Costa introduce il *Kyrie* con una sinfonia strumentale. È una pagina importante, da cui si possono estrapolare informazioni sulla cultura musicale che un musicista di chiesa di area padana poteva raccogliere nel corso di una pluriennale residenza romana (non va infatti dimenticato che egli aveva approntato un mottetto per canto, alto e continuo, *Respondit autem Angelus*, per accompagnare i vesperi segreti di papa Innocenzo XII¹²¹). La tradizionale predisposizione dell'autore al contrappunto si riscontra in una serie ravvicinata di entrate solistiche delle voci del secondo coro (alto, canto, tenore, basso) che, prima di poter essere qualificate come imitazioni di natura melodica, inquadrano la testa del tema in una struttura di progressioni armoniche continue, in grado di far toccare anche le tonalità più distanti rispetto a quella di partenza (sol maggiore). La verticalità accordale, imperniata sugli stessi ritardi di nona, ripropone l'ampio ventaglio di armonici che, grazie all'apporto di trombe e oboi, insiste sulle dissonanze preparate evitando cadenze di frase o di semifrase troppo corrive. Di tutt'altro carattere il *Christe eleison*, destinato ad un trio di solisti (canto, alto e tenore) e reso incisivo dagli attacchi in contrattacco dei violini che, più che ad una funzione melodica, assolvono ad una funzione ritmica. Tutte le parti del *Kyrie* sono in tempo binario e richiedono l'accompagnamento dell'orchestra d'archi, potenziata dalla doppia parte per viola tenore e viola alto (nei due *Kyrie*, nel *Gloria*, nel *Domine Deus Agnus Dei*, nel *Qui tollis*, nel *Qui sedes*, nel *Quoniam* e nel *Cum Sancto Spiritu*). Il *Gloria*, molto esteso (ben dodici le partizioni testuali), coinvolge sette tonalità diverse e non fa mistero di adottare, sia nelle sezioni solistiche sia nel "tutti", la struttura strofica dell'aria con da capo (*Quoniam tu solus*, ad esempio); il carattere solenne di questa pagina è affermato anche dalle scelte stilistiche e di testura adottate da Costa lungo tutta la segmentazione testuale: il *Domine Deus* centrale, in tempo tagliato, lascia intendere la possibilità di un raddoppio dei due cori "favoriti" mediante l'impiego di altrettanti cori di ripieno; il *Qui tollis* invece sottrae sonorità, essendo riservato agli interpreti del solo primo coro. Oltre agli aspetti legati alla dinamica espositiva, l'autore punta in questo modo a differenziare gli affetti del testo dossologico mediante il ricorrente impiego di tonalità minori (adottate in cinque sezioni su dodici). Un'altra costante scritturale è l'appaiamento delle voci soliste - non importa

¹²¹ I-Vcd, fondo musicale, 501.

se appartenenti o meno allo stesso coro - dotate dello stesso timbro (ad esempio nel *Domine Deus* per due tenori): lo si riscontra in tutte le altre messe di Costa ed è frequente anche nelle precedenti opere polivocali di Giovanni Ambrogio Bissone.

*Messa à 8 concert.a nel P° cb° di Gio Ant° Costa Virtus in infirmitate perficitur 1729*¹²²

Movimenti	Tonalità	Indicazione agogica	Mensura	Voci previste	Strumenti previsti
Chirie	RE	Vivace	C	CCATBI, CATBII	Org
Chirie	RE		C	CATBI solisti poi raccordati al tutti	Org
Christe	LA		$\frac{3}{4}$	CATBI	Org
Chirie	RE	And.e-Non presto	C-C tagliato	CCATBI, CATBII	Org
Gloria	RE		C	CCATBI, CATBII	Org
Laudamus te	LA		$\frac{3}{4}$	C	Org
Gratias Agimus tibi	Si	And.e	C	CCATBI, CATBII	Org
Domine Deus	Mi	And.e commodo	C	A	Org
Qui tollis	RE	And.e largo	$\frac{3}{2}$	CCATBII- CATBI	Org
Quoniam tu solus	Si	Vivace	C	CC	Org
Cum Sancto Spiritu	Si-RE		C	CCATBII- CATBI	Org

La messa rispetta i dettami delle opere giovanili di Costa, riproducendo alcuni degli stilemi costruttivi applicati in altre opere dello stesso tipo. Il *Chirie* si apre con un “tutti” e prosegue, a mo’ di seconda sezione, con i solisti del primo coro, che entrano in ordine timbrico, dal più acuto al più grave, e

¹²² I-Vcd, fondo musicale, nn. 569, 577. La datazione è stata apposta da altra mano seriore.

dialogano tra loro prima di riprendere l'incipit del brano; il secondo coro si limita a punteggiare le parole del primo attraverso brevi interventi scanditi da pause ma la voce della seconda parte di canto del primo coro raddoppia sovente l'omologa del secondo, conferendo a questa linea melodica un'implicita preminenza tematica. Il *Christe* è invece in tempo ternario, destinato a sole quattro voci, quelle del primo coro. All'esposizione del canto, fa eco il basso, quindi la struttura a *bicinium* prosegue con l'entrata appaiata delle voci di alto e tenore. Speculare al primo, è la struttura del secondo *Kyrie*, con un "tutti" di sei battute seguito, come già si era notato in una delle messe romane di Costa (ma all'interno del *Gloria*), da un C tagliato di carattere imitativo. Il *Gloria* è di carattere battente, con interventi antifonici tra primo e secondo coro. Un breve *Laudamus te* per canto solo, ricco di melismi, prelude al nuovo "tutti" del *Gratias agimus*, in cui è presente una contenuta sezione antifonale tra secondo e primo coro dopo un esordio affidato alle otto voci. Il *Domine Fili* rielabora parte del materiale melodico del *Laudamus*, affidandone l'esecuzione all'alto, al tenore e al basso; ciascuna voce articola uno dei complementi predicativi del soggetto che costituiscono i nominativi di Dio. *Qui tollis* chiede al secondo coro, in 3/2, di introdurre il primo; lo scambio antifonale durerà sino al *Miserere nobis*, cantato a piena voce dal "tutti". Due voci di canto e continuo, ancora mutuando la testa ritmica dell'incipit dal *Laudamus te*, canteranno ora in omoritmia, ora separatamente il *Quoniam tu solus*. Il *Cum Sancto Spiritu* viene svolto in imitazione, sempre a distanza di quinta, dalle otto voci che entreranno in ordine (CATB del primo coro – CATB del secondo) e che, rispettando la dialettica antifonale che anima questa composizione, si riuniranno nel "tutti" solo negli *Amen* conclusivi. L'articolazione delle voci prevede scambi tra le note tra i due cori sulle cadenze di fine sezione, frase o emistichio; i più utilizzati sono quelli tra tenore del primo coro e canto del secondo (all'ottava), tra canto del primo coro e alto del secondo; i bassi, come da norma inveterata, si muovono all'unisono o in rapporto di ottava.

Merita infine qualche parola la *Messa a 9 per il Santo Natale concertata*¹²³. Al di là della struttura bicefala (suddivisa tra un *Kyrie* tradizionalmente tripartito e un *Gloria* in otto sezioni) e delle prescrizioni organistiche già rilevate, quest'opera di Costa, risalente agli ultimi anni della sua vita (il frontespizio ci avverte che essa era stata compilata per le festività natalizie del 1732), possiede un movimento iniziale, il primo *Kyrie*¹²⁴, che introduce alcuni elementi di novità rispetto ai consueti costumi creativi dell'autore. Il brano, per doppio coro a cinque e a quattro voci (con il primo coro dotato di una doppia parte soprano), presenta una struttura prossima a quella dei salmi coevi. Queste, in sintesi, le caratteristiche salienti: un iniziale andamento antifonale tra le due masse corali, entrambe caratterizzate da una articolazione testuale per lo più sillabica, l'emersione del gruppo solistico ora del primo coro ora del secondo (si vedano i lacerti *Kyrie eleison*, affidati in modo speculare a tutte le voci del primo coro e in

¹²³ I-Vcd, fondo musicale, 371.

¹²⁴ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 19.

seguito a quelle del secondo) attraverso un breve spezzone tematico esposto proletticamente da una o due voci (quella di canto primo del primo coro o quelle di canto e alto del secondo) e poi imitato dalle restanti, alcuni brevi episodi affidati al “tutti”. Si segnala poi - caso unico di intertestualità melodica nella produzione di Costa - il richiamo della testa tematica, nella seconda parte del movimento, di una diffusa melodia popolare natalizia in ritmo pastorale (utilizzata anche da Domenico Zipoli per l'incipit sua *Pastorale* in do maggiore per organo), qui costretta in una mensura binaria e segmentata in incisi per permettere alle voci di contorno di contrappuntarla dal punto di vista ritmico. L'intersezione tra la melodia popolare e il trattamento contrappuntistico delle voci, che si riscontra anche nel *Cum Sancto Spiritu* conclusivo, fa emergere alcuni aspetti legati alla retorica musicale¹²⁵: da un lato, i massicci ricorsi alle anafore melodiche tra le parti conducono a brevissimi effetti di eco, mediante strette ed evidenti pallilogie (*eleison*); dall'altro, la duplice anaploche, testuale e musicale, permette che le iterate richieste di pietà del *Kyrie eleison* si rivestano di una cangiante “seconda parete” melodica.

In conclusione, analizzando la produzione di messe polivocali di Giovanni Antonio Costa si possono identificare alcuni tratti distintivi comuni:

- la preferenza per un *Kyrie* in quattro sezioni (tre dei quali vocali e una strumentale, la sinfonia, o tutte e quattro vocali, con ripetizione, di solito per poche voci che si muovono secondo il principio dell'imitazione con o senza strumenti, del primo *Kyrie*);
- Il ricorso ad un numero limitato di tonalità (sette, nel caso estremo, quattro di norma) e, nelle messe romane, la ricorrente antinomia tra articolazione esacordale dei temi in contrappunto e accompagnamento più prossimo all'armonia tonale;
- L'affidamento del *Christe eleison* ad una compagine solistica più assottigliata (di solito canto, alto e basso del primo coro);
- La preponderanza della mensura binaria, sia nel *Kyrie* sia nel *Gloria*;
- L'armonia verticale fondata su ritardi di settima o di nona, tutti preparati e tendenti a risolvere su altri accordi dissonanti;
- Il passaggio delle note di fine sezione, frase o emistichio, tra un coro e l'altro si svolge dal tenore del primo coro al canto del secondo e dal canto del primo coro all'alto del secondo, con i bassi che procedono appaiati o a distanza di ottava.

¹²⁵ Per un'importante trattazione degli aspetti retorici delle musiche a doppio coro cfr. BOSCOLO FOLEGANA, *La Compietta a otto voci di Giovanni Croce (1591): scelte retorico-musicali*, pp. 259-304: 264-266.

6.8 Le messe polivocali di Andrea Stefano Fiorè, la musica “politica” e i suoi rapporti culturali con Milano

Con Andrea Stefano Gierosa, detto Fioré, introdotto alla corte ducale di Vittorio Amedeo II nel 1698 dal padre violoncellista Angelo Maria, la trattazione incontra il personaggio più famoso e culturalmente meglio preparato della storia musicale sabauda del primo Settecento. Entrato a servizio della corte torinese dopo la pubblicazione, appena tredicenne, delle *Sinfonie da Chiesa* per due violini, basso concertante e continuo (Modena, Rosati, 1699), opera che dedicò al sovrano sabauda, egli venne subito creato musicista di camera di Vittorio Amedeo II. Allievo di Giovanni Paolo Colonna e di Giorgio Buoni all'Accademia Filarmonica di Bologna, nel 1703 fu inviato a Roma insieme a Giovanni Battista Somis per perfezionarsi come violinista alla scuola di Arcangelo Corelli¹²⁶. Al suo ritorno a Torino, nel 1707, acquisì la carica di Maestro della cappella di corte, un organismo che, prima dell'unificazione sotto la dicitura di *Regia Capella* (nel 1718), era destinato ad essere suddiviso ancora per alcuni anni in tre branche: Musici di Camera, Musice di camera (ovvero i cantanti di sesso maschile e femminile stipendiati dal sovrano) e Banda de' Musici Suonatori (comprendente violini, tiorba, viole, e, dagli albori del Settecento, violoncelli e oboi¹²⁷). Dopo la riforma amedeiana del 1718, Fiorè provvide a riorganizzare la Cappella di Corte, da pochi anni trasformata in Regia, «riducendo la componente vocale per potenziare e rinnovare quella strumentale»: in tal modo, il numero dei cantori si ridusse a quattro (due soprani, un contralto e un basso) e, nelle fila dell'orchestra, la definizione dei ruoli strumentali viene documentata in maniera sempre più precisa (violini «Soprani», «Contralti e Tenori», oboi «soprano, tenore e basso», con quattro trombettisti e un timpanista)¹²⁸. A dispetto di questa riduzione dell'organico vocale, la produzione del compositore originario di Milano annovera diverse composizioni sacre di destinazione polivocale (sette, sulle totali venti custodite in I-Tcm), accompagnate –almeno quelle più solenni – da quintetto d'archi (con viola tenore), un paio di oboi o di flauti, uno o due organi e, talora, una o due trombe e timpani¹²⁹. Due di esse, il *Te Deum à 8. Concertato a strumenti è trombe* e il *Te Deum a più voci et stromenti*¹³⁰, ebbero una chiara valenza celebrativa e politica nel 1713, all'indomani della ratifica della pace di Utrecht, esattamente il 30 luglio. In quell'occasione,

«Circa le ore nove di Francia alla mattina S.A.R., con Madama la Duchessa, e tutti i Serenissimi Principi del sangue co' Manti Reali adorni di gioje d'inestimabile valore venné in Duomo à tener Capella [...] Cantò la Messa Monsignor Carraglio Vescovo del Mondovì; da cui pure finita la Messa si intuonò il Te Deum in rendimento di grazie. Fù composta la musica da Monsù Fioré Mastro di Capella, ed era un incanto l'udirli [...] Il più mirabile di

¹²⁶ BALESTRACCI, *Andrea Stefano Fiorè, Maestro di cappella di Vittorio Amedeo II*, pp. 4-5. Cfr. anche SVEN HANSELL, alla voce *Fiorè, Andrea Stefano*, in *The new Grove*, vol. 8, pp. 882-883.

¹²⁷ Cfr. BOUQUET, *Un maître de chapelle à la Cour de Turin: Andrea-Stefano Fioré*, pp. 40-56: 40.

¹²⁸ Cfr. MOFFA, *Musici, suonatori e “genti di livrea”: la Cappella Regia sabauda negli anni di Fioré*, pp. 147-162: 152-153.

¹²⁹ Cfr. BALESTRACCI, *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, pp. XV-XXVII.

¹³⁰ Le due collocazioni sono, rispettivamente: I-Tcm, fondo musicale, Gbis 25, G bis 26. Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, pp. 49-50.

questa superba compositione musicale fù un accompagnamento di Trombe, e timpani, che suonavano su la Nota al pari degl'altri Instramenti, che v'erano senza numero»¹³¹.

L'esegeta, cui si deve lo scoprimento di questa citazione, esprime la convinzione che la composizione eseguita in occasione dei festeggiamenti per la pace fosse il *Te Deum a più voci et stromenti*, nella cui partitura si ritrova «l'indicazione del raddoppio di trombe e timpani che suonano <su la nota>»¹³². Al di là delle ipotesi, ciò che appare chiaro, anche soltanto limitandosi a quanto attesta il testimone musicale di cui stiamo trattando, è il significato cerimoniale di un così ingente apparato strumentale chiamato a supportare le voci divise in doppio coro. Ma, storicamente parlando, si tratta di “mosche bianche”, dato che la restante parte delle opere polivocali dei compositori sabaudi dell'epoca centellinano i riferimenti ad eventi di natura civile, militare o diplomatica loro coevi. Dal punto di vista performativo, questa pagina di pubblica pompa permette di evidenziare la silente collaborazione (mai esplicitata dai documenti contabili o istituzionali in nostro possesso) tra la cappella ducale e quella del duomo: nel 1713, come si ricorderà, esercitava in quest'ultima la mansione di maestro di cappella Francesco Michele Montalto. È presumibile che, nonostante la diversità di idee in merito ai restauri da effettuarsi all'organo maggiore di San Giovanni Battista¹³³, egli abbia sfruttato quest'irripetibile opportunità glorificatoria per la dinastia sabauda per mettere a disposizione del collega Fiorè le forze musicali professionali a lui affidate¹³⁴ e le voci dei *pueri cantus*.

Tralasciando le opere a doppio coro di Montalto (sulle quali ci siamo soffermati già in precedenza), Fiorè depositò nel fondo dell'arcivescovado torinese tre messe brevi a otto voci (tutte e tre comprensive di *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*), un *Vespro de' defunti a 8 voci. Con l'organo e viole se piace*, i due *Te Deum* di cui sopra, e un *Miserere a 8 voci pieno e breve*, recentemente trascritto e commentato da Piero Gargiulo e

¹³¹ GIOVANNI BATTISTA GIANNELLI, *Fedele, e distinta relazione di quanto si è veduto di più notevole nella solenne dichiarazione della pace, seguita in Torino li. 30 luglio 1713. e ne' giorni seguenti, con l'orazione detta in occasion d'essa*, copia collocata in Biblioteca Reale di Torino, Misc.302, n.5. La scoperta della fonte bibliografica è merito di MARCHISIO, *Gli arcani più profondi dell'arte: fonti d'archivio delle musiche di Andrea Stefano Fiorè*, pp. 137-145: 141-142.

¹³² MARCHISIO, *Gli arcani più profondi dell'arte*, p.142.

¹³³ SORRENTINO, *Documenti riguardanti l'organo maggiore della cattedrale di Torino durante il XVIII secolo*, pp. 113-168.

¹³⁴ I documenti economici del capitolo torinese attestano la presenza in cappella dei seguenti cantori nel 1713 (I-Tcm, Sindicati CC3/35, f.43v): «D. Canova Musico et Chorista 300

Più al Michelangelo Cauzono musico, et chorista con l'esentione del Matutino fattale dal R.mo Capit. dal 2° sem.tre [...] Più al Sig. Priore Vacca Musico, et Chorista con l'esentione del Matutino per mesi 2 1/3 50.11.0

Più al Benedetto Vacca Musico £ 200

Più al Sig.r D. Giordano musico 200

Al Sig.r D. Antonio Verlucca Musico, et Chorista con esentione del matutino 200

Al Sig.r Tenivella suonatore di Bassa 200

Al Sig- D. Giugliano per mesi 2 cioè gen. e feb. per esser stato provisto di cura d'an.me, come chorista 25

Al Sig.r Giulio Cesare Fresia accettato per Chorista a 150 £ l'anno dal princ.o di marzo 125

Al Sig.r Giuseppe Ant° Depetris accettato p chorista dalli 21 febb 1714 a ragg. di 150 £ l'anno [...]». In totale, dunque, esclusi i cantori che avevano lasciato l'istituzione, potrebbero essersi esibiti, insieme alle forze vocali della cappella ducale, otto cantori e un suonatore «di bassa».

Alberto Mainolfi¹³⁵. Di quest'ultimo brano, eseguibile sia nelle esequie sia nelle lodi dei giorni di giovedì e venerdì della Settimana Santa (con altrettante sezioni adeguabili a livello metrico e fraseologico a seconda della liturgia di riferimento: *Requiem aeternam* nel primo caso, *Gloria Patri* nel secondo), si è sottolineato lo stile omoritmico, gli accenti imitativi, la suddivisione del testo tra i due cori, la compenetrazione serrata degli stessi, la costruzione delle parti strumentali per raddoppiamento di quelle vocali, la grande gamma di affetti presenti¹³⁶. I due studiosi non hanno però affrontato il discorso delle cadenze di fine verso o frase, da cui è possibile discernere i riferimenti culturali dell'autore. Se, come è successo nella maggioranza dei casi sino a qui raccolti e commentati, la tendenza scritturale per doppio coro degli autori sabaudi privilegiava la prassi più consueta ma artisticamente meno convincente, secondo Lorenzo Penna, «che le quattro parti principino in unissono delle altre quattro parti, cioè il canto del secondo Choro in unissono col Canto del primo Choro, l'Alto del secondo in unissono col l'Alto del primo Choro; e così il Tenore, e Basso del primo Choro»¹³⁷, Fioré adotta tutt'altro tipo di interconnessioni tra le parti del primo e del secondo gruppo vocale: canto primo coro-tenore del secondo, alto del primo coro-alto del secondo, tenore del primo coro-canto del secondo oppure ancora canto del secondo coro-alto del primo, alto del secondo coro-canto del primo (all'ottava superiore), con tenori e bassi unisoni. In questa pagina si notano inoltre caratteristiche precedentemente evidenziate all'interno della produzione litanica, ovvero la prolessi di una voce rispetto all'entrata delle altre (soprattutto nel secondo coro), e la pressoché totale assenza di altri artifici scritturali (l'eccezionalità dell'appaiamento di due voci all'interno dello stesso coro - l'imitazione, nel secondo coro, tra alto e tenore, canto e basso sul primo *Miserere* - non si risconterà più all'interno del brano). La condotta degli strumenti, per quanto ricca di abbellimenti, è meno elaborata: il violino primo raddoppia a tratti la parte del canto del primo coro o, quando questa voce tace, quella del canto del secondo coro, il violino secondo raddoppia quella dell'alto (ma all'ottava superiore), la viola fa lo stesso la linea del basso del secondo coro, mentre la viola seconda non disdegna di procedere insieme al tenore o all'alto del secondo coro (tipologia di accoppiamento passibile di repentini mutamenti nel corso della composizione). Le sezioni del brano, tre in totale, rispettano le regole dell'armonia tonale e si articolano sul rapporto tonica-dominante-tonica (si bemolle-fa-si bemolle), non differenziandosi affatto dalle coeve opere prodotte nell'Italia nord occidentale.

Le tre messe di Fioré prevedono quasi sempre lo stesso organico (due trombe, due violini, due viole, violone, doppio coro e organo), con l'eccezione della *Messa A 117*, nella quale è presente una seconda parte di organo¹³⁸. Lo stile di scrittura è per lo più imitativo e prevede, soprattutto nella messa in re

¹³⁵ Cfr. GARGIULO, MAGNOLFI, *Il "Miserere" di Andrea Stefano Fioré (1699?), ovvero il sacro 'in scena'*, pp.71-136. Contributo di indubbio spessore in cui però pare eccessiva l'esegesi teleologica che intende dimostrare come l'interpretazione, prettamente teatrale, della «caduta dell'uomo per il peccato commesso, [sia il] vero *Leitmotiv* dell'intero Salmo».

¹³⁶ GARGIULO, MAGNOLFI, *Il "Miserere" di Andrea Stefano Fioré (1699?), ovvero il sacro 'in scena'*, pp. 80-82.

¹³⁷ PENNA, *Li primi albori musicali*, p. 97.

¹³⁸ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 21.

maggiore¹³⁹, il dialogo antifonale tra violini e trombe. Accogliendo la sollecitazione critica di Piero Gargiulo, secondo il quale i «due organi, come da consolidata prassi milanese, riflettono bene i chiaroscuri del ‘pieno’ cui la didascalia si riferisce»¹⁴⁰, proveremo a verificare, attraverso l’analisi comparata del *Kyrie* dalla *Messa a 8 con stromenti e trombe ad arbitrio*¹⁴¹ di Fiorè e di una sezione del *Gloria a 8* di Carlo Baliani (maestro di cappella del duomo di Milano dal 1714), quanto la testura per doppio organo, tipica della produzione liturgica dei compositori attivi nella metropolitana milanese, possa essere ritenuta elemento costitutivo sufficiente per riannettere ad un’univoca tradizione locale una composizione destinata all’*Ordinarium*. Il *Kyrie* di Fiorè si apre con il “tutti”, collocato entro una misura di C, con un’acclamazione omoritmica e omofonica sulla parola *Kyrie*, delle otto voci e degli strumenti che rimanda ad omologhi incipit testuali già segnalati in area bolognese. Il seguito del *Kyrie* si svolge invece in 3/4 ed è caratterizzato da un aspetto ritmico profilato, con molte figurazioni puntate e crome ribattute; armonicamente, il primo *Kyrie* si ambienta entro il rapporto I-IV-I, con breve modulazione a fa maggiore che si serve, attribuendogli subito il ruolo di dominante, dell’*habitus* tonale di do. In quest’atteggiamento armonico, che riproduce nel particolare della microforma l’architettura macroformale del brano, possiamo identificare una delle caratteristiche costruttive e stilistiche di Fiorè, che Alberto Magnolfi aveva già esperito e segnalato nell’analisi del *Miserere*¹⁴². La seconda invocazione kyriale è affidata al secondo coro, che modula a la minore e introduce il primo coro; dopo sole tre battute il “tutti” rientra nel tono di do maggiore. Trascorse poche altre battute, la dominante di questa tonalità si trasforma in sottodominante di re maggiore; il nuovo *Kyrie*, esposto un tono sopra rispetto al tono d’inizio, dà l’impressione di uno scatto in avanti, di un progressivo elevamento dell’invocazione. La conduzione del nuovo *Kyrie* viene nuovamente affidata al secondo coro, che svolge il ruolo di incubatore tonale in queste battute e chiude la frase musicale da solo e in tono minore, favorendo l’assuefazione alla tonalità di fa maggiore del periodo affidato al primo coro; il primo *Kyrie* si chiuderà all’insegna dell’incertezza tra tono maggiore e relativa minore. Nel *Christe eleison* l’ambiguità tonale verrà invece limitata, passando subito da re minore a la maggiore e attestando le restanti invocazioni, dopo una breve progressione armonica discendente degli archi, alla tonica di fa maggiore. La ripresa del *Kyrie*, per quanto finalizzata alla conclusione in do maggiore, trapassa da fa maggiore a sol minore sino a la minore, tonalità dalla quale sarà molto agevole, attraverso sole due note di passaggio, rientrare nell’alveo della tonica d’origine. La coda del *Kyrie* è una ripresa variata dell’incipit, contraddistinta dai pedali dapprima delle due voci di canto e di alto e poi di tenore e di basso: un andamento a *bicinia* vocali paralleli che era presente anche all’interno del *Miserere*¹⁴³ e che si può ascrivere al possibile accoglimento dei consigli compositivi inclusi nella quarta parte de *Il musico testore* di Zaccaria Tevo, trattato che faceva

¹³⁹ I-Tcm, fondo musicale, A 116.

¹⁴⁰ GARGIULO, MAGNOLFI, *Il “Miserere” di Andrea Stefano Fiorè (1699)*, p. 77.

¹⁴¹ I-Tcm, fondo musicale, A 117.

¹⁴² GARGIULO, MAGNOLFI, *Il “Miserere” di Andrea Stefano Fiorè (1699)*, p.83.

¹⁴³ GARGIULO, MAGNOLFI, *Il “Miserere” di Andrea Stefano Fiorè (1699)*, p.82.

parte della biblioteca privata di Fiorè¹⁴⁴ e che recitava: «Le compositioni à otto si potranno formare in varie guise. [...] La quinta oltre al concerto d'ambi li chori si potranno aggiungere gl'istrumenti. La sesta finalmente à chori liberi facendo concertare qualche versetto à due, ò più voci à beneplacito del compositore»¹⁴⁵. La conferma della strutturazione sui gradi I-IV-I dell'intero *Kyrie* è compiuta. Dal punto di vista strumentale, il violino primo segue raddoppia la linea del tenore del primo coro, mentre il violino secondo fa altrettanto con il canto del secondo coro; la viola prima echeggia il basso del primo coro, mentre la viola seconda la linea del basso del secondo. Le trombe, se presenti, contrappuntano i due archi e svolgono funzioni di riempimento armonico, quando non di esplicito raddoppio, delle parti dei due violini (atteggiamento comprensibile, data l'assenza di obbligo per le loro parti): una condotta già riscontrata nelle opere polivocali di Francesco Fasoli. I due organi hanno infine parti molto simili, connotate solo da diversi valori ritmici, per lo più espressi dalla maggiore mobilità del primo organo. Attenendosi ai precetti di Silverio Picerli (il cui testo *Specchio primo di musica* egli possedeva nella sezione musicale della propria biblioteca domestica, al pari del *Gradus ad Parnassum* di Fux¹⁴⁶), Fiorè - nel caso di serrati rapporti dialettici tra primo e secondo coro, secondo una prassi che lo accomunava a Francesco Fasoli e Giovanni Ambrogio Bissone - sceglie di far «cominciare nella seconda parte dell'ultima nota del primo per unisono, ò per terza, &c., si come il Basso del secondo choro in unisono over'ottava co'l Basso del Primo, il Tenore Alto e Canto del secondo in unisono co'l Tenore, Alto e Canto del primo»¹⁴⁷. In altri casi, più sporadici, all'interno del *Kyrie*, egli varia quest'ordinamento, ordendo un sistema di trapassi notazionali, sulla cadenza di fine frase o emistichio, tra tenore del primo coro e canto del secondo, tra alto del primo coro e tenore del secondo (all'ottava superiore); tra tenore del secondo coro e alto del primo e, infine, tra canto del secondo coro e tenore del primo.

Guardando al *Gloria* di Carlo Baliani, manoscritto custodito presso l'archivio arcivescovile di Vercelli¹⁴⁸, uno dei pochissimi riporti musicali dotati di una sezione per doppio organo notato su due righe che sono stati studiati durante la ricerca, si nota una struttura concertata molto più classica ed asciutta di quella di Fiorè. Il *Gloria* del maestro di cappella milanese, suddiviso in otto partizioni e anch'esso del tutto soggiacente alle regole dell'armonia tonale, annovera una serie di brani per voce solista o poche voci e organo solo (*Laudamus te, Domine Deus Agnus Dei, Quoniam tu solus Sanctus*); nel *Qui tollis*, "adagio" riservato alla coppia di voci alto, basso del primo coro/canto e basso del secondo, i due strumenti a canne sostituiscono l'orchestra dialogando antifonalmente tra loro¹⁴⁹: le loro parti, complete, riconoscono ai due strumenti a canne un'effettiva autonomia espressiva che, per ricchezza di

¹⁴⁴ BOUQUET, *Un maître de chapelle à la Cour de Turin*, p. 51.

¹⁴⁵ Cfr. TEVO, *Il musico testore*, pp. 361-362.

¹⁴⁶ Cfr. BOUQUET, *Un maître de chapelle à la Cour de Turin*, p. 52.

¹⁴⁷ Cfr. PICERLI, *Specchio secondo di musica*, p. 21 (cfr. la citazione che ne dà ZIINO, *La policoralità in alcuni teorici italiani del Seicento*, p. 129).

¹⁴⁸ I-Vcd, fondo musicale, 837.

¹⁴⁹ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 20.

abbellimenti e capillarità di accordi diminuiti, è molto distante dalla semplice realizzazione del basso cifrato. Scritto secondo il rituale ambrosiano, con il *Kyrie* in coda al *Gloria*, diverse sezioni per otto voci e continuo del *Gloria* adottano un trapasso notazionale tra i due cori - sulle cadenze di fine sezione, verso ed emistichio - avvicicabile a quello di Fiorè: nel *Kyrie* e nell'*Et in terra*, l'appaiamento vocale prevalente è quello tra canto del primo coro e tenore del secondo, tra alto del primo coro e canto del secondo, tra tenore del primo coro e alto del secondo (all'ottava bassa), con i due bassi a distanza di ottava; nel passaggio opposto, tra coro secondo e primo, il canto lascia di solito la nota al tenore del primo coro, l'alto al canto del primo coro, il tenore all'alto del primo coro, con i bassi che cantano iteratamente in ottava. In altre sezioni a otto, come nel *Qui sedes*, le note lasciate da una voce all'altra nel sezionamento testuale privilegiano rapporti orizzontali tra le voci più ordinari (ad esempio, quelli che accomunano nei trapassi notazionali canto, alto e tenore del primo coro alle omologhe parti del secondo, con i bassi "unissoni"). Unica ed obbligata la conclusione, a questo punto: tanto nel territorio un tempo spagnolo e ora sottoposto alla dominazione asburgica (Milano) quanto nei confini sottoposti alla monarchia sabauda, l'elasticità di scrittura regnava sovrana nelle musiche polivocali.

CAPITOLO 7

*I compositori a cavallo tra Sei e Settecento e la loro produzione liturgica:
un confronto tra i salmi di scuola bolognese, romana e sabanda*

7.1 La struttura dei vespri

All'interno degli archivi sondati per quest'indagine, la componente salmodica è stata numericamente preponderante, tanto dal punto di vista della presenza di manoscritti quanto dal punto di vista della produzione a stampa.

Ciò non è motivo di stupore: ragionando con la sensibilità di un vescovo, di un canonico o di un maestro di cappella di età moderna, sin dal tardo Cinquecento questa produzione era una delle più utilizzate all'interno delle chiese dotate di una cappella musicale in quanto andava a soddisfare il bisogno musicale del Vespro, celebrazione dal carattere spiccatamente serale e non pomeridiano, la cui funzione era il rendimento di grazie a Dio per i contenuti della giornata che si stava concludendo.

Oltre a questa funzione, i Vespri completano anche la parte sacrificale della Messa, dal momento che, per la prevalenza della recita o del canto dei Salmi, il loro contenuto testuale è di tenore laudativo, propiziatorio e financo escatologico per lo spiccato carattere trinitario derivante dalla metonimia tra verbo (Dio), luce (Cristo incarnato) e fiamma (Spirito Santo). I primi vespri del sabato sera inaugurano le solennità e si compongono sia dei primi che dei secondi Vespri (celebrati alla sera del giorno festivo in questione).

In estrema sintesi, la struttura vespertina è articolata in questo modo¹:

- 1- Versetto invitatorio, *Deus in adiutorium*, derivato dal Salmo LXIX della *Vulgata*. La prima parte del testo è recitata dal celebrante, la seconda (*Domine ad adiuvandum me festina*) è invece la risposta dei fedeli. Il testo è seguito dalla dossologia minore e, al di fuori del tempo di Quaresima, dall'*Alleluja*,
- 2- *Salmi con antifone*, cinque in totale, utilizzabili per tutte le feste e le domeniche dell'anno,
- 3- *Lettura breve o lunga*,
- 4- *Inno*,
- 5- *Magnificat*. Il cantico della Beata Vergine Maria è il vertice della glorificazione divina, dato che rappresenta la moltitudine dei beati salvati da Dio,
- 6- *Orazione*,
- 7- Formula di congedo e benedizione

¹ Per la struttura dell'ufficio vespertino cfr. *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum* [...], p. XXII.

Come abbiamo visto alcuni capitoli indietro, nel Seicento era invalsa la consuetudine di aggiungere alla fine dei vesperi le Litanie alla Madonna² e un'antifona mariana che, a norma del *Breviarium Romanum*, avrebbe dovuto essere parte della Compieta «in fine Psalterij post Complet.»: *Alma Redemptoris Mater* nel tempo dell'Avvento e del Natale, *Salve Regina* nel tempo ordinario, *Ave Regina coelorum* nella Quaresima, *Regina Coeli* nel tempo pasquale³. Da quanto emerso dalla ricostruzione storica sinora condotta, la cappella musicale del duomo di Torino si mostrò molto ricettiva nei confronti del testo litanico, iniziando a solennizzarlo con il doppio coro sin dai tempi del mandato direttoriale di Giovanni Carisio (1682-87); gli inni, per quanto custoditi con attenzione all'interno di volumi miscelanei manoscritti sin dai tempi del *magister* Trabattone, non prevedevano mai un organico superiore alle quattro voci⁴; i salmi rappresentano invece un sottoinsieme molto ridotto delle creazioni dei maestri di cappella torinesi⁵. La produzione salmodica a otto voci autoctona inizia a profilarsi solo con Francesco Fasoli (il quale non sarà molto seguito dai posteri su questa strada); di suo l'archivio arcivescovile torinese possiede due raccolte (una incompleta, con sole cinque parti vocali conservatesi: AII, TI, TII, BI, BII⁶): la prima contiene i salmi 109 (*Dixit Dominus*), 110 (*Confitebor tibi Domine*), 111 (*Beatus vir*), 112 (*Laudate pueri Dominum*), 113 (*In exitu Israel*), 115 (*Credidi*), 116 (*Laudate Dominum omnes gentes*), 121 (*Laetatus sum*), 126 (*Nisi Dominus*), 147 (*Lauda Jerusalem*) e il cantico del *Magnificat*; la seconda raccolta, quella incompleta, presenta i salmi 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 121, 126, 129 (*De profundis*), 131 (*Memento Domine*), 141 (*Voce mea*, per i primi vesperi della feria VI dopo la domenica di Passione, ovvero nella ricorrenza della Vergine dei sette dolori), 147 e tre versioni del cantico del *Magnificat*. Questa diversificazione viene incontro alle necessità del calendario liturgico annuale⁷:

Salmi vespertini	Occasione liturgica
109	Tutti i vesperi dell'anno
110	Tutti i vesperi dell'anno (ad esclusione dell'Ufficio della Beata Vergine dalla Purificazione all'Avvento; dei secondi vesperi dei Comune degli Apostoli ed Evangelisti fra l'anno e nel tempo

² Cfr. BLAZEY, *A liturgical Role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria*, pp. 175-182.

³ Cfr. MONTICELLI, *Isabella Leonarda*, pp. 166-168. La numerazione dei salmi è estratta da *Biblia sacra Vulgate Editionis, Sixti V et Clementis VIII Pont. Max. jussu recognita atque edita*, Avenione, apud Alexandrum Giroud, 1751; lo schema deriva invece dal *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum [...]*, p. XXVI: *De Antiphonis B. Mariae in fine Officii*: «Nunquam vero dicuntur post aliquam Horam, quando subsequitur cum Officio diei Officium Defunctorum, vel septem Psalmi Poenitentiales, aut Litaniae [...]».

⁴ Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp. 48-49.

⁵ Alcuni salmi – taluni di Carisio e numerosi altri adespoti, tutti a quattro parti - sono custoditi in I-Tcm, A 27 e A 30 (DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp. 350-358).

⁶ Cfr. DEMARIA, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, pp. 50-52.

⁷ Tale suddivisione è tratta da *Antifonario Romano colle lodi, nona maggiore, vespro e compieta a norma del Breviario romano secondo la riforma di S. Pio Quinto [...]*.

	pasquale; dei primi e dei secondi vespri del Comune delle SS. Vergini e Martiri)
111	Tutti i vespri dell'anno (ad esclusione dell'Ufficio della Beata Vergine dalla Purificazione all'Avvento; secondi vespri del Comune degli Apostoli ed Evangelisti fra l'anno e nel tempo pasquale; primi e dei secondi vespri del Comune delle SS. Vergini e Martiri; primi e secondi vespri del Comune delle Sante né vergini né martiri
112	Tutti i vespri dell'anno
113	Vespri maggiori tra l'anno
115	Secondi vespri del Comune di più martiri; secondi vespri di un Martire tra l'anno
116	Primi vespri del Comune degli Apostoli ed Evangelisti fra l'anno; primi vespri del Comune degli Apostoli ed evangelisti nel tempo pasquale; primi vespri del Comune di un martire tra l'anno; primi vespri del Comune dei confessori pontefici e non pontefici
121	Ufficio della Beata Vergine dalla Purificazione all'Avvento; primi e secondi vespri del Comune delle Sante vergini e martiri; primi e secondi vespri del Comune delle Sante né vergini né martiri
125	Secondi vespri del Comune degli Apostoli ed Evangelisti fra l'anno e nel tempo pasquale
126	Primi e secondi vespri del Comune delle Sante vergini e martiri; primi e secondi vespri del Comune delle Sante né vergini né martiri
131	Secondi vespri del Comune dei Confessori pontefici
138	Secondi vespri del Comune degli Apostoli ed Evangelisti fra l'anno e nel tempo pasquale
147	Ufficio della Beata Vergine dalla Purificazione all'Avvento; primi e secondi vespri del Comune

	della dedizione della Chiesa; primi e secondi vespri del Comune delle SS. Vergini e Martiri; primi e secondi vespri del Comune di una dedizione di una chiesa; primi e secondi vespri del Comune delle Sante non vergini e non martiri.
<i>Magnificat</i>	Tutti i vespri dell'anno

A Vercelli, invece, la produzione di salmi polivocali privilegia quelli più comunemente praticati (soprattutto il versetto invitatorio *Domine ad adiuvandum me festina*, il successivo *Dixit Dominus* e il *Magnificat*). Di Tacchino sopravvivono in manoscritto 6 *Domine ad adiuvandum* e 7 *Dixit Dominus* a 8 e 12 voci, 3 *Magnificat* a 8 e a 12 voci, 1 *Confitebor* a 8 e 12 voci e 2 *Laudate pueri* sempre per due o tre cori. Bissone lascia manoscritti 12 versetti invitatori a 8 o a 12 voci, 16 salmi 109 (*Dixit Dominus*) per due o tre cori, 17 *Magnificat* per 8, 12 o 10 voci⁸. Di contro, solo due sono i *Confitebor* per 8-9 voci, 1 *Laudate pueri* a 8 voci, nessun *In exitu*, 2 *Credidi* a 8 e a 12 voci, 1 *Laetatus sum* a 8, 1 *Laudate Dominum* a 8 e 1 *Lauda Jerusalem* a 12 voci⁹. Nei *Salmi a 8 pieni* dell'opera 3, editi a Bologna nel 1724, Bissone mette in musica, oltre al versetto invitatorio, i salmi 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 121, 125 (*In convertendo*), 126, 127 (*Beati omnes*, per il primo vespro del *Corpus Domini*), 129, 131, 147 e il cantico del *Magnificat*. Giovanni Antonio Costa, che pure portò con sé da Roma numerose composizioni concertate per poche voci e strumenti, prevede un numero limitato di salmi a otto voci, pieni o concertati; la sua produzione risulta circoscritta alle circostanze liturgiche più consuete: nella raccolta manoscritta, di stile pieno con basso continuo, *Salmi della domenica a 8 voci et Memento Domine* egli compone i salmi 109, 110, 111, 112, 116, 113, 131 e un *Magnificat*. Tra i suoi altri salmi, quelli a 8 o più parti non sono numerosi: 2 versetti invitatori, 1 *Dixit* a 8 voci, 1 *Laudate pueri* con tromba o oboe del 1711, 2 *Beatus vir* a 8 voci piene, 1 *Confitebor* risalente al 1712 con oboi, 1 *Credidi* pieno a 8 voci, 1 *Confitebor* a 4 e a 8 parti, 3 *Laudate pueri* a 8 voci, 1 *Lauda Jerusalem* a 8 voci risalente al 1713¹⁰.

7.2 L'invitatorio *Domine ad adiuvandum*

La nostra analisi ha privilegiato i salmi più diffusi (soprattutto il versetto invitatorio *Domine ad adiuvandum me festina* e il salmo 109 *Dixit Dominus*, entrambi eseguiti in apertura di tutte le celebrazioni vespertine dell'anno) e quelli di cui si sono conservate meno tracce all'interno dei due fondi archivistici (ad esempio il salmo 110, *Confitebor*, espunto soltanto dai secondi vespri del Comune delle Sante Vergini e Martiri, dai vespri doppi delle Sante non vergini o martiri, degli Apostoli ed Evangelisti, fra l'anno e

⁸ DESTEFANIS, *Manoscritti musicali inediti*, pp. 156-157.

⁹ DESTEFANIS, *Manoscritti musicali inediti*, pp. 7-17.

¹⁰ DESTEFANIS, *Manoscritti musicali inediti*, pp. 64-68.

nel tempo pasquale, e dall'Ufficio della Beata Vergine dalla Purificazione all'Avvento). La comparazione ha riguardato sia i riporti manoscritti degli autori locali sia i salmi a stampa più diffusi nel territorio padano durante il periodo 1680-1720; in taluni casi sono stati paragonati salmi di stile "pieno" a salmi di stile "concertato". Durante l'esegesi si è posta particolare attenzione al trattamento testuale, alla condotta delle voci, alla tecnica di relazione armonica e all'eventuale adesione alla precettistica dei teorici della musica seicenteschi, ben sapendo che, all'interno della tipologia di scrittura del "Salmo pieno" (ovvero per sole voci e basso continuo), la scrittura è improntata al conservatorismo espressivo, alla sillabicità e ad un limitato numero di poli tonali, mentre la declamazione musicale delle parole davidiche è prevalentemente *durchkomponiert*. Altro discorso hanno meritato i salmi concertati, nei quali il linguaggio musicale può dare sfogo ad un ricco ventaglio di affetti e l'architettura all'ostentata ricerca di *varietas*, ora ispirata al contrappunto ora alla forma dell'aria con da capo.

Giovanni Paolo Colonna, *Salmi brevi per tutto l'anno à Otto voci, con vno, ò due Organi se piace*, Bologna 1681; Invitatorio *Domine ad adiuvandum*¹¹.

Dopo un'invocazione che le due masse corali intonano in modo omoritmico in mensura di C (*Domine*), i due cori trattano il secondo emistichio in modo diversificato. L'autore bolognese privilegia, nella prima sezione, il lacerto testuale *ad adiuvandum me festina*. Il primo coro lo consegna senza varianti tra voci al secondo, che lo ripete. In seguito, a diversificare il dialogo tra i due cori è il piano testuale: il primo coro canta per due volte *Ad adiuvandum me*, mentre il secondo risponde per due volte aggiungendo al testo il verbo *festina*. In chiusura di versetto invitatorio, il primo coro canta il solo verbo *festina* che viene ripetuto dal "tutti". La dossologia, affidata al primo coro, muta mensura (da tempo di C si passa a quello di sesquialtera) e articola gli emistichi del *Gloria* mediante la stessa strategia iterativa della prima sezione (*Gloria Patri et Filio* trapassa dal primo al secondo coro), attribuendo le parole *Et Spiritui* al primo coro solo e poi il loro completamento al "tutti". In seguito, non abbiamo più ripetizioni testuali e il versetto si conclude con una breve sezione antifonica tra coro primo e coro secondo (*Et in saecula saeculorum. Amen*). Statisticamente, il passaggio delle voci sulle cadenze di fine emistichio avviene per lo più per vie orizzontali, tra registri vocali dello stesso genere (CI-CII, AI-AII, TI-TII, BI-BII unisoni o a distanza di ottava); meno frequenti sono i passaggi notazionali obliqui tra le voci (CII-AI, AII-TI all'ottava alta, TII-CI, BII-BI). Armonicamente parlando, i blocchi prevalenti della prima sezione invitatoria privilegiano gli accordi di re maggiore e sol maggiore, così come quelli della sezione dossologica. Un paio di sezioni che chiudono in do e in la maggiore non perturbano la linearità del costruito verticale del *Domine ad adiuvandum*, fondato, nella sostanza, sull'iterazione prevalente di due soli accordi-pilastro.

¹¹ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 22.

Giovanni Ambrogio Bissone, *Domine ad adiuvandum*, I-Vcd, fondo musicale 1249¹² e 69.

Il primo versetto invitatorio del maestro di cappella vercellese Bissone fa parte della raccolta a stampa *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci pieni* [...] *opera terza*, edita a Bologna nel 1724 da Giuseppe Antonio Silvani. Il lavoro, il cui aspetto mensurale di $\frac{3}{4}$ non muta sino all'alleluja, è piuttosto breve, 48 battute comprensive della dossologia. L'esordio in fa maggiore è perentorio e viene affidato al primo coro che lo pronuncia in modo omoritmico. Il secondo coro, pur intervenendo su di un semplice lacerto (*ad adiuvandum*), dà vita ad una breve paronomasia con il primo, che confluirà, alla dominante do, nella ripetizione del verbo *festina*. La successiva iterazione dell'emistichio *ad adiuvandum me* sfocia anch'esso nel "tutti" di un secondo *festina*: si tratta di tredici battute dalle quali emerge con grande sintesi e forza - nonostante la semplicità dei mezzi espressivi utilizzati - il bisogno escatologico del credente. La sezione dossologica è lievemente più lunga e armonicamente variata dell'invitatorio: da fa maggiore, i cori transitano antifonalmente attraverso do maggiore (*et Filio*) per attestarsi sulla sottodominante di fa, si bemolle maggiore (*et Spiritui Sancto*). Qui Bissone diversifica la testura, rendendo omofoniche solo tre delle quattro voci di ciascun coro. Su *et nunc et semper*, le parti vocali ritornano a fa maggiore, abbandonano la dialettica responsoriale ed aprono una finestra riservata al primo ed al secondo coro; le crome introdotte dal basso del secondo coro - e riprese a distanza di terza parallela dalle voci di canto e basso del primo - concludono con un breve fugato la prima sezione dossologica dei vespri.

Il secondo *Domine ad adiuvandum* di Bissone (composizione manoscritta che non è possibile datare con certezza) rovescia completamente la precedente articolazione formale. Insieme all'inserimento di una parte violinistica, il *magister* vercellese affida l'apertura dei vespri ad un gruppo vocale di sole quattro voci, autorizzando la possibilità di estenderlo a otto: un trattamento "pseudo policorale" che lascia ipotizzare un tentativo di sperimentare l'effetto acustico derivante dalla distinta collocazione spaziale di due corpi di cantori all'interno della basilica di Sant'Eusebio. L'incipit rispetta quello delle coeve opere di impressione bolognese (Colonna e, come vedremo a breve, Ingegneri), con la parola *Domine* intonata in perfetta omofonia e omoritmia dai due cori sull'accordo di sol maggiore. Mensuralmente non abbiamo variazioni di sorta lungo tutto il responsorio, perdurando la misura di C. Rispetto alla produzione di salmi brevi e pieni, però, gli ingressi delle voci sono articolati in stile imitativo, con i soprani che anticipano di una battuta la linea melodica degli alti, i quali ultimi, a mo' di fuga, entrano a distanza di una quinta rispetto ai colleghi. Quest'atteggiamento provoca una serie di progressioni armoniche che confluiscono su cadenze perfette (V-I) o evitate e che coinvolgerà anche la sezione del *Gloria Patri*.

Paolo Benedetto Bellinzani, *Salmi Brevi per tutto l'anno a otto voci con Violini à beneplacito*, Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1718

¹² Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 23.

La lezione del responsorio *Domine ad adiuvandum* di Paolo Benedetto Bellinzani, autore di una delle più diffuse raccolte salmodiche di primo Settecento nel Piemonte sabauda, rappresenta un convincente risultato dello stile concertato, soprattutto per l'efficace dialettica tra la formazione tradizionale delle otto voci e l'apparato strumentale che la contorna (due violini e continuo formato dalle linee distinte di organo e violone / tiorba). Per quanto neppure questo compositore ferrarese rinunci ad un esordio omoritmico ed omofonico, il piano armonico iniziale appare molto cangiante, spostandosi in un solo emistichio da sol maggiore a re maggiore e, nella ripetizione dell'emistichio *ad adiuvandum me*, da do maggiore nuovamente a sol maggiore. La seconda sezione vocale, attribuita al primo coro, si sposta a re maggiore e poi a si minore. Il circuito delle quinte, fluttuante tra la dominante di si minore subito trasformata nel sesto grado di la maggiore, riporta *l'elocutio* all'alveo tonale originario attraverso un veloce passaggio a re maggiore. La dossologia, anch'essa in C, è costellata dagli ingressi in contrattempo delle voci e dei violini, che fioriscono le parti del primo coro con arpeggi e ne ampliano lo spettro degli armonici fondamentali con frequenti intervalli di sesta (soprattutto il primo violino). Questo trattamento, che incrocia due aspetti ritmici non convergenti, conferisce al versetto una ricchezza di movimento di gran lunga superiore a quella che si incontra nella coeva produzione salmodica e dà ragione alla grande popolarità goduta dalla pubblicazione di questi salmi, nei quali si mescolavano sapienza contrappuntistica, *vis* ritmica e suadenza melodica¹³.

Tommaso Antonio Ingegneri, *Psalmi vespertini* [...], Bologna, Fratelli Peri, 1719¹⁴.

Il brevissimo invitorio *Domine ad adiuvandum* è stato arricchito, all'interno dell'edizione posseduta in I-ASc, da due parti manoscritte di violino, da attribuire probabilmente alla mano del locale maestro di cappella Cazzulani (in carica tra il 1693 e il 1736). Il suo incipit viene articolato in maniera molto simile al corrispettivo della raccolta del 1681 di Colonna: *Domine* è infatti cantato in modo omoritmico e omofonico dai due cori; la parte del secondo riprende quella del primo e avverte l'ascoltatore che il quadro acustico di riferimento è quello della "falsa" policoralità, con il secondo coro che si limita a raddoppiare il primo svolgendo funzioni di semplice ripieno. L'unica ripetizione testuale è quella dell'emistichio *Ad adiuvandum me*, che trapassa antifonalmente dal primo al secondo coro; anche in questo invitorio, l'attenzione si dirige al verbo *festina*, iterato per tre volte dai due cori appaiati senza la minima differenza di note. La dossologia si divide in due emistichi: *Gloria Patri et Filio* è cantato in un ritmo giambico dal secondo coro mentre *Et Spiritui Sancto* dal primo, che adotta la stessa prosodia. *Et in saecula saeculorum* è cantato dai due insiemi vocali appaiati, in un raddoppio artificiale delle quattro voci. Tonalmente, l'invitorio è così suddiviso: *Domine* (la-mi maggiore), *ad adiuvandum me* (la minore), *festina* (la minore-mi maggiore-la maggiore); dossologia con primo versetto in la maggiore, secondo in mi

¹³ Cfr. TALBOT, CARERI, alla voce *Bellinzani, Paolo Benedetto*, in *The New Grove*, vol. 3, pp. 212-213.

¹⁴ Questo invitorio non è stato trascritto in quanto, nella copia utilizzata per la trascrizione (I-ASc, ACCA, mus, st, 20), mancano le parti di org I e alto II.

maggiore, ultimo in la maggiore. L'architettura armonica è rarefatta, elementare, con due soli agglomerati verticali di modo diverso; nel salmo si coglie perciò l'esito di un progressivo intervento di sottrazione che coinvolge gli aspetti testurale e armonico, forse nel tentativo di soddisfare la domanda di salmi facilmente eseguibili anche da quelle cappelle di provincia provviste, al massimo, di un solo cantore per ogni parte vocale.

Giovanni Antonio Costa, *Domine ad adiuvandum*, I-Vcd, fondo musicale 382¹⁵.

La struttura di questo versetto invitatorio, per quanto possa indurre a collocarlo nella tipologia del salmo "pieno", va ricondotta, per la presenza di un doppio organo - il primo con funzione di basso continuo, il secondo come rinforzo del coro di pertinenza - alla tipologia del salmo "concertato". Oltre alla testura, lo conferma anche la breve sezione solistica affidata alle voci di canto e alto del primo coro durante il primo emistichio della dossologia minore. Si tratta di un salmo dalla natura bifronte, che all'impostazione per voci sole e alla responsorialità della prima parte contrappone, in quella dossologica, aspetti tipici del motetto destinato a *bicinium* e continuo. La partitura che ce lo conserva è indatata, ma è probabile una sua collocazione temporale non giovanile, all'interno dell'esperienza direttoriale che il suo autore effettuò o presso il duomo di Pavia o presso quello di Vercelli (1707-1735 ca.). All'interno di una struttura metrica in C, Costa fa ripetere per due volte, a cori uniti ma senza perfetta omoritmia, la doppia invocazione iniziale *Domine*, attestando la tonalità di impianto, si bemolle maggiore. In seguito, egli suddivide la parte testuale, affidandone lacerti diversi a ciascun coro: il primo pronuncia *ad adiuvandum me festina*, mentre il secondo, conservando la stessa posizione delle voci del primo, ripete il primo emistichio del responsorio. Il primo coro conclude il versetto, soffermandosi sul verbo *festina* e dando luogo ad un rapido scambio a cori battenti su questo termine; la chiusa dell'invitatorio avviene sull'interlocutorio grado di dominante, fa maggiore. La dinamicità implicita di questo grado permette ai due cori di riproporre nuovamente il testo di *Domine ad adiuvandum* attraverso un'elocuzione antifonale. Il secondo emistichio del versetto, riesposto attraverso una nuova veloce alternanza antifonica sul verbo *festina*, riporta il testo alla tonica d'impianto, valendosi di una serie di settime e di ritardi che sfasano la percezione funzionale delle armonie che contribuiscono a restaurare l'originario si bemolle maggiore. La successiva parte, dossologica, mantiene la mensura precedente e prevede un bicinio tra canto e alto primo caratterizzato da gorgheggi impegnativi - per lo più in semicrome - per entrambe le parti. Ancora una volta, la segmentazione armonica che ne risulta è quello di I-V-I. Il secondo versetto del *Gloria* è suddiviso antifonalmente tra primo e secondo coro, attraverso il passaggio su gradi diversi (solitamente non modulanti) della scala di si bemolle. Se nella prima parte era stato il verbo *festina* ad attirare lo scambio a cori battenti, in questa sezione è la locuzione *et nunc* a passare velocemente da un coro all'altro. La conclusione di quest'emistichio, affidata al primo coro, ci porta ad un tono "distante",

¹⁵ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 24.

sol maggiore, che viene subito impiegato dal secondo coro nella sua funzione di dominante di do minore. Dalla relativa maggiore mi bemolle, si passa a fa e quindi a re maggiore per concludere a fa maggiore la seconda sezione degli *Amen*. L'ultima iterazione della parola, quella conclusiva, sfrutta il collante armonico della relazione V-I tornando a si bemolle maggiore. Nonostante l'intenso sfruttamento dei gradi armonici intermedi non permetta a questo responsorio di trovare un suo pieno equilibrio tonale (almeno sino alle cadenze di fine sezione), l'instabilità della pagina è relazionata al suo intenso movimento ritmico e agli scambi battenti tra cori (i cui valori mensurali sono così ridotti da non permettere un eccessivo distanziamento spaziale dei cantori). Altrettanto si può dire dell'intonazione delle parti vocali durante i momenti cadenzanti: si nota una grande varietà di movimenti, sia orizzontale, tra parti omologhe (che rappresentano numericamente la scelta prevalente di Bissonne), sia obliqua tra parti diverse (soprattutto tra tenore del secondo coro-canto del primo, alto del secondo coro-canto del primo, tenore del primo coro-alto del secondo, canto del primo coro-alto del secondo). Le parti dei bassi si equivalgono, scegliendo soluzioni talora unisone talora in ottava; nella dossologia si può infine sottolineare la relativa indipendenza della parte di basso da quella di organo¹⁶.

Riassumendo i tratti costitutivi comuni e le principali difformità di trattamento del versetto invitatorio *Domine ad adiuvandum me festina* che si sono incontrati nella produzione polivocale sabauda tra Sei e Settecento, possiamo evidenziare che:

- 1) I salmi brevi e pieni hanno una struttura accordale molto semplice e difficilmente trascendente il numero di quattro tonalità.
- 2) Il vocativo iniziale è sempre declinato (così come la prima parola bisillabica dei successivi salmi), a mo' di motto, da tutto l'insieme vocale; l'omofonia non sempre implica omoritmia tra le parti.
- 3) Testualmente, i compositori di area sabaudo-padana rivolgono la loro attenzione al verbo *festina*, che viene intonato o in più di un'occasione o riproposto in eco, a cori battenti.
- 4) Non esiste un codice di distribuzione delle note delle singole parti vocali sulle cadenze interne, per quanto una certa preferenza venga accordata al trapasso notazionale tra le stesse parti di cori diversi.
- 5) Pressoché comune l'assenza di indicazioni agogiche.

¹⁶ Così come accadeva nel *Domine ad adiuvandum* dei *Salmi concerti A cinque voci, e due violini con un Basso [...] di Carlo Donato Cossoni*, Bologna, Giacomo Monti, 1668: cfr. KURTZMAN, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, pp. 167-186: 174.

7.3 Il salmo *Dixit Dominus*

Il salmo 109, *Dixit Dominus*, è uno dei salmi vespertini che hanno ricevuto, da parte dei musicisti sabaudi del tardo Seicento, la maggiore attenzione a livello compositivo. La lunghezza del testo, unita alla necessità, particolarmente evidente nella produzione vespertina della corte torinese, di coniugare gli affetti del testo alla sinteticità dell'espressione musicale, ha prodotto una serie particolarmente significativa di opere, soprattutto sotto l'aspetto delle scelte accordali, che le riveleranno molto prossime, in alcuni casi, a quelle che distinguevano la contemporanea produzione mottettistica per poche voci, archi e continuo. In questa sezione ne saranno esaminati tre, di diversa provenienza stilistica: due salmi brevi e pieni (uno estratto da un'opera a stampa già citata, i *Salmi a otto voci* di Giovanni Ambrogio Bissone), e l'altro proveniente dall'officina compositiva del torinese Francesco Fasoli; il terzo *Dixit* è invece un lunghissimo salmo di concezione concertata, sempre di Giovanni Ambrogio Bissone, destinato parte ad otto voci parte ad interventi solistici.

Giovanni Ambrogio Bissone, *Dixit Dominus* da *Salmi per tutto l'anno*¹⁷.

I *Salmi per tutto l'anno a otto voci pieni, con uno, o due organi se piace*, vennero pubblicati a Bologna da Giuseppe Antonio Silvani nel 1724. La loro dedicatoria è rivolta al «Marchese di Pianezza Pietro Emanuel Martinengo Leni, Langosco, Colleoni, Conte di Cavernago, Signore d'Oriano, e Roncadello, e Gentilhuomo di Camera di S.S.R.M. Ré di Sardegna». Essi raccolgono, oltre al versetto *Domine ad adiuvandum* e al cantico del *Magnificat*, tutta la serie dei salmi vespertini e della liturgia funebre (*Dixit Dominus, Confitebor, Beatus Vir, Laudate Pueri, Laudate Dominum, In exitu, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi, In convertendo, Domine probasti, Beati omnes, Memento, De profundis, Confitebor angelorum, Magnificat*); statisticamente, essi privilegiano la mensura binaria di C, riservando - in ben tredici casi su diciassette - il ritmo ternario di $\frac{3}{4}$ alla dossologia minore di chiusura. Il trattamento delle voci continua a divergere rispetto alle opinioni dei teorici della musica del Cinque e del Seicento. Per quanto l'autore cerchi di far procedere il più possibile i bassi a distanza di ottava o in unisono, in alcuni casi favorendo lo scambio delle note tra canto del primo coro e alto del secondo, tra canto del primo coro e tenore del secondo, tra alto del primo coro e tenore del secondo, la ricerca di un'intonazione diretta, non obliqua, tra voci omologhe appartenenti a cori diversi, si conferma il comportamento testurale prediletto da Bissone (canto, alto, tenore del primo coro-canto, alto, tenore del secondo). Il basso cifrato, oltre ai ritardi e alle settime, solitamente preparate nelle voci, è pressoché seguente, con pochissime licenze tanto nel primo quanto nel secondo organo rispetto alla parte dei rispettivi bassi cantanti. Analizzando nello specifico il *Dixit Dominus* d'apertura, se ne possono evincere le seguenti caratteristiche strutturali ed espressive: rispetto all'invitatorio, si coglie una maggior quantità di testo salmodico suddiviso tra i due cori (di solito un emistichio a testa), l'ampliamento del ventaglio tonale entro il quale si sviluppano

¹⁷ I-Vcd, fondo musicale, 101-102. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 25.

gli affetti espressi dai versetti, dai singoli emistichi o dalle loro ripetizioni (vi si riscontano sei tonalità diverse), il limitato ricorso al “tutti”, la presenza, nell’arco del testo salmodico, di qualche anticipazione di una voce sulle altre (sull’emistichio *Tu es sacerdos in aeternum* è l’alto del secondo coro a partire in anticipo sul proprio raggruppamento vocale), la conservazione della stessa mensura (C) per salmo e dossologia. Come di consueto, Bissone non pratica un rigido passaggio notazionale tra le parti vocali: ora le quattro voci del primo coro riprendono la nota finale o quella della cadenza dalle stesse parti del secondo, ora il canto del secondo coro mutua la nota del proprio emistichio dal tenore primo, l’alto secondo si colloca alla terza dell’alto primo, il tenore secondo alla quinta del canto primo, mentre i bassi procedono in ottava o all’unisono. In altri casi solo alcune voci lasciano la loro nota al timbro corrispettivo dell’altro coro, in altri ancora la terza dell’accordo d’inizio versetto è presente solo in un coro. Dal punto di vista della prosodia, il trattamento sillabico delle parole - spartite tra i due cori ad eccezione di brevi lacerti o dei termini più significativi, che vengono sovrapposti o condivisi - non prevede lunghi passaggi privi di accenti tonici.

Francesco Fasoli, *Dixit Dominus*, da *Salmi Del Sig.r Don Francesco Fasoli*¹⁸

La raccolta manoscritta di undici salmi a otto voci contiene le versioni dei poemi davidici più utilizzati negli uffici delle domeniche e delle feste annuali all’interno della cappella musicale del duomo di Torino. Il *Dixit* è il brano che apre la raccolta e si caratterizza, oltre che per la consueta mensura di C, per una *expositio textus* molto più vigorosa rispetto a quella adottata dall’omologo salmo di Bissone: Fasoli sceglie infatti di affidare ben due versetti ai cori uniti che, procedendo in omoritmia e con diverse note ribattute, ottengono all’esordio testuale un cadenzamento ritmico molto vivace, persino icastico, senza spostarsi dal tono di do dal quale il brano ha preso abbrivio. Si avverte, oltre al senso prosodico dell’autore, la sua attenzione per l’eufonia tra le parti. Prova di ciò si ha sulla cadenza che conclude il secondo versetto: la sovrapposizione accordale delle otto voci è composta da una terza maggiore tra canto primo e secondo (do-mi), da una terza minore tra alto primo e alto secondo (mi-sol), da una quarta giusta tra tenore primo e tenore secondo (sol-do) e dall’unisono dei bassi. L’orizzonte tonale si oscura solo sull’emistichio *scabellum pedem tuorum*, con un veloce passaggio a la minore, nel quale molto forte risulta l’interazione notazionale tra canto del primo coro e tenore del secondo. *Dominare in medio* viene esposto dal primo e dal secondo coro a brevissima distanza mutua (essi si muovono differenziati da una sola minima) e prelude, in tono di do, ad un’altra sezione antifonale tra i due cori, aperta dal primo coro, nella quale si rinnova il legame tra le note di fine cadenza del canto del primo coro e del tenore del secondo. *Ex utero ante Luciferum* è una sezione importante, così come nel salmo di Bissone: per questo motivo viene ripetuta anaforicamente da secondo e primo coro, con l’emistichio finale sottolineato dal secondo coro e trasferito dall’ambito tonale della dominante di do a quella di la. Il

¹⁸ I-Tcm, B7bis. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 26.

legame tra le voci persegue il rapporto tra canto del primo coro e tenore del secondo. Questo virtuosa *liason* si interrompe sui versetti successivi a *Tu es sacerdos in aeternum*, nei quali la concitazione esecutiva prende il sopravvento sull'eufonia delle parti e le voci si rincorrono per linee orizzontali tra primo e secondo coro, generando un percorso armonico di quinte che conclude il testo salmodico su do maggiore. L'esordio del *Gloria* spetta al primo coro, che chiude la frase abbassandola di un semitono, a si maggiore. Il legame armonico è nuovamente eufonico, dato che richiama la medianta della tonalità di riferimento (*et Spiritui Sancto*), da cui i due cori raggiungeranno la dominante di do. L'*Amen* finale è quasi un *hoquetus*, con tutte le entrate delle quattro voci di ciascun coro in contrattempo e scandite da pause brevi. Un salmo sicuramente pensato per spazi molto ristretti o comunque privi di riverbero: condizioni esecutive che avrebbero potuto essere soddisfatte, nel duomo di Torino, solo all'interno della cappella della Sindone progettata dal Guarini.

Giovanni Ambrogio Bissone, *Dixit Dominus*¹⁹

Il salmo manoscritto di Bissone, composto da 385 battute articolate in varie sezioni con diversi metri, si profila come un tentativo, particolarmente fruttuoso, di coniugare le esigenze dello stile pieno e di quello concertato. Osservando la testura, vi sarebbe donde per inscrivere la composizione nella sezione dello stile pieno con organo, senza sinfonia strumentale. Approfondendo però l'analisi, si vedrebbe l'articolazione solistica di molti versetti salmodici, affidati per lo più a *bicinia* composti da solisti dello stesso timbro vocale appartenenti a cori distinti. Lo strumento artistico con cui Bissone tenta di coniugare le due anime dell'espressività sacra tardo seicentesca è il contrappunto, che riveste pervicacemente ogni sezione testuale in cui il salmo è stato articolato. Il *Dixit* iniziale (in C e in tonalità di si bemolle maggiore, nonostante l'armatura preveda un solo bemolle in chiave), dopo il prevedibile esordio a cori uniti, prosegue la declinazione del primo versetto attraverso un'imitazione tra le parti di canto e alto del primo coro di un lacerto tematico molto semplice e memorizzabile: quattro crome, due figurazioni di croma e doppia semicroma, due crome, sostanzialmente lo stesso materiale melodico e ritmico utilizzato da Fasoli nel suo *Dixit*. Tutto il resto della sezione propone le entrate distinte di questa cellula in un serrato gioco imitativo, che fa risuonare più volte il testo; tonalmente, per quanto si avvertano passaggi a tonalità non distanti (re maggiore e fa maggiore), si bemolle permane il polo attrattivo fondante. La seconda sezione (in 3/2, si bemolle maggiore) contiene due versetti del salmo (*Donec ponam inimicos tuos / scabellum pedum tuorum*) cantati dalla coppia canto primo coro-canto secondo coro accompagnata dall'organo. Il primo versetto è esposto attraverso frasi brevi, il secondo adotta invece valori più larghi ed un frequente uso dell'emiolia sulle fasi cadenzali. In *virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Syon* (C, in si bemolle maggiore) ritroviamo la cellula motivico-ritmica del primo tempo, che viene iterata dalle diverse entrate e condotta attraverso i toni di mi bemolle maggiore, do minore e fa

¹⁹ I-Vcd, fondo musicale, 61. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 27.

maggiore. Il nuovo versetto, *dominare in medio inimicorum tuorum*, si apre in tono di re minore con una minima variante di natura ritmica e intervallare: una pausa di croma anticipa sei semicrome e due crome collocate, con ribattuti iniziali, in un intervallo complessivo di quinta, che si proietta nell'ambito di sol minore. La nuova ripetizione della seconda parte dell'emistichio apre un breve circolo delle quinte che conduce ad una sorta di stretto la figurazione ostinata intonata dalle varie voci e ad una coda modulante a fa maggiore. La quarta partizione del salmo (sempre in C, inizialmente in fa maggiore) si apre con un episodio che affianca le voci di alto del primo e del secondo coro (*tecum principium in die virtutis tuae*) in un tema fugato, in seguito ampliato dall'apporto di crome e semicrome; il secondo versetto (*in splendoribus Sanctorum ex utero ante Luciferum*) viene introdotto dall'alto del secondo coro e imitato dall'alto del primo, con una evidente convergenza sulle parole *genui te* (verbo, quest'ultimo, più volte iterato, cui il compositore dovette anettere una particolare valenza semantica). La conferma della tonica di si bemolle maggiore apre la quinta sezione del salmo, con la testa del tema affidata, nell'ordine, a basso del primo coro, alto del primo, tenore del secondo e al canto del primo e del secondo coro appaiati: ancora una volta Bissone opta per un materiale melodico iscrivibile in una quinta giusta, stavolta con una minor tensione ritmica (*iuravit Dominum*) cui si contrapporrà la maggiore *verve* dell'emistichio *et non poenitebit eum*. L'organo accompagna le otto voci «a tasto solo», senza accordi, e la situazione armonica, attratta dalla cupezza di do minore, si rischiarà con la nuova sezione testuale (*Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedec*), fondata su una progressione armonica elementare che si attesterà sulla tonica di si bemolle. La sesta sezione del salmo (*Dominus a dextris, a dextris meis*) conserva tutte le prerogative armoniche e mensurali delle tre precedenti e chiama in causa il basso del primo coro e l'omologo del secondo. Questa volta il compositore decide di allargare l'ambito del tema che sarà contrappuntato dalla seconda voce e lo situa all'interno dell'ottava centrale di si bemolle maggiore. Il secondo versetto (*confregit reges in die irae suae*) si apre sulla relativa minore e adotta un movimento del continuo prossimo a quello di ostinato; questa caratteristica permette un veloce spostamento tonale (a re minore e quindi a fa maggiore) e una ripresa molto più incisiva del primo versetto grazie alla scrittura in semicrome dei due bassi e all'accompagnamento del continuo ad ottave spezzate discendenti. La chiusa, evocante l'ira di Dio, si situa in re minore. La settima sezione del salmo riparte da si bemolle maggiore e dal metro di sesquialtera (*Iudicabit nationibus, implevit ruinas*) coinvolgendo, in entrate progressive, tutte le otto voci, similmente a quanto Bissone aveva fatto nella quinta sezione del *Dixit Dominus*. L'iterazione del versetto si staglia come un blocco vocale a otto sulla tonalità di fa maggiore, giusto prima del nuovo versetto (*conquassabit capita*) la cui esposizione è distribuita antifonalmente tra i due cori nel corrucciato tono di do minore. Nuovamente antifonale è l'emistichio *in terra multorum*, che si chiude su un "tutti" in si bemolle maggiore. L'ottava partizione del brano rientra nella mensura di C e coinvolge le due voci tenorili, sinora lasciate in ombra. Questa volta, anziché ascendente, l'ottava che si sviluppa da fa³ a fa⁴ discende e ascende, in un melisma che è il più esteso scritto per le voci dei solisti

in questo salmo (sulla locuzione *De torrente*). Appena quest'ultimo si conclude, la strategia espressiva si rifà a quella tipica dei salmi "pieni": *in via* è infatti ripetuto quattro volte, sempre in contrattempo rispetto al tempo forte. La risposta del tenore del secondo coro si muove sulla dominante di si bemolle, fa; il prosieguito del versetto fa tappa su mi bemolle, tono da cui la medesima voce tenorile espone il secondo versetto (*propterea exaltabit caput*) con un lungo melisma che attraversa il verbo della proposizione. Si tratta della composizione solistica più impegnativa del salmo, con l'appaiamento delle due voci nelle linee di semicrome ascendenti e discendenti che tratteggiano questa parte di testo, che si conclude sul tono di fa maggiore. La nona sezione del salmo corrisponde alla dossologia. Essa viene aperta dal solo canto del primo coro con una sorta di trillo trascritto in semicrome: un richiamo alle restanti voci per elevare congiuntamente lodi a Dio (*Gloria*); quest'approccio, una melodia non tematica, coinvolgerà iteratamente le voci soliste dei cori: alto del primo coro, canto del secondo, tenore del primo, portando l'armonia a mi bemolle maggiore. L'ingresso del tenore del primo coro assottiglia la risposta del "tutti" ma ne arricchisce il testo, che dapprima si rivolge alla prima persona della Trinità (*Gloria patri*), quindi, dopo il trillo dell'alto del secondo coro, alla seconda (*Gloria Gloria Filio*, in do minore), rafforzata da un nuovo trillo dell'alto primo coro. Canto e tenore del secondo coro, oltre al canto del primo, insisteranno ancora per alcune battute sulla glorificazione di Dio e di Cristo, facendo emergere armonicamente il tono di mi bemolle maggiore. Da qui prende abbrivio, con il primo coro cantante, la glorificazione dello Spirito Santo, con brevissimi lacerti melodici che richiamano palesemente la cellula ritmica d'inizio salmo: se nel *Dixit* erano due le crome, qui la formula ritmica della glorificazione dello pneuma è personificata da una croma, due semicrome, tre crome e altre due semicrome. Anche la glorificazione dello Spirito Santo si conclude con un "tutti" sull'armonia di si bemolle maggiore. L'ultima parte della dossologia viene introdotta da due *tricinia* e un *bicinium* che coinvolgono rispettivamente:

- canto del primo, canto del secondo e basso del primo coro (*sic ut erat in principio*),
- i due canti di primo e secondo coro e l'alto del secondo (*et nunc et semper et in saecula*)
- alto e tenore del primo coro (*et in saecula saeculorum*).

Essi permangono nell'orizzonte tonale di si bemolle e danno il via, a partire dal canto del primo coro, al lungo *Amen*, sezione che viene contrappuntata in due distinte occasioni dalla ripresa del testo dossologico affidata al secondo coro.

Riassumendo le caratteristiche costitutive delle versioni piene e concertate del salmo *Dixit Dominus*, possiamo riscontrare i seguenti tratti caratteristici:

- 1) L'omioritmia delle otto voci sulla prima parola-motto del salmo.

- 2) La tendenza ad aumentare il numero di parole affidate a ciascun coro, anche con ripetizioni testuali.
- 3) La rarefazione dell'omioritmia e dell'omofonia in altre sezioni testuali (per Fasoli riscontrabile sull'emistichio *ex utero ante Luciferum*).
- 4) La prosodia fortemente ritmata grazie all'uso di crome e semicrome nelle melodie.
- 5) L'utilizzo di un numero limitato di tonalità (sei al massimo), tutte inscrivibili nel campo armonico del tono di partenza.
- 6) La presenza, così come si era evidenziato già nelle messe, di *bicinia* e *tricinia* che alleggeriscono il peso canoro del tutti all'interno dei salmi concertati (anche con il solo organo o con il doppio organo, come si era già notato all'interno del *Domine ad adiuvandum* di Costa).
- 7) La sistematizzazione del principio di imitazione tematica tra le parti solistiche e del "tutti" per variare il ritmo elocutorio della prosodia musicale.
- 8) Pressoché totale l'assenza di indicazioni agogiche di movimento; poche cifrature al basso continuo.

7.4 Altri salmi

A conferma di questi riscontri tassonomici all'interno della creazione salmodica²⁰, una sintetica analisi di quattro ulteriori salmi, entrambi di carattere "pieno", ma provenienti da tradizioni compositive esogene: due *Laudate Dominum omnes gentes* di Giovanni Antonio Costa e di Tommaso Bigone e due *Confitebor tibi Domine* di Francesco Grassi e di Paolo Benedetto Bellinzani. Il primo, numero 116 della *Vulgata*, è un salmo utilizzato con una frequenza inferiore rispetto all'invitatorio e al salmo 109: esso viene infatti impiegato, a norma di Breviario, nei primi vesperi del Comune fra l'anno degli Apostoli e degli evangelisti, dei Martiri, dei Confessori pontefici e ai primi e secondi vesperi del Comune dei Confessori non pontefici; il secondo salmo, numero 110 della *Vulgata*, è invece parte integrante dei vesperi domenicali e di molte festività. Gli autori di queste opere sono parzialmente noti: se di Costa e di Bellinzani abbiamo avuto modo di ricostruire – sia pur succintamente - la carriera nelle scorse pagine, Grassi e Bellinzani sono nomi ancora piuttosto sconosciuti. Grassi, detto anche «Il bassetto», fu un importante cantore e maestro di cappella probabilmente nativo di Roma, documentato attivo dapprima in Santa Maria Maggiore e quindi a San Giacomo degli Spagnoli; nel 1687 venne abilitato come maestro di cappella dalla congregazione di Santa Cecilia e, dal 1696, eletto maestro di cappella alla chiesa di San

²⁰ Pista di ricerca che ha preso le mosse dai lavori di Jeffrey Kurtzman e di Linda Maria Koldau: cfr., del primo, *A Taxonomic and Affective Analysis of Monteverdi's "Hor che 'l ciel e la terra"*, pp. 169-195; della seconda, *The sacred and the secular: additional Layers of Theological meaning in Monteverdi's Venetian Church Music*, pp. 507-530.

Giacomo degli Spagnoli, posizione che conservò sino alla morte, occorsagli nel 1703²¹. A dispetto della scarsità di notizie che di lui ci si sono conservate, nell'area sabauda sono presenti alcune sue importanti composizioni salmodiche: in I-Vcd abbiamo il *Confitebor a 8 pieno*²², mentre in I-AOc è presente una raccolta di *Salmi à 4 voci del Signor Francesco Grassi 1723* (evidentemente una copia postuma di un materiale manoscritto di ignota provenienza)²³. Tommaso Bigone, di origine lodigiana, fu autore più defilato, esercitando per diversi anni il mandato di primo organista della Basilica di San Gaudenzio a Novara; in seguito, nell'agosto 1692, fu chiamato dal capitolo della cattedrale di Asti a subentrare a Giovanni Antonio Costa nel ruolo di *magister musicae*. Nonostante il soddisfacente trattamento economico garantitogli in loco, egli preferì abbandonare dopo soli sei mesi la cittadina al confine con il Monferrato casalese per fare ritorno nella propria terra natale, Lodi, località nella quale assolse il compito di maestro di cappella della cattedrale vita natural durante (ovvero sino al 1724)²⁴.

Tommaso Bigone, *Laudate Dominum omnes gentes*, a otto voci con accompagnamento di violone e organo²⁵.

Si tratta di un manoscritto indatato (come la maggior parte delle opere sin qui censite) da cui si evince però un filo conduttore con la scelta di conduzione contrappuntistica già riscontrata nel *Dixit Dominus* e nel *Gloria dal Domine ad adiuvandum* di Bissone. L'incipit della pagina di Bigone (mensura: C) prevede l'entrata successiva delle otto voci dei due cori, con la precedenza del quartetto vocale del primo coro sul secondo. La richiesta di lode nei confronti di Dio è strutturata su due invocazioni che, muovendosi tra le tonalità di do e di sol, chiudono il primo emistichio testuale in concomitanza coll'apertura del secondo, affidato al secondo coro (*omnes gentes*). Da qui in avanti, il testo del salmo sembrerebbe indirizzarsi su di un'articolazione esecutiva di tipo antifonale, ma invece è ancora il primo versetto a raccordare le due unità corali in una nuova *laudatio* sillabica in cui i rapporti tra le voci privilegiano gli scambi tra canto del primo coro e tenore del secondo, alto del primo coro e tenore del secondo, tenore del primo coro e canto del secondo, alto del secondo coro e tenore del primo, tenore del secondo coro e alto del primo. Esaurito il primo versetto, il breve testo salmodico viene cantato con un minimo anticipo del primo sul secondo coro, ottenendo a ciascun emistichio una doppia ripetizione. L'ambito armonico di riferimento è quello di la (maggiore o minore), con episodi tendenti a si maggiore e a mi

²¹ Il contributo più recente dedicato ai trascorsi biografici di Grassi è quello di FIORENTINO, *Tra festa e liturgia. Le musiche della Nazione Spagnola in piazza Navona nel Cinque e nel Seicento*, pp. 723-740. Si leggano però anche LUISI, *S. Giacomo degli Spagnoli e la Festa della Resurrezione in Piazza Navona. Mire competitive, risorse e finanziamenti per la Pasqua romana degli spagnoli*, pp. 75-103; LIONNET, *La musique à San Giacomo degli Spagnoli ai XVIIème siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome*, pp. 479-505.

²² I-Vcd, fondo musicale, 886.

²³ Cfr. CHATRIAN, *Il fondo musicale della biblioteca capitolare di Aosta*, p. 91.

²⁴ Cfr. MAROZZI, *Tommaso Bigone e la musica sacra a Lodi*, pp. 111-122. Cfr., per la sua permanenza a Novara, nella cappella musicale della basilica di San Gaudenzio, fra il 1690 e il 1691, MAGAUDDA, COSTANTINI, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio (1650-1700)*, p. 337. La produzione manoscritta sacra di Bigone è conservata in I-LOd.

²⁵ I-LOd, ADL B152/n.5. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 28.

maggiore. La dossologia è ripartita tra primo e secondo coro, con inizio a fa - la sesta minore del tono su cui si è chiuso l'ultimo versetto salmodico (la maggiore) - e prosecuzione a do. Si nota una certa indipendenza tra loro delle due parti di basso: su *Laudate eum* il basso del secondo coro era a distanza di terza dal basso del primo, così come sul lacerto *et spiritui* (qui si vede come il basso del secondo coro segue direttamente la linea del continuo e si distanzia da quella del basso del primo). L'*Amen* dà il via ad una sezione maggiormente concitata, ora con entrate delle voci in contrattempo ora con figurazioni giambiche ricche di movimento, interrotta solo dalla riproposta del primo coro dell'ultimo emistichio del *Gloria*; armonicamente, la concatenazione segue il ritmo del testo, con inizio su re minore e successivi passaggi a la maggiore, mi minore, sol maggiore e do maggiore. La strutturazione del brano ha delle costanti testurali, diversamente da quanto avveniva in Piemonte e, come abbiamo documentato, anche a Bologna a quell'altezza cronologica (circa 1695-1710): di norma, sulle cadenze, il canto o l'alto del primo coro cedono la propria nota al tenore del secondo, il tenore del primo coro all'alto del secondo, l'alto e il tenore del secondo coro si muovono a chiasmo con il tenore e l'alto del primo coro; i bassi sono ora unisoni ora all'ottava ora addirittura a distanza di terza²⁶. L'idea di una programmazione delle fasi espressive e dei mutamenti di colore e di affetto a seconda del carattere del testo risulta essere più forte rispetto alle coeve pagine degli autori sabaudi: impressione che andrà successivamente confermata da ulteriori studi all'interno della realtà musicale lodigiana del primo Settecento.

Giovanni Antonio Costa, *Laudate Dominum omnes gentes*²⁷.

La strategia compositiva adottata da Costa per musicare questo salmo (facente parte di una raccolta manoscritta di *Salmi della domenica*) si basa su di una diversa idea di sonorità rispetto all'impostazione di Bigone. Sin dall'aspetto mensurale (3/2 contro C), Costa intende sviluppare l'aspetto retorico piuttosto che quello ritmico. Il primo versetto viene articolato affidando l'esordio al primo coro; il secondo si aggiunge alla seconda battuta e, fino all'emilia che lo conclude, ripete le parole della massa corale sua dirimpettaia, a mo' di eco sovrapposto, nella tonalità di fa maggiore. Il secondo versetto prevede un breve passaggio antifonale e poi un nuovo raccordo dei due cori sull'emistichio *manet in aeternum*. L'intonazione delle note tra i due cori sulle cadenze di emistichio o è orizzontale oppure non osserva una regola fissa di interscambio (abbiamo passaggi tra canto del primo coro e tenore del secondo oppure tra canto del primo coro e alto del secondo); tonalmente, si assiste a sezionamenti in do, re e sol maggiore. La dossologia prende avvio dal secondo coro, con un do maggiore che sfrutta il ruolo di dominante di sol, e si sviluppa nuovamente secondo un criterio antifonale che, sulle parole *sicut erat in*

²⁶ «Volendo far cantare doi, ò più chori insieme, s'usarà diligenza in accommodar bene li Bassi [...] Ma si faranno, ò accordaranno tutti in unisoni, over'ottave, facendovi alle volte una terza maggiore con una minima, ò semibreve, al più, che in tal modo si potranno sentire da vicino, e da lontano»: SILVERIO PICERLI, *Specchio secondo di musica*, p. 189.

²⁷ I-Vcd, fondo musicale, 384. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 29.

principio et nunc et semper, diviene anticipatorio, con il primo coro sempre avanti di una battuta nell'esposizione testuale rispetto al secondo. Per dissolvere la precedente sensazione di fissità, l'*Amen* inizia in fa con il primo coro, si sviluppa in do minore con il secondo e, dopo una dialettica tra le due masse vocali, chiude sulla tonica originaria con una cadenza plagale del "tutti". In questo caso, per quanto Costa avesse svolto poco meno di un decennio nella capitale della policoralità dell'epoca, Roma, non si percepisce una strategia retorica preordinata, segno che – come verificheremo di qui a breve – anche nell'Urbe la morfologia delle opere policorali era svincolata da rigidi protocolli creativi.

Francesco Grassi, *Confitebor a otto voci*²⁸

Il lungo salmo 110 di Francesco Grassi mostra sin dagli esordi la sua alterità culturale rispetto alla produzione sabauda; vedremo in seguito che quest'alterità è legata più a scelte di natura retorica che a reali differenziazioni di architettura, di suddivisione dei pesi testurali, di affetti o di testura (esso prevede infatti la presenza di due organi e un violone a svolgere il ruolo del continuo). Il salmo (in mensura di C) è pensato per un'esecuzione prevalentemente antifonale del testo, che viene musicato o affidando un intero versetto a ciascun coro (come accade nel primo, nel secondo e nel sesto versetto) o suddividendo gli interventi corali all'interno di due emistichi oppure ancora sovrapponendo con una minima sfasatura ritmica le voci dei due insiemi corali su unità testuali di lunghezza variabile. Nonostante il ventaglio di possibilità espositive sia ispirato dal criterio della *varietas* – dato l'ampio raggio di possibilità tonali esplorato dalle cadenze interne (a fine parola o emistichio) –, le cadenze esterne, quelle di fine verso, si attestano su due sole polarità (sulle armonie di si bemolle e di sol minore), evocando uno spazio armonico circoscritto tra una tonalità con due bemolli (per quanto in chiave ne sia indicato uno solo) e una modalità affine a quella dorica. Anche le tipologie d'impiego dei cori sono diverse a seconda dell'impatto emotivo del testo che intonano: il primo, il secondo e il sesto versetto sono spartiti equamente tra i due cori, il terzo, il settimo, l'ottavo e il decimo prevedono un incrocio costante tra le masse dei cantori; il quarto, il quinto il settimo e il nono sono spezzati in tre partizioni interne, mentre l'ottavo e il decimo addirittura in quattro. In diversi casi voci singole o *bicinia* anticipano il relativo coro con ingressi distribuiti sulla cadenza dell'altra massa corale (*exquisita in omnes* del coro I, *memoriam fecit e confirmata in saeculum* del coro II). L'ultimo versetto, per quanto rimanga in mensura di C, contiene l'indicazione agogica di "Adagio". La dossologia, in 3/2, presenta una suddivisione dei pesi retorici molto equilibrata tra primo e secondo coro, da soli o in coppia, con cadenze di fine verso a re, sol e si bemolle. L'*Amen* ritorna nella mensura di C e si muove sugli stessi poli tonali dell'ultimo versetto salmodico, con una ricca antifonalità prima del "tutti" conclusivo. L'alterità del trattamento vocale ed affettivo non procede oltre. Nell'articolazione dei movimenti vocali tra i due cori sono molti i punti di contatto con i compositori di area padana: con l'eccezione del caso di Bigone, tutti gli altri autori hanno

²⁸ I-Vcd, fondo musicale, 886. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 30.

dimostrato di non dare eccessivo peso allo scambio delle voci. Anche Grassi, per quanto derivi la sua formazione culturale da modelli “culti” dell’Urbe (in primis il mito di Palestrina), non si discosta da queste scelte: il modello preponderante di passaggio cadenzale è quello che riguarda le voci dello stesso timbro (canto, alto e tenore del primo coro che si scambiano con i relativi del secondo, con i bassi all’unisono o in ottava); altri casi riguardano l’avvicendamento tra canto e alto del primo coro e tenore del secondo, tra canto del primo coro e tenore del secondo, tra canto del secondo coro e tenore del primo o tra tenore del secondo coro e canto del primo, ma rappresentano la minoranza dei movimenti vocali cadenzanti e possono verificarsi tanto ad inizio versetto quanto all’interno di uno dei suoi emistichi. Si tratta dello stesso *modus operandi* riscontrato nelle opere polivocali di Costa, altro autore che aveva maturato il suo stile compositivo a contatto con maestri romani: ciò dimostra che sin dagli albori del XVII secolo esistette una notevole discrasia tra i consigli operativi dei teorici della composizione e la prassi scritturale dei maestri di cappella, romani e non, che tesero a rispettare i passaggi notazionali che garantivano maggior efficacia d’intonazione ed eufonia d’emissione tra un versetto o un emistichio e l’altro.

Paolo Benedetto Bellinzani, *Confitebor a otto con violini*²⁹

Il salmo 110 di Bellinzani, estrapolato dalla sua già precedentemente citata opera a stampa, presenta un trattamento concertato di questo testo. Per quanto, rispetto a Grassi, sia prevista la doppia parte di violino e di basso continuo, l’antifonalità del brano si basa su di un sezionamento del testo molto più facilmente intellegibile. I primi tre versetti del salmo (in mensura di C) vengono esposti sempre dal coro primo; al secondo spetta il compimento del secondo emistichio. Nel quarto versetto abbiamo un appaiamento tra coro secondo e primo che apre la via, nel quarto versetto, all’esordio del solo secondo coro. I due versetti mezzani, il quarto e il quinto, vengono spezzati in tre parti antifonali: una distribuzione dei pesi che permette al sesto e al settimo di essere aperti sempre dal secondo coro; l’ottavo, il nono e il decimo versetto sono quelli più compartiti al loro interno: quattro sezioni antifoniche l’ottavo, tre sezioni antifoniche il nono (con la parola *terribile* comune ai due cori) e nuovamente quattro il decimo. La dossologia, nuovamente, non muta il proprio metro, ma dà una maggiore visibilità al coro primo, che declina il primo versetto del *Gloria* e il secondo emistichio del secondo versetto, lasciando al secondo coro solo il primo emistichio del secondo versetto dossologico (*sic ut erat in principio*). L’*Amen* finale si apre in modo concitato, con entrate alternate tra i due cori, e si chiude con notevole concisione su due soli accordi di dominante-tonica. La sensazione di grande simmetria suggerita da questa pagina deriva dal trattamento armonico cui Bellinzani sottopone ciascun versetto del salmo. Egli suddivide ognuno di essi in due emistichi e li colloca su piani tonali diversi ma relazionalmente affini; questa congruità si rivela attraverso un chiaro circuito delle quinte che prepara la

²⁹ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 31

cadenza di fine verso infondendo un senso di appagamento nell'ascoltatore: il primo versetto si conclude su la maggiore, il secondo sul suo quinto grado, mi; il terzo a sol maggiore; il quarto a fa, il quinto a re minore, il sesto a la minore, il settimo a mi minore, l'ottavo e il nono a do maggiore, il decimo a la minore. La dossologia, che si riannette alla mensura iniziale, conclude il primo versetto a do, il secondo a sol, il terzo a la; l'*Amen* si trasporta a mi e la cadenza conclusiva ritorna nella tonica di partenza, chiudendo sull'accordo di la diesato. Lo scambio delle note tra i cori sugli episodi cadenzali è variegato ma possiede una costante: la scarsa frequenza del trapasso tra voci omologhe. Di solito i rapporti vocali incrociano canto del secondo coro e tenore del primo, tenore del secondo coro e canto del primo, tenore del primo coro e canto del secondo, alto del secondo coro e tenore del primo (all'ottava acuta), alto del secondo coro e canto del primo, canto del primo coro e alto del secondo. Le due parti violinistiche non hanno ruoli di accompagnamento codificati e permanenti: ad inizio salmo il violino primo raddoppia la parte del canto del secondo coro, il violino secondo il tenore del primo; dal quarto versetto il primo è più prossimo alla linea dell'alto del primo coro, mentre il secondo subentra al primo nell'accompagnamento di canto del secondo coro. Nel sesto e settimo versetto il violino primo si appaia al tenore del primo coro, il secondo al canto del primo coro. Nel versetto ottavo il violino secondo torna ad occuparsi del canto del secondo coro; nella dossologia il primo si attesta sulla linea del canto del primo coro. Il risultato sonoro e retorico di questo salmo è molto diverso da quello ottenuto da Grossi: se nell'autore romano il motore della composizione era l'aspetto dialogico tra i cori, in Bellinzani è l'eufonia tra le parti - ottenuta attraverso i rivolti degli accordi ed i passaggi notazionali tra voce e voce - a imporsi come valore strutturante del salmo.

Dalle due versioni del salmo 110, entrambe di autori centro italiani, abbiamo dunque evinto i seguenti tratti comuni:

- 1) La partizione dei versetti, che da binaria diviene anche quaternaria a partire da metà salmo.
- 2) La ricerca di una prosodia il più possibile isosillabica tra i due cori, sia appaiati sia singoli.
- 3) La volontà di conferire simmetria ai versetti o conservando l'alveo tonale iniziale (Grassi) o mutandolo usufruendo dei legami armonici più vicini alle tonalità praticate (Bellinzani).
- 4) L'assenza di una visione battente del dialogo corale a favore di quella antifonale o responsoriale.
- 5) Il limitatissimo mutamento di mensura all'interno delle sezioni e l'inizio dell'utilizzo di indicazioni agogiche per definire ciascuna di esse.
- 6) L'assenza della tecnica contrappuntistica.

Tali caratteristiche, per quanto estrinsecate attraverso un raffronto effettuato su un campione molto limitato di salmi, richiederebbero ulteriori verifiche sia su scala locale sia su scala italiana per poter essere verificate nella loro veridicità. Pare però di potersi affermare con una certa sicurezza

l'indipendenza pressoché totale dei maestri di cappella delle realtà religiose di minor cabotaggio, sia del centro romano sia delle “periferie” piemontesi, dalla precettistica dei teorici passati e coevi: dotati di cultura storicistica e teorica o meno che fossero (come dimostra il caso del bibliofilo Fiorè), la tendenza era quella di far sì «che le quattro parti principino in unisono delle altre quattro parti» (Lorenzo Penna), mostrando dunque un interesse prettamente concreto al mantenimento in tono di realtà canore numericamente ristrette che, trovandosi collocate all'interno di chiese dalla volumetria contenuta, necessitavano soltanto di un coordinamento direttoriale perspicuo e di una scrittura scevra di passaggi vocali potenzialmente ingannatori.

CAPITOLO 8

Apocalittici e integrati

8.1 Influenze dello stile concertato e utilizzo della modalità nel primo Settecento sabauda

In questa sede saranno accostate – a mo' di breve *iter per exempla* – alcune opere polivocali di autori sabaudi del primo Settecento ritenute significative o perché pregne di intenti progressisti o perché esito di approcci estetici tradizionalisti. Le prime pagine utili a comporre questo affresco pluristilistico provengono dall'officina compositiva di Francesco Michele Montalto: un'opera celebrativa di un santo del calendario liturgico, il *Motetto à due Chori* (che sarà letto in parallelo ad un mottetto di Bissone dotato dello stesso incipit testuale, pur essendo destinato a tutt'altro genere di cerimonia), e un salmo, *Laetatus sum*. La scelta si è fondata sulla base di un paio di considerazioni: il mottetto a doppio coro di Montalto, pur condividendo un'occasione festiva, si distanzia in modo significativo – e non solo per le numerose discrepanze testuali – dallo scheletro formale e dalla testura di *Ad plausus ad cantus*, opera di genesi politica che Giovanni Ambrogio Bissone musicò, come si legge sul frontespizio del testimone, «per la pace» (forse per uno dei trattati di Rijswijk o di Utrecht)¹; il salmo è invece testimonianza della volontà di riversare nella dialettica strumentale tipica dello stile concertato di primo Settecento i modelli vocali della tradizione policorale (effetti battenti, antifonicità tra timbri diversi, unione di blocchi sonori) impiegando, «se piace», due cori omofoni. A seguire, testimoni di uno stile pervicacemente legato alla tradizione cinquecentesca, due *Magnificat* del musicista francescano Francesco Maria Benedetti. Lavori di stile “pieno”, depurati da ogni tessitura contrappuntistica, organizzati secondo una visione melodica fondata sull'esacordo e consacrati al valore dell'intellegibilità testuale; lavori che, per la struttura prosodica di tipo sillabico con cui i due cori restituiscono il cantico mariano, non si sbaglierebbe ad etichettare come controriformati, se non fossero stati scritti circa cento cinquant'anni dopo il Concilio di Trento.

8.2 Mottetti civili a confronto: Giovanni Ambrogio Bissone e Francesco Michele Montalto

Francesco Michele Montalto, *Motetto à due Chori*²

Il *Motetto à due Chori* è una composizione sacra di Francesco Michele Montalto connotata dalla generica destinazione liturgica «Per ogni tempo». Il testo, di carattere gioioso, era già stato impiegato attorno alla metà del XVII secolo da alcuni compositori centro italiani per altrettanti dialoghi o mottetti, a due e a

¹ Custodito in duplice copia manoscritta in I-Vcd, fondo musicale, 522k, 524a.

² I-Tcm, E 35. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, nn. 33.1 e 33.4.

tre voci, apparsi in antologie o in raccolte monografiche: ci riferiamo a Francesco Foggia, il cui lavoro *Ad gaudia ad cantus* faceva parte della silloge mottettistica raccolta da Florido de Silvestri (Roma, Lodovico Grignani, 1645), a Orazio Tarditi, che ne collocò un omologo nella raccolta *Motetti e Salmi a doi e tre voci in Concerto* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1645), a Maurizio Cazzati, che inserì il dialogo natalizio a tre voci *Ad cantus, ad gaudia, ad hymnos* nell'opera *Sacri concerti a due, tre, quattro, e cinque* (Bologna, 1668), a Giulio Cesare Arresti, che lo accluse alla raccolta *Messe a tre Voci, Con Sinfonie, e Ripieni, à placito* (Venezia, Francesco Magni, 1663). Come però vedremo nel successivo mottetto di Giovanni Ambrogio Bissone, una scelta poetica di tal fatta, pur con manifeste discrepanze lessicali all'interno della versificazione, poteva anche essere funzionale alla solennizzazione di eventi politici o militari, come ad esempio un trattato di pace. Architettonicamente parlando, il mottetto di Montalto si struttura in quattro movimenti: il primo e l'ultimo sono di carattere policorale, doppio coro ad otto voci, con basso continuo, nella tonalità di do maggiore³; il secondo e il terzo, in sol maggiore e do maggiore, vengono invece destinati a diverse voci soliste (rispettivamente alto e tenore nell'aria *Exultate jubilate* e basso solo in *Gaudete ergo cives*⁴). Nei due movimenti a otto voci, di cui si fornirà qui di seguito una tabella riassuntiva in cui si schematizzano i procedimenti di sintassi armonica, il trattamento dei cori di Montalto ricalca quello che abbiamo visto essere stato tipico di Giovanni Ambrogio Bissone, soprattutto per quanto attiene agli inserimenti solistici nel corso del “tutti” (anche qui sono le voci di basso, alto e tenore primo a svolgere un ruolo di spicco), e che contraddistingue anche l'idealtipo del mottetto celebrativo di scuola bolognese (con due brani policorali in posizione esterna a incorniciare uno o più brani solistici interni⁵); una significativa discrepanza rispetto al “maestro” emerge in chiusura del quarto movimento: qui Montalto prevede un «da capo», evidenziando - unica composizione policorale di area sabauda a noi nota che lo prescriva - un'elaborazione innovativa che sovrappone alla tradizione scritturale per doppio coro la struttura tipica dell'aria solistica. Sulle cadenze in cui si chiude il versetto di un coro e si apre quello dell'altro, il trapasso delle note di ciascun registro vocale è prevalentemente orizzontale e non obliquo tra le parti; quando è presente una maggior ricerca di eufonia accordale, è possibile riscontrare i seguenti incastri di voci: alto del secondo coro-canto del primo, alto del primo coro-canto del primo, canto del secondo coro, tenore del primo. Su questa base, è possibile affermare che gli scambi di nota durante le cadenze di fine verso o di fine sezione sono prossimi alle scelte scritturali di Bissone e di Fasoli, mostrando una certa indipendenza dai consigli della trattatistica del passato. Anche la suddivisione delle parti solistiche (nelle due arie collocate a centro brano o nell'episodio per alto e tenore del primo coro all'interno del quarto movimento) Montalto ricalca quanto era solito fare Bissone, riservando ai solisti o ai *bicinia* un ruolo di natura concertata in

³ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, nn. 33.1 e 33.4.

⁴ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, nn. 33.2 e 33.3.

⁵ Cfr. LORA, *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna: una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza “Alleluia”*, pp. 26-57; Per il mottetto *Canite cives* cfr. PERTI, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (Firenze 1704-1709)*, pp.163-229.

grado di spezzare la monoliticità dell'ordito ad otto voci; dal punto di vista armonico, solo quattro sono i toni attraverso i quali viene condotto il testo (tre maggiori e uno minore). Di conseguenza, la parte del basso continuo, destinata all'organo solo, è caratterizzata da una numerica molto parca (concentrata sui rivolti di terza e sesta e sui ritardi della sensibile).

Testo	Mensura	Tono di riferimento	Cori/voci
Ad gaudia ad cantus,	C	DO	I
ad iubila ad sonos	C	DO	II
ad iubila ad sonos	C	DO	II
Ad gaudia ad cantus, ad iubila ad sonos	C	La/DO	I-II
Concurrere cives, convolate populi	C	DO/SOL	I/II
Ad gaudia ad cantus,	C	DO	I
ad iubila ad sonos	C	DO	II
Ad gaudia ad cantus,	C	DO	I
ad iubila ad sonos	C	DO	II
Ad cantus, ad sonos	C	SOL	I/II
Concurrere cives,	C	MI	I
convolate	C	la	II
Concurrere cives,	C	Mi	I
convolate	C	DO	II
Convolate populi	C	La	I+II
Convolate	C	Do	I
Convolate populi (2 volte)	C	DO	I+II
Esto nobis tu benignus	C	DO	I
Qui coruscas summe dignus	C	SOL	II
Qui coruscas summe dignus	C	DO	I
Qui coruscas summe dignus	C	SOL	II
In coelesti	C	DO	I

In coelesti patria	C	mi	II
In coelesti	C	SOL	II
In coelesti patria	C	SOL	I+II
In coelesti	C	SOL	I
In coelesti patria	C	DO	I+II
Coelesti patria	C	DO	I+II
Ut nos tecum exultemus	C	SOL	AI/II
Tecum quoque iubilemus	C	SOL	I
Exultemus	C	SOL	II
Iubilemus	C	DO	I
Exultemus	C	DO	II
Iubilemus	C	DO	I
Per aeterna saecula	C	la	II/I
Exultemus	C	la	II
Iubilemus	C	la	I
Exultemus	C	DO	II
Iubilemus	C	DO	I
Per aeterna saecula	C	LA	I+II [da capo]

Giovanni Ambrogio Bissone, *Per la pace a 8*⁶

Anziché in quattro, il mottetto *Per la Pace a 8* di Giovanni Ambrogio Bissone, iniziante sulle parole *Ad plausus, ad cantus*, è suddiviso in due sezioni, formalmente speculari (e perciò articolate con l'ausilio di un chiasmo testuale): la prima è affidata ad un duo di solisti appartenenti al primo coro (alto e tenore, come in Montalto), il quale espone la necessità della festa a causa della fine della guerra, raccogliendo in un'unica voce il canto di tutti i fedeli; tale invito, che fa muovere le voci sull'accordo spezzato di do maggiore ricalcando il ventaglio intervallare tipico degli squilli di trombe (topos musicale tipicamente guerresco, qui utilizzato per introdurre l'ambito semantico opposto), viene ripreso dalla formazione a otto voci. Si intravede, sin dall'esordio, una struttura prossima al dialogo, ma caratterizzata da continui mutamenti delle *dramatis personae*. L'episodio solistico di apertura si basa su di un lungo pedale di do, tenuto dall'organo primo solo, e si estende per 41 battute, connotate dalla mensura di 3/2 e caratterizzate da qualche imitazione tra le due voci (*deponit feroces bellona furores*); alla quarantaduesima

⁶ I-Vcd, fondo musicale, 524a. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n.34.

misura, ferma restando la tonica di do maggiore, entrano con un forte contrasto dinamico tutte le otto voci ed anche il secondo organo. La struttura di questa parte iniziale prevede un contraltare tra il “tutti”, che caratterizza l’invito affinché i fedeli gioiscano per la ritrovata pace tra le nazioni, e le sezioni battenti destinate al primo ed al secondo coro. Tonalmente, a parte un impercettibile perché contingente transito entro la tonica di si minore, le polarità si restringono a quelle della tonica e della dominante (sol). Il secondo movimento del mottetto, che si apre in do maggiore e poi prosegue in mi minore, riprende - almeno nell’incipit - la struttura del primo, con un breve *bicinum* introduttivo di 22 battute affidato al basso e al canto del primo coro (*Cantate virgines*), in tonalità di sol maggiore e mensura di C. Il basso continuo è svolto dall’organo primo; la linea del basso cantante si connota per il suo spiccato carattere virtuosistico (con gorgie di semicrome) e per il controsoggetto melodico introdotto, anch’esso attraverso una voce solista, dal canto del primo coro. Nella ventitreesima battuta, nel rispetto dell’organizzazione retorica già praticata nella prima partizione, si assiste all’entrata di tutto il coro e dell’organo secondo (*Defracto barbaro, terrigenis canitur pax*). In questa sezione, si nota un molto più esteso utilizzo antifonale del doppio coro, che accresce l’effetto di sorpresa laddove intervengano, con assortimenti timbrici diversificati, tre *bicina* solistici (canto e tenore del primo coro; canto e alto del primo coro; alto e tenore del primo coro). L’ultimo di questi episodi solistici espone un testo alquanto importante, se non per datare, almeno per circostanziare cronologicamente la composizione: *O quanta gaudia extollunt Romuli Innocentii gloria*: è un versetto che sembra riannettersi al periodo in cui al soglio pontificio sedeva Innocenzo XII (1691-1700); Bissone mette in musica un versetto che sembra voler omaggiare il ruolo di paciere interpretato dal pontefice, probabilmente in concomitanza con il trattato di Rijswick (1697), per riassetare la concordia perduta tra i regnanti cristiani d’Europa dopo la guerra della Lega di Augusta (un versetto che nel testimone prevede una seconda versione testuale sottesa alla prima, minuscola non soltanto per il carattere grafico ma anche – si può ipotizzare - per la maggior neutralità di significato politico che la caratterizza: *populi in armate in victoria*). La chiusa prevede un rapido dialogo responsoriale tra la voce solista del canto del primo coro e il “tutti” corale che, forse per accrescere il pathos civile della composizione, accomuna tutte le voci sull’iterazione del monosillabo *pax*, un esito consolatorio espresso attraverso l’unità di misura metrica della semiminima. L’immediatezza, la sincerità dell’esplosione affettiva del giubilo universale viene incarnata armonicamente dal continuativo, tranquillizzante ruotare sulle tonalità della dominante e della tonica di do maggiore.

Testo	Mensura	Tono di riferimento	Cori/voci
Ad plausus, ad cantus venite festivi Dum currunt meliflui	3/2	DO	AT I coro

[sic] rivi Ad cantus, ad plausus venute fideles.			
Deponit feroces	3/2	la	TI
Deponit feroces bellona furores	3/2	SOL	AI/TI
Et pacis amoris iam concinunt voces (2 volte)	3/2	DO	AI/TI
Ad plausus, ad cantus	3/2	DO	BI
Ad plausus, ad cantus	3/2	DO	I+II
Ad gaudia gentes	3/2	SOL	I coro
Ad iubila populi	3/2	SOL	II coro
Ad plausus ad cantus nunc resonet pax	3/2	DO	I+II
Nunc resonet pax (2 volte)	3/2	SOL	II
nunc resonet pax	3/2	SOL	I+II
Post bellica nubila	3/2	Si	I
Post Martis horrores	3/2	SOL	II
Post moestos terrores	3/2	SOL	I
Iam facta est pax	3/2	mi	I+II
Iam facta est pax	3/2	SOL	I+II
Cantate virgines sonantes Tympanis phialis organis	C	SOL	BI
Veni, veni nobis grata pax diu suspirata	C	SOL	CI
Pax, pax, pax, pax, pax, suspirata, nobis grata, nobis pax. Nostra fides, nostra	C	DO/SOL	CI/BI

salus, est per te desiderata veni, veni grata pax pax, pax, pax, pax, suspirata nobis pax			
Si victo tartaro	C	SOL	I
Defracto baratro	C	SOL	II
Gloriae coelicis	C	Si	I
Terrigenis canitur	C	mi	II
Pax pax pax	C	DO	I+II
Si fugantur hic horrores	C	SOL	I
Eliduntur si moerores	C	SI	II
Resonet Gloria coelo	C	MI	I
Resonet Gloria coelo	C	MI	II
Resonet Gloria coelo	C	SOL	I
Resonet Gloria coelo	C	SOL	II
In terris in terris vero	C	DO	II
Pax pax pax	C	DO	I+II
In coelo ressonet gloria	C	DO	I
Ressonet gloriae coelo	C	SOL	II
Ressonet gloriae coelo	C	SOL	I
In terris vero pax pax pax pax pax	C	SOL	I+II
O quanta gaudia o quanta	C	SOL	CI/TI
O quanta quanta gaudia	C	SOL	I/II
O quanta quanta gaudia O quanta	C	DO	CI/AI
O quanta quanta gaudia, o quanta, o quanta gaudia	C	DO	II+I
O quanta gaudia extollunt Romuli Innocentiii gloria	C	DO	AI/TI

[seconda versione sottoposta alla prima: populi in armate in victoria]			
O quanta quanta gaudia quanta gaudia	C	DO	II+I
Facta pace inter scepra regum fidelium	C	la	AI/II
Cantate vos Cantate vos omnes	C	DO	CI
Cantemus omnes	C	Mi	I+II
Cantate omnes ilares animi pax	C	DO	CI
Pax, pax, pax	C	DO	I+II
Cantate omnes	C	SOL	CI
Cantemus omnes	C	SOL	I+II
Omnes ilares animi pax	C	SOL	CI
Pax pax pax	C	SOL	I+II
Nobis vivat semper pax Pax pax pax pax	C	DO	I+II
Vivat semper	C	DO	I
Semper vivat	C	DO	II
Vivat semper Nobis pax Pax pax pax pax	C	DO	I+II

Francesco Michele Montalto, *Laetatus sum*⁷.

L'idea di una rarefazione della struttura a otto voci e la trasformazione della dialettica vocale in dialettica strumentale permea anche il salmo *Laetatus sum* di Montalto (il numero 121 del salterio, tipico dei vesperi della feria terza, destinato alle feste mariane o alla celebrazione delle Sante vergini). Esso viene introdotto da una sinfonia di 26 battute articolata secondo un criterio responsoriale, antifonico, che coinvolge, in ordine espositivo, le due trombe e i due violini che compongono, insieme al basso continuo, il gruppo strumentale che accompagna il coro a 4 voci (raddoppiabile a otto mediante il

⁷ I-Tcm, B92. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 32.

ricorso ad una compagine di ripieno). È una pagina di carattere concertato dotata di una certa vivacità e chiarezza espositiva, di un livello di complessità armonica poco più che elementare (vi si toccano, come già nei mottetti *Per la pace* di Bissone e *Ad gaudia, ad cantus* dello stesso Montalto, solo quattro tonalità, tutte strettamente correlate: tonica, relativa minore della tonica, dominante, relativa minore della dominante) e di una vigoria ritmica che richiama i due movimenti estremi del *Magnificat* di Francesco Fasoli. La mensura, invariata per tutto il brano, è quella di 2/4 ed implica un andamento agogico piuttosto serrato. L'esordio del brano è affidato alle trombe che espongono un tema molto icastico di quattro crome, fondato sull'iterazione (per tre volte) del la₄, che viene subito ripetuto dagli archi, i quali riprenderanno più volte in eco le chiuse periodali dei fiati lungo tutto l'arco della composizione; in seguito, il lacerto tematico iniziale sarà variato armonicamente e ritmicamente, ricorrendo alla diminuzione mediante semicrome. La funzione strutturale della dialettica antifonale tra trombe e violini costituisce, per i suoi numerosi rimandi tematici e ritmici alla sezione iniziale del brano, il vero filo rosso che unisce le diverse parti delle parole salmodiche; essa sembra riconducibile alla dialettica tipica della musica sacra praticata nella basilica petroniana, dove queste testure erano molto praticate, ad inizio Settecento; in un solo caso, però, essa sembra voler proporre una ripresa da capo, esattamente al centro del salmo (dopo *Quaesivi bona tibi*), ma la risposta degli archi, attraverso semicrome e salti di ottava, chiude il lacerto tematico e apre la sezione in cui tre diverse aggregazioni di solisti ed un intervento del solo coro concluderanno il testo salmodico, facendo aggio su di una breve sezione strumentale, nella dossologia minore. All'interno dello sviluppo del testo sono ormai scomparsi i riferimenti alla modalità e saldo appare il sistema tonale, nuovamente articolato (ma abbiamo visto trattarsi, ormai, di una costante per i compositori attivi in area sabauda tra Sei e Settecento) su un numero molto contenuto di ambiti armonici. Dal punto di vista del trattamento strumentale, la prima tromba è sovente appaiata alla voce di canto, la seconda tromba raddoppia a distanza di ottava quella di alto, mentre il violino primo passa dal raddoppio del canto a quello dell'alto (in ottava) e il violino secondo predilige la linea del tenore. Si tratta sicuramente di una composizione pensata per vani spaziali risonanti ma non vastissimi, nella quale emerge il favore - documentabile anche in altre pagine mottettistiche, non obbligatoriamente di carattere guerriero, per poche voci e strumenti lasciateci da musicisti piemontesi – accordato all'accoppiamento timbrico soprano-tromba⁸ nel primo quarto del Settecento.

Testo	Tonalità
Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi	RE
Dicta sunt mihi	LA
In Domum Domini ibimus	RE

⁸ Si possono citare il mottetto *Domum tuam Domine* di Giovanni Antonio Costa, per tromba, due violini, canto e continuo (I-VCD, fondo musicale, 485), e il *Motetto canto solo con 2 vv. e tromba* di Francesco Michele Montalto (I-Tcm, E 18).

Stantes erant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem	fa#
Quae edificatur ut civitas cuius participatio eius in idipsum	Si
Sinfonia	RE
Illuc enim ascenderunt tribus	Si
tribus Domini	RE
testimonium Israele ad confitendum nomini Domini	RE
Sinfonia	RE
Quia illic sederunt	RE
Sedes in iudicio sedes super domum David	LA
Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem	LA
Et abundantia diligentibus te	Si
Sinfonia	RE/LA
Fiat pax	LA
In virtute tua	RE
Et abundantia in turribus tuis	LA
Sinfonia	RE
Propter fratres meos et proximos meos (CAT)	RE
Loquebar pacem de te	RE
Propter domum Domini Dei	RE
nostri	LA
Quaesivi bona	Si
Quaesivi bona tibi	RE
Sinfonia (ripresa dell'incipit)	RE
Gloria Patri, Gloria Filio (CA)	RE
Gloria Filio et Spiritui Sancto	LA
Gloria Patri, Gloria Filio (C)	LA
Et Spiritui Sancto	fa#
Spiritui Sancto	RE
Sinfonia	RE
Sicut erat in principio et nunc et semper (C)	RE
Semper et in saecula, in saecula saeculorum amen	LA

In saecula saeculorum Amen	LA
Sicut erat in principio et nunc et nunc et semper	RE
Et in saecula saeculorum Amen	si
Amen	RE/si
Sinfonia	si/LA/RE
Amen	RE/LA
Amen	RE
Sinfonia	RE

8.3 Versioni modali del Magnificat nel primo Settecento: padre Francesco Maria Benedetti tra Torino e Aosta

Per quanto possa di primo acchito apparire decontestualizzata all'interno del mondo musicale sabauda di inizio Settecento a causa dei pochi anni che ebbe modo di trascorrervi, guidando in due riprese la cappella musicale della basilica francescana di Torino, la figura del padre francescano Francesco Maria Benedetti è invece un'efficace cartina di tornasole delle tendenze compositive conservatrici che vi si stavano sperimentando ad inizio secolo. Nato ad Assisi nel 1683 ed ivi defunto nel 1749, le sue due permanenze torinesi (la prima tra il 1707 e il 1711, la seconda tra il 1716 e il 1721 o il 1722) risultano amplificate, oltre che dal successivo quinquennio trascorso ad Aosta, nella cui cattedrale funzionò come maestro di cappella tra il 1722 e il 1727⁹, dai suoi periodici rientri alla basilica di San Francesco in Assisi; nel fondo musicale di quest'istituzione (oggi ritornato presso il convento regolare, dopo essere stato ospitato per diversi anni nella biblioteca civica assisina) sono conservate alcune pagine mottettistiche vergate nel capoluogo sabauda¹⁰ che, accorpate ad altri manoscritti o copie di contemporanei custodite ad Aosta, Bologna, Loreto e Münster, ci danno un quadro attendibile del suo stile votato al contrappunto. Secondo le studiose che si sono occupate delle sue musiche, Carolyn Gianturco¹¹ e Caterina Pampaloni, si tratta di una produzione connotata da chiarezza espositiva, insistenza ritmica, armonie cangianti, dotate di ricche sequenze di progressioni, effetti dinamici e vivaci contrasti timbrici. Dal punto di vista formale, sempre attenendoci alla letteratura musicologica pregressa, è noto che egli prediligesse lo stile concertato, nel trattamento del quale evidenziò una notevole abilità tecnica, ma che praticasse anche la scrittura per doppio coro e continuo¹². Ciò non deve stupire, dato che Benedetti fu anche teorico della musica, come attestano *Le regole per sonare sulla parte del basso* (1737), manoscritto attualmente conservato presso il Museo Internazionale della Musica di Bologna. Gli aspetti che di lui intendiamo privilegiare in questo paragrafo ineriscono la pratica consapevole dello stile antico, "pieno", conformato in tutto, nell'ambito strutturale e armonico, alla stimolante convivenza tra la sintassi esacordale pre tonale e la sintassi dell'armonia tonale. Si tratta perciò di un sottoinsieme della sua produzione musicale che si colloca al di fuori dalle tendenze "progressiste" del mottetto concertato ma che non ha paura di abbracciare l'anacronismo grammaticale e morfologico per dare vita ad un mondo espressivo ancora una volta di carattere solenne, memore degli echi controriformistici, ma perfettamente a proprio agio in uno Stato che, più che nei dettami del Papato, credeva nella possibilità di far afferire il clero al proprio apparato amministrativo. Tre sono i *Magnificat* completi in I-AOc (dotati cioè di tutte le parti vocali più quella del basso continuo). Il primo e più antico è il *Magnificat à 8*

⁹ Per i riferimenti biografici su Benedetti cfr. PAMPALONI, alla voce *Benedetti, Francesco Maria*, in *The new Grove*, vol. 3, p. 236.

¹⁰ Cfr. SARTORI, *Assisi. La Cappella della Basilica di S. Francesco*, pp. 168-182.

¹¹ Cfr. GIANTURCO, alla voce *Benedetti, Francesco Maria*, in *MGG*, vol.2, coll. 1082-1083.

¹² Od anche, come abbiamo visto fare a Francesco Michele Montalto, lo stile policorale "finto", con quattro voci raddoppiabili a otto con il semplice artificio del ripieno: cfr. il suo salmo *In convertendo a 8* (brano in la minore, *durchkomponiert*, mensura: C, con quattro voci sistematicamente raddoppiate e interventi di solisti e sinfonie strumentali).

2.i toni di Frà Fran.co M.a Benedetti d'Assisi Minor Conv.le M.ro di Capp. 1724 in Augusta Pretoria¹³. Il testo del cantico che chiude la celebrazione dei vesperi è suddiviso in due sezioni. La prima è in C, la seconda, corrispondente al testo del Gloria, è invece in 3/2. L'armatura contiene solo un bemolle in chiave, ma l'accordo su cui si chiudono entrambe le sezioni è quello - per utilizzare una terminologia propria dell'armonia settecentesca - di sol minore (con terza piccarda nella prima). Gli altri due *Magnificat*, l'uno del quarto e l'altro del quinto tono, fanno parte anch'essi parte del fondo musicale collocato presso la biblioteca capitolare aostana¹⁴. La scelta di Benedetti, controcorrente rispetto ai suoi predecessori o contemporanei torinesi, fu quella di compilare una serie di *Magnificat* negli otto modi liturgici che si potessero appaiare facilmente ad un'intonazione solistica in canto fermo o che facilitassero la scelta di un'antifona (o di un suo sostituto) coerente con il tono del cantico¹⁵. La scelta di trascrivere ed analizzare i due *Magnificat* del quarto e del quinto tono è stata dettata dalla completezza dei testimoni che ce ne conservano traccia: occorre infatti sottolineare che la catalogazione e lo stato di conservazione di questi materiali riflettono ancora i criteri diplomatici ed ordinativi, per così dire, artigianali (quali la numerazione a biro impressa sui manoscritti) che don Giorgio Chatrian adottò mentre stava compilando la sua tesi di laurea (che sarebbe stata discussa all'università di Torino sotto la guida del prof. Giorgio Pestelli nel 1982 e che avrebbe visto la luce in forma di volume nel 1985¹⁶). Trattandosi di opere appartenenti allo stile "breve", ovvero di semplice esecuzione, adeguato per le forze esecutive di piccole cappelle, i due cantici mariani (soprattutto quello del quinto modo) non tradiscono le aspettative di chi qualificò come «valleroso e forte» il *Magnificat I toni* a 8 voci di Benedetti¹⁷. La testura è essenziale: quattro partine per ciascun registro vocale del primo (CATB) e del secondo coro (CATB) e una parte di «Bassus Cont.nus» probabilmente riservata all'organo. Le due composizioni rivestono musicalmente il testo del cantico con alcune differenze e diverse omologie. Nel *Magnificat Quarti Toni*¹⁸ è presente solo lo iato, simboleggiato dalla doppia stanghetta, tra i versetti *et Sanctum nomen eius* e *Et misericordia*; il *Gloria* prende invece le mosse, senza che si spezzi la continuità corale, al termine del testo salmodico. Nel *Magnificat Quinti Toni* vi sono invece tre sezioni distinte da stanghetta (la prima dai versetti *Magnificat* a *et Sanctum nomen eius*, la seconda comprendente i versetti *Et misericordia* a *Abraham et semini eius in saecula*, con la dossologia minore a sé stante). Nonostante il diverso numero di partizioni interne, i due salmi non presentano mutazioni di mensura, conservando il tempo ordinario di C lungo tutta la composizione. Benedetti utilizza in diverse sezioni del testo note puntate e note di breve durata (crome e semicrome) per imprimere maggiore icasticità al trattamento sillabico di quest'ultimo; la prosodia incalzante autorizza brevi interventi antifonici dei due cori, anche in eco, con il

¹³ I-AOc, Mus. cartella 2, I.2.4, Manoscritti del 1724, ff.30-39.

¹⁴ I due *Magnificat* sono conservati (quello del quarto tono) alla collocazione Mus. Cartella 2, I.2.5, Manoscritti del 1725, ff. 83-92r, e (quello del quinto tono) in Mus. Cartella 2, I.2.6, Manoscritti musicali del 1726, ff.83-92v.

¹⁵ Cfr. KURTZMAN, *Published Italian Music for Vespers: a survey of the repertoire, 1651-1725*, pp. 35-79: 72.

¹⁶ Cfr. CHATRIAN, *Il fondo musicale della biblioteca capitolare di Aosta*, pp. 46-48; 83-87.

¹⁷ CHATRIAN, *Il fondo musicale della biblioteca capitolare di Aosta*, p. 49.

¹⁸ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 35.

“tutti” praticato in concomitanza di parole che possono essere caricate di una valenza teologica o retorica particolare e che coincidono più volte nelle due pagine ad otto voci.

Riassumendo le scelte strutturali, nel *Magnificat quarti toni* abbiamo la concomitanza del doppio coro su questi termini o emistichi:

- Su *Omnes*, ripetuto tre volte in modo omoritmico dai cori appaiati;
- su *et sanctum nomen eius*, svolto allo stesso modo sulla cadenza conclusiva della prima sezione;
- su *et sanctum nomen eius*, in apertura della seconda sezione, e su *esurientes implevit bonis* a metà della stessa;
- all’inizio della dossologia (*Gloria Patri et Filio*);

Nel *Magnificat Quinti Toni* abbiamo l’unione dei due cori:

- sulla successione di emistichi *omnes generationes, et sanctum nomen eius et misericordia eius* - con una semplice pausa a frangere il blocco corale laddove, nel precedente *Magnificat* vi era invece chiara interruzione di sezione;
- su *timentibus eum*,
- su *mente cordis sui*
- all’inizio della dossologia.

I due salmi si collocano in due diversi alvei modali, per quanto entrambi non abbiano alterazioni evidenziate in chiave: il *Magnificat quarti toni* ha una congruenza modale tendenzialmente più forte, incentrata sulla *finalis* mi (proposta sempre mediante un accordo diesato); la prima sezione testuale si chiude sull’accordo di sol, mentre la seconda sezione, in do, viene trasportata per solmisazione su mi, ma soltanto a metà della dossologia; il *Magnificat quinti toni*¹⁹ insiste invece non tanto sulla *finalis* fa ma sulla *repercussio* do, che anche in questo caso apre e chiude il cantico. La strategia espositiva di questo *Magnificat* riprende in molte parti quella del precedente: coincidono le scelte armoniche che connotavano nel *Magnificat quarti toni* il trapasso tra prima e seconda sezione (dall’accordo di sol, si passa a quello di mi, con spostamento esacordale del semitono da fa# a sol#) mentre si differenziano l’impianto modale del testo dossologico (circuitante sui toni di do e mi in quello del quarto tono, sui toni di do e sol in quello del quinto) e le rispettive conclusioni (sull’accordo classico di mi diesato il primo e su quello di do maggiore il secondo). Benedetti non si pone vincoli di natura intervallare nel trattamento delle voci, obbligandole a tornare reiteratamente su intervalli scomodi o poco ortodossi dal punto di vista della scrittura melodica (si veda quello che è un vero e proprio arpeggio, sulle parole *dispersit superbos* del *Magnificat quinti toni*: per permettere una progressione di natura ritmica tra la prima e

¹⁹ Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 36.

la seconda declamazione del testo, egli fa slittare il precedente piano armonico di un accordo minore di si sul rivolto dell'accordo eccedente di do, sol#-do-mi-do-sol#, riconducibile al modo lidio trasposto), oppure facendo ricorso a quelle che, nell'armonia tonale, sarebbero etichettate come false relazioni all'interno della stessa parte - segno dell'avvenuta mutazione lineare degli intervalli dell'esacordo di riferimento - tra cadenza di fine frase e incipit di quella successiva (do#-do naturale tra *misericaordiae suae* e *Sicut locutus est*). L'insistenza su note che possono essere interpretabili secondo i criteri dell'armonia verticale di tipo tonale è un'anfibologia strutturale intrinseca a questi cantici, in cui si riflettono le scelte interpretative del testo sacro da parte di Benedetti; tal approccio, che era già stato evidenziato nel *Magnificat* di Francesco Fasoli, sembrerebbe essere stato comune ad un certo numero di musicisti torinesi attivi nella produzione sacra durante il primo Settecento.

CAPITOLO 9

Il (moderato) declino della produzione policorale nello stato sabauda alla fine dell'Ancien Régime.

Autoproduzione e consumi esogeni (1740-1780)

9.1 Il quadro storico

L'età di Vittorio Amedeo II, come più volte ricordato dagli storici, coincise con un'epoca di assolutismo riformato che non ebbe precedenti nell'Italia di allora. Ciò fu avvertito non soltanto dai dignitari di corte ma anche dal popolo: la cerimonia del passaggio di consegne tra il vecchio e stanco Vittorio Amedeo II e il figlio ventinovenne Carlo Emanuele III, organizzata al castello di Rivoli il 3 settembre 1730, simboleggiò la «fine di un'epoca dominata da una personalità demiurgica, accentratrice, dotata di qualità che avevano fatto dello Stato sabauda non solo un regno, ma anche una potenza significativa in Europa»¹. Negli anni della metamorfosi da ducato a regno, Torino era divenuta una città nel vero senso del termine, avendo accresciuto in soli quindici anni - tra l'assedio del 1706 e il 1723 - il numero dei suoi abitanti di circa il 25% (da 41.000 a circa 63.000); oltre a ciò, l'anziano monarca era convinto di aver concluso il compito affidatogli dalla storia: aveva sovrinteso al Concordato con lo stato della Chiesa, redatto le Costituzioni, avviate le riforme scolastica e perequativa.

Per quanto sottostimato dal padre, Carlo Emanuele III dovette gestire dopo la morte di Vittorio Amedeo II (1732) due gravi questioni di politica militare: a livello internazionale, si stavano profilando i prodromi della Guerra di successione polacca, innescati dalle tensioni esistenti tra Filippo V di Spagna e Carlo VI d'Austria; a livello nazionale, l'esaurimento della dinastia medicea in Toscana e la presagibile assenza di eredi in grado di guidare il ducato dei Farnese avrebbero giustificato nuove ingerenze dei maggiori stati nazionali europei (soprattutto Francia e Spagna). La guerra cui stava andando incontro il Piemonte aveva un solo obiettivo, da lungo tempo perseguito dai Savoia: l'acquisizione del Milanese. Grazie ad una mossa spregiudicata del primo ministro Ormea - che prese in contropiede tutte le potenze continentali - la monarchia sabauda si alleò nuovamente con la Francia borbonica stringendo d'assedio le fortezze di Pizzighettone, Milano, Novara e Tortona, che vennero conquistate tra il 1733 e il 1734. I trattati di pace dell'agosto 1736 riconobbero a Carlo Emanuele III le sole province di Novara e Tortona, mentre l'imperatore asburgico avrebbe riavuto indietro le terre di Parma, Piacenza e il ducato di Toscana, invase in quel biennio dalle truppe franco-piemontesi².

Esauritisi gli echi di guerra, il tratto più caratteristico del precedente governo amedeiano, ovvero la controversia sulla giurisdizione ecclesiastica, apparentemente sistemata con un accordo preliminare

¹ Cfr. RICUPERATI, *Lo Stato sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, pp. 3-4.

² Cfr. RICUPERATI, *Lo Stato sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, pp. 45-58.

sottoscritto il 27 marzo 1727³ - con cui si ordinava ai vescovi stranieri, le cui diocesi includessero territori di confine dello Stato sabaudo, di nominare dei vicari che amministrassero tali aree -, rieplose con violenza quando Clemente XII ascese al soglio pontificio. Nel 1730, il concordato tra Savoia e Papato fu rimesso in discussione e le controversie, condotte per circa dieci anni attraverso «un'aspra guerra di scritte» tra giuristi romani e torinesi⁴, ripresero sino alla stipulazione, nel 1742⁵, di un nuovo concordato reso possibile dalla mentalità più «illuministica» del nuovo papa Benedetto XIII, che riconobbe l'anacronismo di molti privilegi ecclesiastici e la ragionevolezza degli aspetti giurisdizionalisti applicati in quegli anni da molti stati europei⁶. «Alla fine le autorità civili uscirono rafforzate dalla controversia; essa portò all'instaurazione di una struttura assai più simile a una Chiesa di stato che in precedenza: l'organizzazione ecclesiastica ricalcava più da vicino quella del governo civile ed era meno soggetta all'autorità papale. Una caratteristica sorprendente del conflitto era stata la docilità del clero sabaudo; in Piemonte e in Savoia, come in Sicilia, per il papato era stato impossibile fomentare una corrente di dissidio tra le file degli ecclesiastici. La maggioranza del clero restò fedele al suo sovrano e non fece domande; i pochi che si comportarono diversamente furono spiati, perseguitati o espulsi. Un clero obbediente e sottomesso, non percorso da conflitti dottrinali e obbediente all'autorità civile, costituiva quindi una componente centrale nell'assolutismo sabaudo»⁷.

La soluzione alla questione della giurisdizione ecclesiastica si compì all'inizio di un lustro che avrebbe nuovamente visto lo stato sabaudo teatro della guerra di successione austriaca (1742-48), con numerosi attacchi subiti dai suoi territori e dalle sue città: dapprima gli Spagnoli invasero la Savoia (nel 1742) poi i franco-spagnoli assediaron Cuneo e la val Varaita (nel 1743-44), infine i Genovesi, sostenuti dai Francesi, circondarono Valenza, Casale e Asti (nel 1745). L'ingresso in guerra degli inglesi e degli olandesi, a fianco degli Asburgo alleati dei Savoia, e con essi dei russi, indusse Francia e Spagna ad aprire nuove trattative di pace; allo stato sabaudo, il territorio più frequentemente calpestato da piede straniero in questa campagna di guerra, venne riconosciuto il possesso del vigevanasco e dell'Oltrepò Pavese. Nel periodo 1748-1792 - un lungo quarantennio di riforme concomitante con il cosiddetto «buon governo» di Giovanni Battista Bogino, primo ministro che fu anche corrispondente di Ludovico Antonio Muratori - il Piemonte, oltre a stabilizzare il valore della moneta nazionale, puntò decisamente sul potenziamento dell'istruzione, riformando il sistema universitario e della scuola secondaria, obbligando la Chiesa ad adeguare i suoi corsi d'insegnamento seminariali ai regolamenti di stato ed

³ Cfr. SYMCOX, *L'età di Vittorio Amedeo II*, p. 419: «I vescovadi di Casale, Acqui e Alessandria, acquisiti nel 1707, dovevano essere inclusi in una speciale estensione dell'Indulto che doveva comprendere anche le diocesi di Fossano, Alba, Asti e Saluzzo, annesse allo Stato sabaudo fin dal 1451. In questo modo Vittorio Amedeo avrebbe avuto il diritto indiscusso alla nomina in tutte le diocesi del suo Stato».

⁴ Cfr. RICUPERATI, *Lo Stato sabaudo nel Settecento*, pp. 58-71.

⁵ Cfr., sull'argomento, DELLA PORTA, *La politica ecclesiastica di Vittorio Amedeo II*.

⁶ ROSA, *Introduzione all'Aufklärung cattolica in Italia*, pp. 1-47.

⁷ Cfr. SYMCOX, *L'età di Vittorio Amedeo II*, pp. 419-420.

insistendo per la divulgazione, anche tra gli strati popolari, della grammatica e della sintassi della lingua italiana⁸.

Dal punto di vista della produzione musicale, gli anni tra la guerra di successione spagnola e l'avvento del Bogino furono anni di cambiamento in tutte le cappelle musicali del territorio sabauda. A Torino, grazie all'allargamento a quarantotto musicisti, la cappella Regia era divenuta, sotto la direzione di Giovanni Antonio Giaj (succeduto a Fiorè nel 1738⁹), una delle formazioni più rinomate d'Europa ed era stata visitata con interesse da musicisti quali Jean-Marie Leclair (che sarebbe divenuto allievo di Giovanni Battista Somis), Johann Joachim Quantz e Jacques Hotteterre le Romain¹⁰; alla morte del padre, nel 1764, rilevò le sue incombenze il figlio Francesco Saverio, che aveva studiato a Bologna, Roma e Napoli, sotto la guida di Giuseppe De Majo¹¹. Negli anni di Giaj padre, la dirimpettaia cappella del duomo era saldamente sotto la guida di Francesco Michele Montalto, il quale aveva stabilito le arie con da capo nei suoi mottetti concertati destinati a poche voci e quasi tralasciato la produzione polivocale; dopo la sua scomparsa, nel 1760, il suo posto venne attribuito ad un importante allievo di padre Giovanni Battista Martini, il bergamasco Quirino Gasparini¹². In altre chiese del concentrico cittadino, come quella di San Francesco o del Carmine, la produzione e l'esecuzione musicale venivano coltivate con continuità e pubblica soddisfazione¹³; oltre all'attività ecclesiastica, i musicisti trovavano anche altri impieghi di natura didattica o civica, che permettevano loro di vivere e di fare ascoltare in pubblico le loro composizioni (è il caso di Giovanni Battista Fenoglio di Fossano, trasferitosi a Torino, il cui patrimonio manoscritto è oggi confluito nei fondi manoscritti della British Library di Londra).

Anche fuori Torino le cappelle musicali religiose vissero un periodo florido, dopo gli anni '40 del Settecento.

A Vercelli, lo scanno di Giovanni Antonio Costa era stato occupato nel 1735 da Carlo Monza, già allievo del locale Collegio degli innocenti durante la gestione Bissone¹⁴ che era stato aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1729¹⁵; egli non ebbe però vita lunga, essendo venuto a mancare dopo soli cinque anni di attività, nel 1739. Gli successe nel ruolo di *magister musicae* della cattedrale eusebiana il canonico minore beneficiato di origine casalese Giuseppe Maria Brusaschi (1740-

⁸ Cfr. RICUPERATI, *Lo Stato sabauda nel Settecento*, pp. 84-88; 122-126.

⁹ BALESTRACCI, *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, p. XXIII.

¹⁰ Cfr. BOUQUET, *Musique et Musiciens à Turin*, pp. 26-28; BALESTRACCI, *Andrea Stefano Fiorè*, p. 16.

¹¹ BALESTRACCI, *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, pp. XXV-XXVI.

¹² Cfr. BOUQUET, *Musique et Musiciens à Turin*, pp. 104-106.

¹³ Per una rassegna di quest'esibizioni durante le liturgie, BOUQUET, *Musique et Musiciens à Turin*, pp. 148-154.

¹⁴ I-Vcd, Verbali capitolari, fascicolo 1715-1720, f. 215, atto del 13 agosto 1717: «Item quoad alumnum Monzam iam dimissum e collegio Innocentium Ill.mi et Rev.di DD de consensu Ill. mi et Rev.mi d. Can.ci Vicarii Gen.li cap.laris Cusani ibidem p.ntis sentiunt et ordinant esse denuo acceptandum ibidem Collegio seu Seminario et in eodem retinendum per mense quatuor, quibus elapsis deliberat. Super eius maiori retentione».

¹⁵ Cfr. CALLEGARI HILL, *L'Accademia filarmonica di Bologna, 1666-1800*, vol. I, p. 290.

1772), altro compositore formatosi alla scuola di Bissone¹⁶, che venne coadiuvato fino al 1765 (e per alcuni anni anche sostituito) dal secondo organista della cattedrale, lo stimato Giuseppe Maria Vaccari¹⁷. Ad Asti, la cui piccola cappella vocale e strumentale stava conoscendo una grande espansione grazie all'ossigeno pecuniario infusole da alcuni legati di privati (il principale dei quali, la fondazione della cappellania di Santa Cecilia, fu patrocinato nel 1743 dal musicista e beneficiario Giovanni Andrea Mellino¹⁸), l'influenza centro padana di Giacomo Cazzulani (maestro cremasco che ne fu responsabile tra il 1694 e il 1736) sarebbe ben presto evaporata a contatto con la formazione bolognese del successore Domenico Antonio Berruti (1736-1748) e, soprattutto, di Giacinto Calderara (1749-1803), figlio di Michelangelo, maestro di cappella alla cattedrale di Casale Monferrato sino al 1742.

In quest'ultima città, dopo molti avvicendamenti reali o solo ipotizzati nel ruolo di Calderara padre (Pietro Leone di Palermo, Carlo Alesina di Napoli, Giuseppe Gallo di Casale), fu Michele Alberto Ottone a garantire una lunga e proficua stagione creativa alla cappella del duomo nella seconda metà del secolo, apportando un significativo incremento dell'attività cameristica per duo e trio con basso continuo all'interno delle dimore patrizie della città¹⁹.

A Mondovì, nel 1755, venne eletto maestro di cappella il sacerdote Gioacchino Craveri: un valido musicista che ebbe però il torto di iniziare il suo mandato in concomitanza con la fase discendente di quell'istituzione, proprio nell'anno in cui il locale vescovo Michele Casati volle rifondare completamente il Seminario diocesano, cui spettava il mantenimento economico della cappella musicale del duomo²⁰; anch'egli defunto anzitempo - il 16 ottobre 1765²¹ - a soli quarantaquattro anni, Craveri fu autore di composizioni sacre destinate all'organico più diffuso nelle coeve cappelle musicali sabaude

¹⁶ I-Vcd, Acta capit. 1771.1772.1773.1774, f. 68rv, atto del 31 gennaio 1772: «Ibique cum D. Can.cus Minor Beneficiatus Brusasco Cantus Magister e vita migravit die XXV currentis, DD. Can.ci Minores Beneficiati Viscardi et Beltrami rogaverunt Capitulum nomine Collegii ut eis liceret ab hoc Capitulo defunctis fieri, cui petitioni consensu habito vespere diei XXVI Collegium dictorum DD. Canonicorum Minorum ad hanc Cathedralam cadaver detulit, parochi functionem exercente D. Can.co Minore Barni eorum decano pluviali induto et exequias solis feciri; mane autem sequenti Missa solemniter praesente cadavere per idem collegium celebrata fuit, omniaque praestita nomine Capituli quae in hisce functionibus fieri solent [...]».

¹⁷ Cfr. BALDI, *Vaccari, Giuseppe Maria (Arona, 14.X.1704 – Vercelli, 6.I.1766)*, in *Serata d'onore per Alberto Basso appassionato studioso e frequentatore delle sale di studio di archivi e biblioteche di mezzo mondo in occasione dei suoi 80 anni*, pp. 5-8.

¹⁸ I-ASc, ACCA, fald. 153, fasc.3.

¹⁹ Cfr. MARCHISIO, *'Sancti Evasii festa nostra psallat armonia'*, pp. 234-237. Cfr. inoltre, per le ultime acquisizioni archivistico-bibliografiche, l'*Introduzione* di Stefano Baldi a *Le fonti musicali in Piemonte. IV-Alessandria e provincia*, pp. XLII-XLIII.

²⁰ Cfr. la scheda di Paola Salvadeo, *Archivio Capitolare della Cattedrale di San Donato*, in *Le fonti musicali in Piemonte. II-Cuneo e provincia*, pp. 119-120.

²¹ Lo riferisce a padre Giovanni Battista Martini il suo allievo Quirino Gasparini, all'epoca maestro di cappella del duomo di Torino e suo fedele distributore in Piemonte del primo tomo della *Storia della Musica*: «[...] li 16 8bre 1765 è morto improvvisamente nel Mondovì il Sig. Gioacchino Craveri d'anni 44 uno degli associati buonissimo ecclesiastico»: cfr. Museo Internazionale della Musica di Bologna, Lettera di Quirino Gasparini a Giovanni Battista Martini del 4 dicembre 1765, segnatura: I.021.053; la lettera è attualmente consultabile on line al sito http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedal.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/121/121_053/ (ultima consultazione: 16 settembre 2016).

(due violini, corni e quattro voci) e dell'unica *Messa* ad otto voci (in due sezioni, *Kyrie* e *Gloria*) presente nel fondo musicale della cattedrale di San Donato²².

A Novara infine, città finora non compresa in quest'indagine per la sua tardiva inclusione nello stato sabauda (del quale entrò a far parte dopo la pace di Vienna del 1735), dirimpettaio di Gaudenzio Battistini in San Gaudenzio (1740-1779), era stato chiamato a fungere da *magister musicae* della cattedrale Giovanni Angelo Speciani (1750ca.-1772)²³.

Al di là dei singoli dati onomastici e cronologici, che poco aggiungono alla carriera di questi quasi ignoti musicisti, è interessante sottolineare che, durante i trent'anni di pace che seguirono la guerra di successione austriaca, le istituzioni musicali dello stato sabauda tesero ad "internazionalizzarsi", valutando tramite concorsi o una sistematica richiesta di pareri esterni i *curricula* dei candidati alla direzione delle rispettive cappelle²⁴. Se, sino ad allora, la provenienza autoctona era stata privilegiata nei processi di assunzione, dagli anni '30 del Settecento in avanti gli aspiranti *magistri* poterono vantare un numero sempre più cospicuo di esperienze formative "estere" (maturate soprattutto all'Accademia Filarmonica di Bologna o nei conservatori di Napoli) che - insieme al vaglio critico sempre più selettivo delle loro qualità compositive da parte della committenza (che sottoponeva sistematicamente le loro opere al parere dei musicisti più noti attivi in Piemonte o nel Milanese) e al sorgere di un interesse diffuso, illuministico, nei confronti della scienza musicografica (come attestano le non poche "associazioni" di musicisti piemontesi alle spese di stampa del primo tomo della *Storia della Musica* di padre Giovanni Battista Martini, a metà degli anni Sessanta²⁵) - concorse al progressivo allargamento dell'orizzonte geografico e del bagaglio culturale della loro categoria professionale.

A fronte di questo radicale mutamento di costumi e di approcci, anche la compilazione di musiche destinate al doppio coro conobbe una modificazione, più ontologica che funzionale: da repertorio eletto per le cerimonie pubbliche in cui si manifestavano le prerogative celesti del potere civile, esso - anche per la sempre più forte sovrapposibilità tra le strutture statali e quelle religiose - si trasformò gradualmente in omaggio formale alla sapienza contrappuntistica degli antichi e in palestra per la

²² Cfr., per un primo approccio allo stile compositivo di Craveri, GALLINO, *Le campane di San Teobaldo. Musica, rito e potere da Mondovì alle valli*, pp. 153-155. Cfr. anche la tesi di laurea di BAUDINO, *La Cappella di Musica di San Donato in Mondovì: storia e documenti*.

²³ Cfr. FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara*, pp. 45-48; 65-66.

²⁴ Lo stesso metodo veniva seguito nel caso in cui si dovesse far certificare la bontà delle opere musicali di collaboratori esterni: cfr. I-Tcm, Sindacati, Libro degli Economati della Capella dei Cantori 1735-1753, f. 102: «Per aver mandato à Bologna, ad esaminar li componimenti di musica fatti dal Sig.r Valle, trà la posta e mercede à due Mastri di Capella 15.11».

²⁵ Un corrispondente di padre Martini, Antonio De Castro di Venezia, lo informava il 15 novembre 1765 che da Torino erano arrivate, per il primo tomo della *Storia della musica*, le seguenti "associazioni" alle spese di stampa: «Il sig. Conte d'Asigliano [...] Allesandro Besozzi; Abatte di S. Sebastiano; D. Gioachino Craveri M.ro di Cap.a del Mondovì; Calderara Maestro di cap.a d'Asti; Paulo Canavazzo professore di violino; [...] M.r Massa; Al Sig. Lorenzo Somis; a M.r Vianzone, All'Abate Rosetti; Al sig. D. Ramella M.ro di Cap.a». Museo Internazionale della Musica di Bologna, collocazione I.024.051. La lettera è consultabile on line all'indirizzo: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedal.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/124/124_051/ (ultima consultazione: 15 settembre 2016).

sperimentazione degli stili compositivi più in voga²⁶; la grammatica e la morfologia delle opere policorali del tardo Settecento echeggiano i mottetti e l'aria da camera, con i suoi schemi liberi o strofici, e infondono maggior evidenza alle linee strumentali rispetto al mottetto concertato di primo Settecento, insistendo sempre più su caratteri melodici spiccati e su sezioni in cui i duetti o terzetti vocali frangono, con la loro gradevolezza talora prossima alle galanterie, la massività espositiva delle otto voci e permettono una più immediata estrinsecazione degli affetti testuali.

All'interno di questi sguardi volti alla contemporaneità, non mancarono però posizioni conservatrici. Oltre a Francesco Maria Benedetti, anche Giovanni Battista Fenoglio, originario di Fossano, fu autore incline al rispetto delle regole scritturali del passato (forse per la sua formazione da autodidatta, attenendoci all'opinione espressa da Quirino Gasparini al suo maestro padre Martini) e non ebbe problemi a servirsi delle chiavette scrivendo i suoi salmi a otto voci quando il calendario aveva già doppiato l'anno di grazia 1750. La veloce panoramica sulle opere polivocali del secondo Settecento non ardisce esaurire il problema storiografico e musicologico posto dalla loro rigenerazione nell'età dell'Illuminismo, ma soltanto suggerire una pista di ricerca in grado di leggere l'età di Bogino come un coacervo di sperimentazioni scritturali e stilistiche che, nella loro difforme origine, esogena ed endogena, riuscirono a radicarsi presso le cappelle musicali dello stato sabaudo e servirono ad allargare i repertori e le esperienze compositive di quegli autori che non avevano mai lasciato il Piemonte nel corso della loro vita (vedremo il caso di Giacomo Insanguine, napoletano, di cui sopravvive un inno, *Deus tuorum militum* a nove voci, che fu portato ad Asti da Vincenzo Calderara, figlio del locale maestro di cappella, dopo i suoi studi condotti presso il conservatorio di Sant'Onofrio a Napoli).

Ancora una volta, l'analisi di queste partiture e/o parti si è concentrata sul rapporto testo-musica, sull'eventuale pianificazione strutturale pregressa e sulle scelte mensurali, armoniche e testurali.

9.2 La policoralità tardiva

Giovanni Antonio Giaj, *Kyrie da Messa a otto*²⁷

Quirino Gasparini, *Gloria a più voci a 4*²⁸

La cappella musicale del duomo di Torino, retta per quasi quarant'anni da Francesco Michele Montalto e poi da Quirino Gasparini (1760-1778), possedette nel cinquantennio 1730-1780 tutte le prerogative, tecniche e di personale addetto, sufficienti all'allestimento di opere per doppio coro. Se Montalto si dimostrò piuttosto restio a comporre per quest'organico, con l'avvento di Gasparini, allievo di padre

²⁶ La stessa cosa sembra avvenire, nello stesso periodo, a Venezia: in quella città, la pratica policorale conobbe un significativo incremento per consentire un «aumento delle parti reali, vocali e strumentali», per inserire nelle sezioni dei testi sacri vocalità solistiche «di tipo virtuosistico» e per fare sfoggio, nella scrittura orchestrale, dei caratteri della musica galante: cfr. GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, pp. 203-207.

²⁷ I-Tcm, A 122. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 37.

²⁸ I-Tcm, A 60. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 38.

Giovanni Battista Martini a Bologna²⁹, la cappella tornò a dedicarsi allo studio ed all'allestimento di opere di stile pieno e concertato destinate al doppio coro. Prima di ciò, un altro compositore che volle cimentarsi con quest'organico fu Giovanni Antonio Giaj, che - come si ricorderà - era subentrato ad Andrea Stefano Fioré alla guida della Cappella Regia di Torino nel 1738. Se la documentazione seicentesca non indicava mai le occasioni di collaborazione tra le due istituzioni musicali, sappiamo che nel Settecento esse si trovarono più volte a lavorare fianco a fianco in cattedrale, soprattutto durante le liturgie in cui era prevista la presenza della famiglia reale e della sua corte sulla tribuna reale, cui accedeva direttamente dal limitrofo palazzo reale³⁰ (Charles Burney, di passaggio a Torino nel luglio 1770, ci informa che i Savoia prendevano parte, durante i giorni feriali, alla messa bassa delle 11 del mattino, durante la quale l'orchestra suonava una sinfonia «divisa in tre parti disposte ognuna in tre diverse gallerie»³¹). Al di là della scarsa considerazione in cui Gasparini teneva il figlio di Giovanni Antonio, Francesco Saverio (che avrebbe retto la cappella Regia dal 1764)³², a Giaj padre si devono alcune opere policorali con accompagnamento di due violini, viola e basso continuo, che sembrano collocabili a buon diritto nell'alveo della produzione concertata della prima metà del XVIII secolo, tendente invero ad un'architettura vocale più incentrata su modelli di raddoppio, armonico o in eco, del gruppo di quattro voci. Analizzando il *Kyrie* dalla *Messa a 8 voci*, custodito presso l'archivio arcidiocesano di Torino ma facente parte delle musiche un tempo di pertinenza della Cappella Regia, si evincono diverse tracce di quest'atteggiamento costruttivo. L'incipit, in tempo di C e di andamento "Adagio", è forse l'unica parte che rispetta in pieno i dettami tradizionali del genere, con tutte le voci che, in piena omoritmia, declamano i primi due *Kyrie*: a buon diritto un *exordium missae* riconducibile alla tradizione degli *ordinaria* bolognesi. La parte seguente, in $\frac{3}{4}$, agogicamente contrassegnata come "Andante", prevede un'interazione molto forte della componente orchestrale con le brevi frasi - inizialmente omoritmiche - dei due cori e un accompagnamento mediante accordi spezzati delle sezioni antifonali tra le due masse corali; queste ultime appaiono del tutto avulse dalla ricerca di uno sviluppo (un secondo tema, una variazione del primo ecc.) ma si limitano a potenziare l'effetto d'eco generato dall'antifonalità delle due fonti sonore (ulteriore riprova dell'impossibilità, per i compositori sabaudi, di valersi di condizioni acustiche "naturalmente" riverberanti come quelle veneziane, bolognesi o romane). La tonica si attesta senza sosta su re maggiore per tutta la prima sezione testuale, così come nel secondo *Kyrie*. La seconda sezione, *Christe*, introdotta da un brevissimo "tutti" in C, sposta il baricentro armonico sulla dominante la, per poi riprendere lo stesso andamento ternario del *Kyrie*. Nelle prime due invocazioni a Cristo la massa corale si muove in perfetta omofonia e omoritmia, come se fossero stati

²⁹ Cfr. BOUQUET, alla voce *Gasparini, Quirino*, in *DEUMM*, vol. III, pp.128-129.

³⁰ Cfr. COLTURATO, "*Gaude Sabaudia, gaude tota Ecclesia*": la musica nelle funzioni religiose in presenza della corte (Torino, XVIII secolo), pp. 943-958: 951-953.

³¹ BURNEY, *Viaggio Musicale in Italia*, p. 72.

³² Ritenendolo autore molto più proclive al teatro, che componeva «il tutto slegato senz'armonia frasi fughe ed erudizioni e frasi di ecclesiastica musica», cfr. COLTURATO, "*Gaude Sabaudia, gaude tota Ecclesia*": la musica nelle funzioni religiose in presenza della corte (Torino, XVIII secolo), p. 955.

congiunti un coro favorito e un coro di ripieno; soltanto sulla parola *eleison* le due entità vocali riprendono un percorso proprio per mezzo di una breve alternanza che genera un artato effetto d'eco, sostenuto dagli archi. Il *Kyrie* che chiude la prima sezione dell'*Ordinarium* è un "Allegro" in C, nel quale Giaj impiega un moderato procedimento di imitazione tematica e ritmica tra le voci basato su di un segmento melodico racchiuso in una quinta giusta, con due figurazioni ascendenti di croma puntata-semicroma, che costituirà la testa di una fuga che contrapporrà ai serrati valori ritmici dell'esposizione, come primo e unico divertimento, valori ritmici ampi su note tenute in contrattempo nelle parti vocali mediane. Per quanto concerne il trattamento degli archi, nel primo *Kyrie* il primo violino mostra una grande vicinanza alla parte di alto primo, mentre il secondo si modella sulle figurazioni melodiche del canto del secondo coro; la viola ripercorre, con una certa libertà, la parte del tenore primo, mentre nel *Christe* si tiene a distanza di ottava dalle note fondamentali della parte di canto primo. Nel *Kyrie* finale, invece, primo e secondo violino insistono nel raddoppio delle parti di canto primo e di alto primo, a sottolineare il contrappunto tra il ritmo puntato e il melodismo delle note tenute, motore dell'intera fase conclusiva di questo movimento.

La dichiarata superiorità della preparazione contrappuntistica di Gasparini viene messa in crisi dalla lettura delle sue messe per doppio coro. Guardando all'organigramma della cappella del duomo dell'anno 1761, ovvero dodici mesi più tardi dalla sua immissione in ruolo come responsabile della stessa, si nota una ottima disponibilità di voci: undici erano infatti i «Musicisti» e sei i «Cappellani» stipendiati annualmente per l'aiuto fornito al capitolo per la celebrazione delle ore canoniche³³. A costoro, musicisti già formati, occorre aggiungere la componente dei *Pueri*, non meno di sei, potenzialmente in grado di eseguire le parti femminili di canto. A fronte di potenzialità esecutive che avrebbero permesso esecuzioni autarchiche, svincolate dall'aiuto dei colleghi appartenenti alla Cappella Regia, le opere polivocali di Gasparini non fanno mistero di ricercare effetti cantabili molto pronunciati o sottolineature dinamiche del testo sacro ottenibili attraverso banali artifici di accrescimento sonoro mediante raddoppi di un coro di ripieno. Nel *Gloria a più voci à 4*, opera nella quale i primi versetti sono declinati per un'esecuzione a doppio coro con «organo aperto», Gasparini cerca una dialettica antifonale che esalta il ruolo del primo coro, nel quale colloca le parti più scaltrite, definendole nelle partine «di concerto e di primo coro»: dopo il versetto in canto piano, questo insieme vocale propone brevi frasi, tutte articolate sillabicamente, che permettono un'agevole imitazione ritmica e melodica da parte del secondo coro. Al di fuori di questo esordio dialettico, i primi tre versetti della dossologia vengono rinforzati dinamicamente dall'ingresso del secondo coro, ciascuna voce del quale riprende senza varianti l'omologa del primo. Da *Gratias agimus tibi*, il compositore di origine bergamasca, pur mantenendo il metro di C e non mutando in alcun modo l'andamento agogico del brano, ricorda la partizione dei *Gloria* coevi: nelle successive sezioni testuali sono infatti i *bivinia* di voci femminili (canto e alto del

³³ I-Tcm, Sindacati CC 3/39, Libro degli Economati della Capella de Cantori 1754 a 1767, ff. 186-187.

primo coro) ad introdurre una partizione del versetto, che viene completata o da un altro *bicinium* (per lo più delle due voci maschili) o dal “tutti” (ad esempio su *Agnus Dei filius Patris*). Le tonalità non si discostano dalle relazioni più comuni: se l’impianto del *Gloria* prevede tre bemolli in chiave (e dunque la tonica di mi bemolle maggiore), i versetti circuitano su si bemolle, sol minore o do minore (affettivamente coerente al testo *Miserere nobis*, immediatamente seguito da un passo concitato, in imitazione a quattro voci sole, sulla richiesta *suscipe deprecationem nostram*). *Qui sedes* si sposta verso un più luminoso la bemolle maggiore, che la nuova impetrazione di misericordia fa slittare verso un più contrito tono di fa minore. Nel *Quoniam tu solus Sanctus* in do minore ritroviamo l’espedito retorico del rinforzo dinamico delle parti del secondo coro, unisone al primo. Il *Cum Sancto Spiritu* non tradisce la vocazione contrappuntistica del brano con un accordo discendente formato da due terze minori anticipato dal basso solo che ben si presta ad una imitazione, a distanza di quarta, della voce di tenore, con le due voci femminili a fungere, *in absentia tiliarum*, da orchestra, con un semplice vocalizzo arpeggiante sulla tonica di mi bemolle maggiore. L’*Amen*, ancora una volta, ripropone la successione architettonica tra i *bicinia* di voci femminili e il “tutti”. La tensione tra i gradi di tonica-dominante-tonica riappare, così come l’avevamo vista svilupparsi in Giaj, anche nel *Kyrie* della *Messa a 8 piena*³⁴ di Gasparini, in si bemolle maggiore. Qui il mordente è tutto di natura armonica, con un basso che, includendo nella salita diatonica alla dominante anche il suo quinto grado (con un inatteso mi naturale come fondamentale), genera un’aspettativa di conclusione che verrà soddisfatta dalla riproposta, invariata, dell’invocazione a Dio da parte del secondo coro. Anche in questo caso, il trattamento sillabico e il *Christe* aperto da una brevissima sezione battente tra primo e secondo coro, infonderanno energia all’esposizione testuale della prima sezione dell’*Ordinarium Missae*. In buona sostanza, la perizia contrappuntistica dei due compositori non viene esplicitata attraverso compositi costrutti verticali, come ad esempio era costume dei maestri di cappella vercellesi Tacchino e Bissone, ma attraverso imitazioni melodiche dal pretto stile galante (con qualche appoggiatura prevista anche per le parti interne meno facilmente identificabili all’ascolto).

Gioachino Craveri, *Messa breve a due cori con violini*³⁵

La *Messa* in due brevi movimenti di Gioachino Craveri, maestro di cappella del duomo di Mondovì fra il 1755 e il 1765, è una delle poche opere settecentesche che possono essere ascritte, sin dal titolo autografo, alla tipologia della musica policorale sabauda. Insieme a Casale Monferrato, ma storicamente con molti distinguo rispetto all’antica sede del ducato gonzaghese, Mondovì fu una città riottosa al potere dei Savoia, raggiungendo l’acme dello scontro con le istituzioni di Torino nel XVII secolo, con

³⁴ I-Tcm, A 59.

³⁵ I-MNDd, Ms 172. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, nn. 39-40.

la guerra del sale (1680-1682) e con l'opposizione allo spostamento dell'Università nella capitale del ducato³⁶: probabilmente questa fu una delle cause - oltre alla limitata disponibilità economica del locale seminario, cui spettava il mantenimento dei musicisti e del maestro di cappella della cattedrale³⁷ - della pressoché totale assenza di musiche a doppio coro nel fondo musicale del duomo monregalese sino alla metà del Settecento. Se è stato assodato che la musica da chiesa è «fra le più importanti 'trasposizioni del sacro' della società di antico regime»³⁸, la celebrazione della messa (il suo momento liturgico più denso di simbologie e di dinamiche sociali) è uno degli ambiti in cui si organizza la gestione del potere civile. Non stupisce perciò che il maestro di cappella che si insediò immediatamente dopo l'inizio del mandato pastorale del vescovo teatino Michele Casati di Milano (1753) sperimentasse la scrittura poliorale: dopo anni di lotta tra centro e periferia, quest'intronizzazione episcopale, fortemente voluta dal sovrano Carlo Emanuele III, fu emanazione della trionfante politica giurisdizionalista dei Savoia, che in quegli anni intendeva porre a capo delle diocesi piemontesi prelati organici tanto alla dinastia sabauda quanto all'ambiente dell'Università di Torino (nella quale Casati era stato titolare della cattedra di filosofia morale dal 1749)³⁹. Il ritrovato connubio tra trono e altare poteva a questo punto essere glorificato con il *medium* musicale che più gli era confacente, il doppio coro con accompagnamento strumentale. Dell'autore di questa *Messa*, Gioachino Craveri, non sono noti moltissimi trascorsi biografici. Di origine saluzzese, egli, da chierico, fu organista di comunità nel piccolo comune di Barge; da qui si trasferì a Mondovì, città in cui ricoprì diversi ruoli: nel 1747 diacono cantore, dal 1754 maestro dei seminaristi ed infine, come si è anticipato, maestro di cappella della cattedrale. La sua produzione non si staglia in modo particolare rispetto ai coevi *magistri capellae* dello stato sabauda, soprattutto se si valuta la strumentazione prevista dalle sue opere sacre (una coppia di violini, talvolta due corni, quattro voci e basso continuo)⁴⁰. Nel caso della *Messa breve a due cori* ci troviamo però di fronte ad una composizione concertata non priva di qualche valore, soprattutto per la ricerca, molto più approfondita rispetto a quanto avveniva all'interno del duomo di Torino, di un'architettura delle concatenazioni armoniche in grado di conferire interesse ad un testo – soprattutto il *Kyrie* tripartito – ordinariamente declinabile secondo un'articolazione verticale basata sull'abusata sequenza tonica-dominante-tonica. Qui Craveri attua una scrittura antifonale, con il primo coro a costituire l'avanguardia del secondo, nel quale si alternano quattro tonalità differenti, di cui una minore: nonostante i loro legami relazionali siano patenti, non è poco in un movimento di sole venti battute. L'articolazione delle voci, per quanto Craveri non adotti una strategia univoca, prevede frequenti scambi di parti vocali sulle cadenze: quelli maggiormente praticati coinvolgono canto del primo coro e tenore del secondo, tenore del primo coro e alto del secondo, tenore del secondo coro e canto del primo coro, canto del secondo coro e alto del

³⁶ MERLOTTI, *Patriziato, "Nobiltà civile", feodalità. Le declinazioni del ceto dirigente monregalese fra Sei e Settecento*, pp. 86-93.

³⁷ GALLINO, *Le campane di San Teobaldo*, pp. 136-141.

³⁸ BOSSY, *The Mass as a Social Institution 1200-1700*, pp. 29-61.

³⁹ GALLINO, *Le campane di San Teobaldo*, p. 141.

⁴⁰ GALLINO, *Le campane di San Teobaldo*, p. 153.

primo, con i bassi che scelgono scambi di note in unisono piuttosto che a distanza di ottava. Dal punto di vista del trattamento strumentale, si nota come le linee degli archi siano piuttosto fiorite, sia melodicamente sia ritmicamente, con note di passaggio, sincopi, brevi arpeggi e ribattuti di semicrome; il primo violino interseca, alternativamente, le parti di tenore, alto e canto del primo coro, con preferenza nei confronti di queste ultime due, il secondo invece si conforma alle melodie ora del canto del primo coro ora delle voci femminili del secondo coro. La numerica del continuo non trascende gli accordi di terza e sesta, di settima e di quinta.

La seconda sezione, il *Gloria*, si apre, subito dopo il versetto iniziale affidato al canto fermo, con una tradizionale articolazione omoritmica e omofonica del primo emistichio della dossologia (con le otto voci che in questo caso cantano a quattro reali, con il secondo coro a fungere da semplice ripieno), sempre nella tonalità di impianto, do maggiore. Craveri si serve di alcuni artifici retorici per vivacizzare l'elocuzione: l'emistichio *in terra pax* viene inserito in un chiasmo aperto dal primo coro e concluso, a partire dal lessema *pax*, dal secondo. La prima parte del testo (sino al triplice canto di lode) distende le armonie sulle tonalità di do, sol e re maggiore.

I versetti successivi, che in altre opere concertate erano affidati a voci singole o a piccoli gruppi vocali, vengono declinati in concatenazioni armoniche meno stabili e, di conseguenza, meno ovvie: da sol maggiore, si passa a re maggiore, la minore, sol maggiore, mi minore sino a sfruttare la chiusa in si maggiore di *Qui tollis peccata* per far confluire, dapprima il primo e quindi il secondo coro, su un mi minore più coerente affettivamente alla contrizione espressa dal testo (*miserere nobis*). Questa parte centrale si conclude con la nuova delimitazione delle tre tonalità riscontrate nei primi versetti (do, sol e re). A parte la breve sezione antifonica concomitante con le parole *Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus*, gli altri versetti vengono esposti per esteso e solitamente senza sovrapposizioni da ogni singolo coro. In questa pagina varia il sistema di trasmissione delle note cadenzali: se nel *Kyrie* esso era in prevalenza obliquo tra le parti, nel *Gloria* si assiste a trapassi per lo più orizzontali, tra voci di cori diversi dotate dello stesso timbro. I violini acquiscono il loro ruolo di motore ritmico del brano, sia attraverso iterate sincopi sia attraverso ribattuti di semicrome quaduple o doppie, indicando la chiusura delle sezioni testuali con bi o tricordi e percorrendo un'estensione di due ottave.

Giovanni Battista Fenoglio, *Laudate Dominum* a otto voci⁴¹

La pagina che andremo brevemente a tratteggiare, indatata come molte delle altre sue contemporanee, fa parte della produzione per soli, coro solitamente a quattro voci, archi (con alcuni mottetti provvisti di violoncello concertante) e fiati (di solito i corni), di un maestro di cappella probabilmente di origine fossanese che ebbe la ventura di trasferirsi a Torino in epoca imprecisata e di farvi fortuna nonostante non fosse emanazione di nessuna scuola, sabauda o extrasabauda. In occasione del passaggio di Charles

⁴¹ GB-Lbl, Add.ms 29482. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 41.

Burney a Torino, tra il 12 e il 15 luglio del 1770, il maestro di cappella del duomo Quirino Gasparini informò epistolarmente il suo maestro, padre Martini, dell'intenzione del britannico di viaggiare per «l'Itaglia per prenderne di nuove rapporto a compositori, cantanti e suonatori celebri dal antico sino a qui per formare come genealogica istoria per dar alle stampe». Siccome egli si trovava fuori città, «in vigna», non ebbe modo di conoscere personalmente Burney, ma venne a sapere che questi aveva potuto ascoltare suonare i fratelli Besozzi, l'uno oboista e l'altro fagottista, e parlare con il tenore Gaetano Ottani⁴². A questo proposito, la velata malevolenza di Gasparini (forse roso dall'invidia di aver perduto un'occasione propizia per far ascoltare le sue composizioni), ci restituisce il quadro biografico ed artistico ad oggi più completo della figura del diversamente ignoto Giovanni Battista Fenoglio⁴³:

«siccome il Sig. Ottani è amiciss.mo di un tal ab.te Fenoglio, uomo per altro savio e prudente, reputato da diversi per qualche oracolo di Musica, che dà solo lezioni ma a dirci in segreta confidenza senza appagare il publico, né con un componimento, né con un scolaro formato; non ha letteratura, ne discende da veruna scuola di musica, ma solo da lettura de libri, ed è quello che pochi anni sono voleva far stampare un libro di regole musicali intitolato il perché della musica essendo statto portato ma in vano dal fù sig. Giambatt.a Somis per esser accettato dalla Corte, così mi è insorto un dubbio, che il sig. Ottani perché gli è statto maestro [v] in fargli imparare la parte quando qui ha recitato più volte con incontro e per la forte voce, recitare, e comica, possa aver portato ad esser ascritto al sud° Catalogo, il che se seguito fosse, io non avrei onore, mentre qui ho dato con aiuto del cielo tutte le reali prove di quel poco che so, e del qualche talento che Iddio mi ha donato».

In realtà Fenoglio aveva già mietuto qualche alloro come compositore: in occasione del tricentenario del miracolo del Santissimo Sacramento, nel 1753, la Città di Torino aveva incaricato alcuni musicisti torinesi e astigiani (Giovanni Antonio Giaj, Francesco Michele Montalto, Giacinto Calderara, Giuseppe Sordella, tali Devalle e Leone e appunto Fenoglio) di comporre le musiche per il solenne ottavario festivo⁴⁴. È molto probabile dunque, in assenza di altre e più approfondite notizie biografiche, che la residenza torinese di Fenoglio datasse ai primi anni '50 del Settecento e fosse proseguita sino alla morte, intervenuta nei tardi anni '70 o nei primi '80⁴⁵, non senza aver generato alcune importanti relazioni con

⁴² BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, pp. 73-76. Zio o cugino del maestro di cappella Bernardino Ottani, visse tra il 1708 e il 1801; fu tenore e pittore che si esibì al Teatro Regio dal 1749 e fece parte della Cappella Regia, da cui fu giubilato nel 1774: cfr. MOFFA, *Storia della Regia Cappella di Torino dal 1775 al 1870*, pp. 24-25, 304.

⁴³ Museo Internazionale della Musica di Bologna, Carteggio Padre Martini, lettera di Quirino Gasparini a Giovanni Battista Martini del 17 luglio 1770, I.21.62.

⁴⁴ I-Tac, fald.984, «Conto delle Spese fatte dalla Città per la festa del cinquantenario nel trecentesimo anno del Miracolo del SS.mo Sacramento seguito in Torino li 6 giugno 1753».

⁴⁵ MURATORI, *Memorie storiche della città di Fossano*, p. 110: «Fenoglio Gioanni Battista compositor di musica e insigne maestro di cappella in Torino. Questi lasciò parecchi manoscritti sulla musica, ma la gelosia malintesa de' suoi eredi ci ha per fin negata la semplice nota de' titoli. Evvi un sonetto in lode del medesimo fatto all'occasione, che diede la musica nel quarto

musicisti di corte (ad esempio con il violinista Giovanni Battista Somis, che sembrerebbe essersi fatto mallevadore di un'impetrazione presso i Savoia affinché essi concedessero a Fenoglio il privilegio privato per la stampa e la vendita di un non meglio noto volume, *Il perché della musica*, che non arrivò mai ai torchi). Per vicende di trasmissione ereditaria o di vendita sul mercato antiquario a noi ignote (si sa infatti che i due volumi in cui sono attualmente filzate le composizioni manoscritte di Fenoglio furono nelle mani di un rigattiere di Salisbury nel 1864), le opere del maestro di cappella fossanese sono confluite nei manoscritti musicali della British Library di Londra (GB-Lbl). Questa raccolta, in due volumi, contiene, tra l'altro, due salmi (*Laudate pueri Dominum e Dixit Dominus*) e un'antifona mariana a otto voci (*Salve Regina*). Quella di Fenoglio è una scrittura a valori larghi, inizialmente di tipo imitativo e quindi di struttura antifonale, che privilegia l'alternanza dei cori, i quali sovente interagiscono tra loro in modo strofico, e la chiusura di sezione mediante il "tutti". La partitura - che per diversità di grafia rispetto alle circoscrizioni potrebbe essere considerata idiografa più che autografa - colloca in sequenza le diverse voci, i cui valori mensurali non sempre risultano facilmente intelleggibili per i frequenti trapassi di inchiostro tra i fogli del testimone. Come si è anticipato, il compositore utilizza ancora, a metà Settecento, le chiavette in alcuni timbri vocali (il canto II coro è notato in chiave di mezzosoprano); l'evidente necessità di trasporre le voci (alla quarta bassa, attenendoci ad omologhi offertori scritti da Giovanni Antonio Costa nel tardo Seicento per lo stesso tipo di chiavette vocali⁴⁶) trova conferma nell'estensione molto grave in cui si muovono le parti di alto e tenore del primo coro (quest'ultima arriva sino al si²). All'interno dei nove versetti del *Laudate pueri* - salmo destinato ad un primo coro composto da due canti, alto e tenore e ad un secondo di ripartizione timbrica più classica (canto, alto, tenore e basso) - le sezioni testuali, sei in totale con le due dossologiche, sono suddivise prevalentemente in base a criteri testurali e, solo in un paio di casi, mensurali. La sezione più estesa è la prima, di 72 battute, che termina sul terzo versetto, dopo che il primo coro ha intonato, in solitaria, il primo versetto e il primo emistichio del terzo, lasciando al secondo coro il versetto mediano. Fenoglio utilizza la *laudatio Dei* intrinseca al secondo emistichio del terzo versetto per dare luogo alla prima sezione effettivamente polivocale del salmo: il canto e l'alto del secondo coro riprendono le note del canto secondo del primo coro e dell'alto primo coro per un breve segmento, prosodicamente sillabico e di natura antifonale, su cui le otto voci unite, con ritardi e note di passaggio, concluderanno in tono di fa. La seconda partizione del salmo, in C tagliato come la prima, intona il quarto versetto del salmo 112 ed è destinata alle sole tre voci femminili del primo coro (le due di canto e l'alto): la breve imitazione, ritmica e melodica, s'impone per qualche ingenuità di struttura, essendo l'incipit privo della terza. Il quinto e il sesto versetto sono invece affidati all'intero secondo coro, in una costruzione a quattro voci

giorno del solenne ottavario secolare del miracolo del Santissimo Sacramento festeggiatosi nel 1753 dall'augusta Città di Torino».

⁴⁶ I-Vcd, ACV, fondo musicale, 538 («Offert. *Filiae Regum*») e 540 («Offertorio *Laetamini in Domino*»): la parte di canto è notata in chiave di violino, quella di contralto in chiave di mezzosoprano, quella di tenore in chiave di contralto e quella di basso in chiave di tenore.

di cui l'autore probabilmente si sente più padrone, anche per il maggior peso esercitato dalla semantica testuale nella definizione delle armonie verticali. Partendo dal tono di fa, il primo versetto viene chiuso a la maggiore, con inizio del successivo lacerto testuale in re maggiore che, con una efficace falsa relazione tra il fa diesis del canto e il fa naturale dell'alto, si trasfigura nei più contriti re minore e do minore deputati a sostenere il canto della parola *humilia*. Gli ultimi tre versetti vengono nuovamente esposti secondo il metodo retorico attuato nel primo movimento: attraverso un'elocuzione ripartita tra le due masse corali, emistichio per emistichio, e un "tutti" conclusivo. L'effetto di fissità ingenerata dalla ripetizione di due accordi (di fa e re per il secondo coro, di fa e si bemolle per il primo) immobilizza, piuttosto che dinamizzarlo, l'emistichio in cui il salmista esalta l'affrancamento dal letame del povero attuato dalla mano di Dio. Anche l'innalzamento di quest'ultimo tra i principi è reso con una figurazione figlia più della teoria musicale che di reali esigenze retoriche: un moto contrario che contrappone il basso (l'unica voce ascendente) alle altre tre che invece discendono. Il penultimo versetto viene nuovamente esposto, in tono di fa, dal primo coro con la stessa riproposizione dell'effetto straniante tra fa diesis e fa naturale su parole che però hanno perso la precedente valenza emozionale (*cum principibus*). Al secondo coro, sempre in tono di fa, spetta la conclusione del salmo; il primo coro si sovrappone, con un "tutti", sull'emistichio finale del salmo che, attraverso una semplice concatenazione di quarta (fa-si bemolle), conduce il brano alla prima scossa mensurale, il 3/1 del *Gloria*; ancora una volta, la struttura inizialmente responsoriale confluisce nel "tutti" finale del primo versetto. La dossologia si chiude con il rientro nella mensura di C tagliato e con la conferma della predilezione di Fenoglio per la diversificazione testurale: pur tradendo qualche incertezza nella conduzione delle voci (con alcune quinte parallele nei movimenti interni), è qui riproposto il dualismo tra esposizione responsoriale dei versetti e conclusione comunitaria, sancita dal "tutti" sull'*Amen*.

Giuseppe Maria Brusaschi, *Te Deum a otto voci pieno con VV. ad libitum*⁴⁷

L'opera a otto voci del canonico beneficiato vercellese Brusaschi riflette le contraddizioni di un'epoca in cui si poteva chiamare "pieno" un inno che prevedeva l'accompagnamento *ad libitum* di due violini e basso continuo. Il *Te Deum* era un brano che poteva venire eseguito o alla vigilia di Natale o, come più spesso accadeva, durante celebrazioni solenni che coinvolgevano, oltre alla chiesa, anche lo stato o la comunità civile⁴⁸: siccome spettava al Governatore militare di una determinata città comunicare al

⁴⁷ I-Vcd, fondo musicale, 358. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 42.

⁴⁸ Cfr. *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum [...]*, p. XXV-XXVI: «Hymnus, Te Deum, dicitur in omnibus festis per annum, tam trium quam novem lectionum, & per eorum Octavas, excepto festo SS. Innocentium, nisi venerit in Dominica; dicitura tamen in eius die octava. Dicitur etiam in omnibus Dominicis, à Pascha Resurrectionis inclusive, usque ad Adventum exclusive; & a Nativitate Domini inclusive, usque ad Septuagesimam exclusive; & in omnibus Feriis temporibus paschalis, scilicet à Dominica in Albis, usque ad ascensionem, excepta Feria II. rogat in qua non dicitur. 2. Non dicitur autem in Dominica Adventus, & à Septuagesima usque ad Dominicam Palmarum inclusive, neque in Feriis extra tempus Paschale. 3 Cum dicitur omittitur semper nonum, vel tertium Responsorium, & statim dicitur post ultimam Lectionem.

vescovo locale un avvenimento fausto o luttuoso per i sovrani, convocando poi tutti gli ufficiali alle funzioni religiose che ne sarebbero seguite, il *Te Deum* era un modo per «proporre anche in periferia, nelle forme di una cerimonia religiosa che diventava pubblica, sospesa tra stato e corte, un'immagine dislocata del potere e della regalità»⁴⁹. Purtroppo non è nota la periodizzazione cui può essere fatta risalire questa pagina di Brusaschi. Dal punto di vista testurale, scorgiamo la presenza di due violini e continuo; il violino primo tende a seguire, fiorendole, le parti di canto e alto del primo coro, mentre il violino secondo è piuttosto libero di svviare, vedendosi affidato un compito di riempimento ritmico e accordale, che tocca le note di più parti vocali. L'intera pagina adotta la mensura di C, ma la sua architettura si compone di tre sezioni: una prima - e più estesa - senza indicazioni agogiche, di carattere perlomeno andante, una brevissima seconda di andamento "Adagio" in cui le otto parti cantano unite, con qualche pausa per il tenore del secondo coro e l'alto del primo, e una terza di carattere "Allegro", che, almeno nell'incipit, costituisce la ripresa variata del primo movimento; dal punto di vista tonale, esse conservano la tonica di re maggiore, pur con alcuni allontanamenti dal baricentro armonico soprattutto nel primo tempo. In questa sezione, oltre a toccare la dominante di re (la) e la dominante della sua dominante (mi), il circolo armonico include anche le tre relative minori (si minore, fa diesis minore e do diesis minore): sono tonalità distanti rispetto a quanto praticato dalla musica poliorale dei primi trent'anni del Settecento e lasciano intendere che anche gli strumenti da tasto potessero essere in grado di eseguirla senza troppe durezza (forse il segno di un tangibile rinnovamento del parco organario della basilica eusebiana, come dimostrerebbero i contatti intessuti nel 1757, dopo la fine della collaborazione con Gavinelli di Novara, con Liborio Grisanti di Asti⁵⁰). Anche la testura si diversifica: se permangono anticipazioni di un coro sull'altro, pressoché assente è l'antifonalità tra le masse corali; la stratificazione sonora che ne deriva lascia spazi più ampi all'elocuzione dei singoli cori. Dal punto di vista dell'intersezione corale, si mantengono le antiche tradizioni già esperite con Tacchino e Bissone: la netta prevalenza del trapasso orizzontale delle note dei singoli timbri dei due cori, con i bassi che talora, oltre all'ordinario rapporto di ottava o di unisono, si pongono a distanza di terza (minore e maggiore) gli uni dagli altri. Nella linea del continuo, oltre a qualche accordo di nona preparato, si nota la frequenza del rivolto di terza e sesta diesata. Dal punto di vista della distribuzione degli affetti, non sempre è ravvisabile un rapporto diretto con il testo intonato: se le caratteristiche intimistiche di fa diesis minore ben si attagliano al versetto *Tu de victo mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum*, molto più distanti dal significato verbale sono le tonalità di do diesis minore, legata all'emistichio *Patrem immensae maiestatis*, o di fa diesis minore, utilizzata a corollario del versetto *Et rege eos et extolle illos usque in*

4 Cum non dicitur, eius loco ponitur nonum, vel tertium Responsorium: quo dicto statim inchoantur Laudes, praeterquam in nocte Nativitatis Domini: quia tunc dicitur Oratio, postera celebratur Missa, ut suo loco notatur».

⁴⁹ RICUPERATI, *Lo stato sabando nel Settecento*, p. 25.

⁵⁰ I-Vcd, Libro de' Rediti della Chiesa Cattedrale di Sant'Eusebio anno 1754, è 1755 & 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, f.37: «27 d° [marzo 1757] Al Sig.r Liborio Grisanti Organaro per spesa fatta per venire à Vercelli per concertare la fattura dell'organo 19.10

D° Al sud° per anticipata fatali per far l'organo novo 800».

aeternum. Anche l'ordinamento degli interventi corali, come si può facilmente discernere dal seguente schema riassuntivo, non evidenzia una strategia retorica ispirata dalla ricerca di simmetria espositiva ma un'elocuzione per lo più tendente a sottolineare lacerti testuali o versetti particolarmente rispondenti alla semantica elogiativa del *Te Deum* (l'alternanza iterata tra i cori su *Te Deum Laudamus te Dominum confitemur*, il “tutti” sulla proclamazione della santità divina *Tibi Cherubim et seraphim Incessabili voce proclamant Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth Pleni sunt coeli et terra maiestatis gloriae tuae*).

Testo	Coro	Tonalità
Te Deum Laudamus te Dominum confitemur	I	RE
Te Deum Laudamus te Dominum confitemur	II	RE
Te Dominum confitemur	I+II (CI-CII; TI-TII, BI-BII uniss)	LA
Te Deum Laudamus te Dominum confitemur	I	LA
Te Deum Laudamus te Dominum confitemur	II	LA
Te Dominum confitemur	I+II (CII-TI; AII-CI, BII alla terza del continuo)	MI
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur	II-I (AII-AI; bassi in ottava)	Si min
Tibi omnes angeli tibi coeli et universae potestates	I	RE
Tibi Cherubim et seraphim	II+I (CI-CII; AI-AII, TI-TII, B uniss)	LA
Incessabili voce proclamant	I+II	Fa# min
Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth	II+I (TII-CI, bassi alla terza minore)	Fa#min
Pleni sunt coeli et terra maiestatis gloriae tuae	I+II	LA
Te gloriosus apostolorum chorus te prophetarum	II (CI-CII, AI-AII, TI-TII, basis ottava)	LA

laudabilis numerus		
Te martirum candidatus laudet laudet exercitus	I (CII-CI, AI-AII, TI-TII, Bassi uniss)	RE
Super orbem terrarum	II+I	RE
Sancta confitetur ecclesia	II+I	Fa #min
Patrem immensae maiestatis	I+II (TI-CII, bassi unisoni)	Do#min
Venerandum tuum nomen et unicum filium	I+II	Simin
Sanctum queoque paraclitum spiritum tu rex gloriae Christe	II	LA
Tu patris sempiternus et filius	II+I (AII-AI, TII-TI, bassi unis)	RE
Tu ad liberandum suscepturus hominem	I+II	LA
Non horruisti virginis uterum	I+II	Si min
Tu de victo mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum	I	Fa#min
Tu ad dexteram Dei sedes in gloria Patris	I+II (la terza è presente solo al CIIe al AII)	LA
Iudex crederis esse venturus	II+I	RE
ADAGIO		
Te ergo quaesumus tuis famulis subveni quos pretioso sanguine redemisti	I/II	RE
ALLEGRO		
Aeterna fac cum sanctis tuis	I+II	RE (ripresa variata dell'incipit Te Deum)
In gloria numerari	I+II	LA
Salvum fac populum tuum Domine	I+II (AI-AII, TI-TII; bassi a distanza di terza maggiore)	MI
Et benedic haereditati tuae	II+I	LA
Et rege eos et extolle illos usque in aeternum	II	Fa #min
Per singulos dies benedicimus te	I (CII-CI, AII-AI, TII-TI, Bassi	RE

et laudatur nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi	unisoni)	
Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire	I+II	Si min
Miserere nostri Domine	I+II	RE
Fiat misericordia tua Domine super nos quem admodum speravimus in te	II (CII-CI, AII-AI, TII-TI, bassi ottava)	LA
In te Domine speravi non confundar in aeternum	I+II	RE

Gaetano Insanguine, *Deus tuorum militum a 9 voci*⁵¹.

L'inno, tratto dal Comune di un Martire, era utilizzato all'interno dei vesperi, pasquali e non (pur con versioni testuali lievemente diversificate a seconda del momento dell'anno liturgico), insieme ai salmi *Dixit Dominus* e *Laudate Dominum omnes gentes*⁵². La versione di Insanguine, responsabile del conservatorio di Sant'Onofrio di Napoli e poi maestro di cappella nel duomo partenopeo, non presenta ulteriori testimoni superstiti ed è datata 1783: si tratta probabilmente di un riporto che il figlio del maestro di cappella del duomo di Asti, Vincenzo Calderara, portò con sé durante il suo rientro in patria da Napoli «dove andò sei anni sono per imparare da Mastro di Capella nel conservatorio detto di S. Onofrio»⁵³. L'opera, unico testimone polivocale custodito nella sezione manoscritti di I-ASc, è destinato a due violini, due oboi, due trombe in re, un primo coro composto da cinque voci (due canti, alto, tenore e basso) e da un secondo con canto, alto, tenore e basso; la linea del basso continuo, singolarmente, non riporta alcuna cifratura: allo stato attuale delle ricerche, si tratta del manoscritto polivocale di più recente compilazione all'interno dei fondi musicali dell'antico territorio sabauda. Molto probabilmente, paragonandola alle composizioni autografe di Vincenzo Calderara, essa è una copia che venne realizzata da quest'ultimo negli ultimi mesi della sua permanenza a Napoli, con l'obiettivo di utilizzarla durante le cerimonie vespertine della festività patronale di Asti, intitolata a San Secondo martire. La struttura della pagina, tutta nel metro di C e senza partizioni in movimenti, è articolata, attraverso scelte testurali diversificate, in alcune sezioni musicali coincidenti con la struttura

⁵¹ I-ASc, ACCA, mus, ms, 49. Per la trascrizione, cfr. Appendice musicale, n. 43.

⁵² Cfr. *Breviarium Romanum, Commune Sanctorum*

⁵³ INCISA, *Giornale d'Asti*, ad annum 1783, p. 39. Citazione da GAI, *La vita musicale astigiana nel Settecento, a carboncino*, pp. 185-188.

metrica del testo innodico⁵⁴. L'incipit prevede una sinfonia strumentale di 29 battute, nelle quali il tema è condotto dai violini primi, supportati dalle semicrome dei secondi. Al primo oboe è destinata una condotta o in unisono al primo violino o di riempimento armonico tramite note tenute (insieme al secondo oboe) oppure ancora come solista, incaricato di proporre il secondo tema dell'introduzione strumentale, insieme al secondo oboe che si muove a distanza di terza maggiore. Le trombe vengono usate invece come strumento di riempimento armonico e di puntualizzazione ritmica, con brevi lacerti solistici che riecheggiano il secondo tema oboistico. Il primo versetto è spartito tra le due aree corali: il primo coro lo espone in modo omofonico e omoritmico con immediata eco, a distanza di due battute, del secondo. Il procedimento antifonale prosegue anche sul secondo versetto, suddiviso in emistichi ripetuti due volte dal primo e dal secondo coro e da un "tutti" sull'ultimo emistichio. La visione concertata si esplicita con il terzo e il quarto versetto dell'inno, affidati alle due voci di canto soliste, che, in tonalità di la maggiore, procedono appaiate in rapporto di terza. Il secondo coro, subito imitato dal primo, risponde il terzo versetto innodico in modo sillabico e il quarto versetto con sillabe prolungate su più note. Una breve scala discendente e ascendente in semicrome dei primi violini conclude la sezione. La seconda quartina del salmo (*Hic nempe mundi gaudia*) è un'aria solistica, affidata al canto primo accompagnato dai soli archi, mentre la terza viene attribuita al canto secondo del primo coro. La quarta quartina del salmo (*Ob hoc precatu*), che è collocata nell'area di sol maggiore, è nuovamente un *bicinum* per le voci di alto e tenore del primo coro; anche in questo caso l'articolazione melodica è, a parte l'esordio imitativo, omoritmica e omofonica, a distanza di terza. L'ultima quartina prima della dossologia attesta l'utilizzo di questo inno unicamente nei vesperi al di fuori del tempo pasquale: la versione del testo che viene musicata è infatti *Laus et perennis gloria / Patri sit, atque Filio / Sancto simul Paraclito In sempiterna saecula. Amen.*⁵⁵ I quattro ultimi versetti vengono nuovamente proposti antifonalmente dai due cori, nella tonalità di re maggiore: al primo coro corrisponde il secondo, intonante lo stesso emistichio. Tale struttura, che conserva una prosodia fortemente improntata al sillabismo, prosegue sino all'*Amen* finale, che viene introdotto dalle due voci soliste di alto e tenore del primo coro echeggiate dalle omologhe del secondo. Le parti strumentali subiscono un trattamento che rinforza gli armonici delle voci acute: il violino primo ricalca in diverse sezioni testuali la voce di canto, sia del primo che del secondo coro, o le voci che svolgono in quel momento mansioni solistiche; il secondo violino fa altrettanto con il tenore dei due cori (qualora si comporti da solista) o con il canto del secondo coro. Se, armonicamente, ci troviamo di fronte ad un inno che privilegia l'aspetto elocutivo alla complessità della costruzione verticale (con un re maggiore affermato mediante le toniche relative di sol e la maggiore), ritmicamente, i violini riempiono e movimentano le armonie verticali dei cori, con

⁵⁴ Un'illustrazione forzosamente generalista dei caratteri costruttivi della musica sacra napoletana settecentesca si legge in MARINO, *La musica sacra nel Settecento a Napoli*, vol. II, pp. 823-923.

⁵⁵ La versione testuale dell'ultima quartina dell'inno prevista per il vespro del Comune dei Martiri durante il tempo pasquale recita: *Deo Patri sit gloria / Et Filio, qui a mortuis / surrexit, ac Paraclito / in sempiterna saecula. Amen.*

quartine di semicrome o con brevi tratti sincopati con croma e semiminima. Gli oboi non seguono sempre le linee degli archi, prestandosi, nel “tutti”, anche a funzioni di rinforzo delle armonie; le trombe adempiono alla stessa mansione coloristica, vedendosi destinate pochissimi interventi “a solo”. Nelle sezioni solistiche, legni e ottoni sono esclusi dall’accompagnamento per una maggior perspicuità del testo affidato ai soli.

9.3 Carlo Giovanni Testori e “L’arte di scrivere a otto reali” come specchio stilistico e tecnico della scrittura polivocale sabauda di tardo Settecento

L’atteggiamento compositivo delle opere che sino ad ora sono state passate in rassegna ha messo in luce una serie importante di tratti comuni che, per quanto asseverino l’omaggio dei loro autori allo stile antico (soprattutto nel rispetto dell’emozione suggerita dal testo), tradisce la misura con cui lo stile concertato avesse fecondato l’idea stessa di musica a “otto voci”.

L’emancipazione dell’apparato strumentale (fattosi sempre più evidente nei suoi aspetti ritmici, oltre che di rinforzo dell’armonia vocale), la partizione in sezioni di testura diversa, l’impatto via via minore della struttura mensurale nella segmentazione dei testi, il ricorso iterato a solisti, l’asimmetria dell’architettura d’insieme (esito di una serie di giustapposizioni simmetriche interne, come abbiamo riscontrato in Fenoglio) sono caratteristiche della produzione polivocale in uso in terra sabauda durante il secondo Settecento. Ce ne dà riscontro un volume teorico coevo, tuttoggi non molto praticato: *L’arte di scrivere a otto reali*, supplemento (quarto tomo) all’opera *La musica ragionata* di Carlo Giovanni Testori, edita a Vercelli, da Giuseppe Panialis, nel 1782⁵⁶. Il pretesto della pubblicazione deriva dal supposto atteggiamento mecenatistico della committenza religiosa durante la festività di Sant’Eusebio di quell’anno: secondo Testori, il prefetto di sacrestia di quell’anno aveva espresso la volontà che «La musica dovea [...] essere a *otto reali*», affidando la composizione dei primi, dei secondi vesperi e della Messa a tre dei maggiori compositori attivi tra torinese e milanese: Gian Andrea Fioroni di Milano, Quirino Gasparini di Torino e Giuseppe Re, maestro di cappella a Vercelli da pochi anni. Naturalmente, a parte quello di Re, in quest’antefatto è la fantasia a farla da padrona, poiché Fioroni e Gasparini erano entrambi defunti da quattro anni (nel 1778) all’epoca della compilazione dell’operetta⁵⁷. L’espedito retorico della commissione di queste musiche solenni a tre importanti musicisti è l’occasione che permette al violinista Carlo Giovanni Testori di articolare in sei capitoli (definiti «Passeggiate») altrettanti dialoghi tra lui stesso e un sedicente allievo, aspirante maestro di cappella, il quale - non senza un minimo di sarcasmo rivolto ai *magistri* vercellesi trapassati - rimarca che qualora lo

⁵⁶ Un’analisi bibliologica e la ricognizione dei testimoni a stampa e manoscritti di quest’opera si legge in SABIA, *Carlo Giovanni Testori teorico e compositore: ricognizione delle fonti*, pp. 85-105.

⁵⁷ I-Vcd, *Libro de Redditi della Chiesa Principato l’Anno dell’1780 in 1718 al 1784 in 1785*, ff.135-136. In questo libro di conti risultano pagati per la festa di Sant’Eusebio del 1782 soltanto gli esecutori e nessun particolare maestro di cappella esterno alla cattedrale: «primo Violino Gaetano [...] due corni da caccia del regim.to [...] Gheli, Greggio figlio, Signorini, Demachi, Ciapuzzato, [...] Rosseto, Cortellino, Vegnerà, Poggio, Greggio Violini Greggio contrabasso [...] S.r Testore».

stile dello scrivere a otto parti reali «venisse a nascere nella Città [...] non so come me la caverei»⁵⁸: pericolo ben lungi dal realizzarsi, visto che i convocati capitolari del 1782 non palesano alcuna spesa significativa per l'allestimento delle cerimonie dedicate a Sant'Eusebio. L'artificio romanzesco è improntato alla verosimiglianza: il giovane aveva ricopiandole e studiato «composizioni di varj e valenti autori [...] che in sostanza erano composizioni a quattro parti reali, alternate da due cori, e pochissime volte trovai, che otto parti cantassero tutte insieme; e questo sfoggio più di quattro, od al più sei misure non durava».⁵⁹ Il maestro chiude l'artificioso preambolo entrando *in medias res* e rimarcando come sia sempre mancato nella letteratura teorica un approfondimento specifico sul tema: «si dicono a otto le composizioni a due cori, tuttoché non sieno mai a otto reali, se non quando tutte le otto parti cantano diversamente nello stesso tempo». Ma, a scusante di ciò, adduce una causa di natura pratica: «perché cantando sempre contemporaneamente le otto parti, non vi sarebbe il tanto pregiato chiaro ed oscuro, e poi si stancherebbero spietatamente i cantanti». L'allievo, nel proseguire il ragionamento iniziato da Testori, ci fornisce una chiave di lettura per le sottrazioni testurali che sono state evidenziate all'interno delle partiture recenziori (ad esempio quella di *Insanguine*): «Circa il chiaro ed oscuro, che intendo per doppia o semplice armonia, mi pare, che se di quando in quando cantassero solamente quattro, ed anche tre parti, con questo spediente si farebbe sentire il chiaro ed oscuro, l'entrata delle fughe, soggetti, ec. E si supplirebbe alla necessità di dare alternativamente a cantanti il congruo respiro». La prima passeggiata continua con la definizione delle regole «generali, per mezzo delle quali possate più facilmente postare queste otto parti»; le principali sono le seguenti.

- I. «Il movimento deve essere alquanto più lento del moto naturale, e le note principalmente del basso base non debbono essere più minute d'un tempo, quando dovranno essere di diverso accordo; cioè, come la semiminima in tempo ordinario [ovvero in C] , e la minima in tempo a cappella ec. Battuti senza avere la cassia in corpo, acciocché l'orecchio possa godere di tutta l'armonia, al quale vantaggio serviranno mirabilmente le note di doppio valore, per avere più comodo a postare le Parti, quando vorrete far muovere, o saltare. Avvertite, che intendo per note doppie anche quelle voci, che sono da più note ripetute sulla medesima corda per necessità delle parole.
- II. La modulazione debb'essere nerboruta, adattata alla gravità di questo genere di comporre; cioè le progressioni fondamentali debbono essere le più sonore, come di quinta in su, ed in giù; rare volte di settima, massime in su [...]».

Testori, dopo le leggi generali, elenca all'allievo le eccezioni. In primo luogo, le none e delle undicesime «si possono usare quando piace»; nel trattamento delle altre più frequenti dissonanze la parola è signore

⁵⁸ *L'arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica Ragionata opera di Carlo Giovanni Testori Maestro di Musica, e Professore di violino In Vercelli libro quarto*, Vercelli, Giuseppe Panialis, 1782. L'opera è stata riedita, in versione anastatica, da Cristina Canziani e Guido Rimonda, Vercelli, Tipografia Tipostampa, 2001.

⁵⁹ *L'arte di scrivere a otto reali*, p. 5.

e duca della musica: gli intervalli di settima «diminuita, apparente, e superflua, si useranno quando per espressione il senso delle parole lo richiederà; così pure li saldi di modulazione».

La settima di dominante, rivestita di tutt'altre funzioni armoniche, «si potrà usare sul produttore maggiore [ovvero sulla fondamentale], senza essere preparata, purché abbia la preparazione con qualche parte».

Dopo le avvertenze legate ai tipi di accordo potenzialmente utilizzabili, si passa al principale obbligo architettonico del compositore, «inventare un maestoso basso per base di tutta l'armonia, che sopra dovrà sentirsi; e quanto più sarà fondamentale [...] tanto maggiore renderà l'armonia [...] L'altro basso poi potrà con questo unirsi ora in ottava, ed ora in unisono per moto contrario». Immediatamente successive le avvertenze legate alla condotta delle parti vocali: «Le due quinte giuste, ed ottave potranno qualche volta unirsi da una parte di mezzo col basso [...] perché il cattivo delle due quinte, e l'insipidezza delle due ottave sta nel moto retto»⁶⁰; qualora invece due parti cantassero la settima di un accordo, «basta che una soddisfaccia alla sua determinata legge [scendendo]; perché l'altra possa andare dove torna meglio». Si osserverà lo stesso comportamento - come era stato evidenziato nei due *Magnificat* di Francesco Maria Benedetti - in caso di due voci che cantano sul «diesis del tono [...] una ascenderà, e l'altra o di grado o di salto andrà dove il compositore stimerà per riempimento dell'armonia». Una precettistica non molto distante dai consigli interpretativi espressi da Lorenzo Penna nel volume *Li primi albori musicali*, laddove, parlando di raddoppi nell'accompagnamento al basso continuo, emergeva la sua spiccata predilezione per le sonorità piene: «A otto, à tre Chori, e à quattro Chori, &c. [...] si radoppi pure le repliche, li #, e ciò che si vuole, perché farà bel sentire»⁶¹.

Così come è prassi della polifonia vocale a quattro parti, anche in quella a otto è bene conservare il moto congiunto delle parti, soprattutto nelle voci acute «acciocché l'armonia sia più facilmente percettibile»; i salti comuni nella condotta delle parti «debbono essere di terza, quarta e quinta». L'indipendenza del coro deve essere conservata: «ognuno de' due bassi abbia colle sue rispettive superiori parti [...] l'armonia completa, almen sui primi tempi della misura, in modo, che un coro sussista per se stesso in buona armonia senza l'aiuto dell'altro». Qualora si presentasse il caso di dover rinunciare ad una consonanza, soprattutto ad una terza, sarà buona regola far sì che «ella vi sia due volte

⁶⁰ Adesione piuttosto palese alle norme del contrappunto tardo cinquecentesco, a suo tempo già criticate dal Lodovico da Viadana nella prefazione ai suoi *Salmi a quattro cori*: «Tutti i Chori per se stessi cantano legittimamente e tutti hanno le loro consonanze e separati l'una da l'altro non si può discernere se cantano all'Ottava, nè all'unisono. E così io mi son compiaciuto di fare, poiché la Musica riesce assai meglio; percióche chi vuol comporre osservatamente nè Ripieni, bisogna servirsi di pause, di mezze pause, di sospiri, di punti, di sincope, il che fa la Musica stracchiata, rustica ed ostinata, cantandosi sempre a rompicollo, e con poca gratia». Per altre «infrazioni» già evidenziate nella produzione padana per doppio coro del primo ventennio del Seicento cfr. FISCHER, *Nuove tecniche della policoralità*, pp.55-60.

⁶¹ Cfr. PENNA, *Li primi albori musicali*, p. 198. Cfr. anche MORINI, *Cenni sul basso continuo in in Italia nel XVII secolo*, pp.261-274: 272.

nell'altro coro». Il decalogo si chiude con il consiglio di «schivare gli unisoni tra le parti di uno stesso coro perché rendono meno d'armonia»⁶².

Testori, nel compilare questo volumetto tenne presenti alcune opere di autori contemporanei, in particolar modo l'*Arte pratica di contrappunto* di Giuseppe Paolucci (cui non lesina critiche per la scelta delle esemplificazioni didattiche: «siccome non ha fatto osservare, se non composizioni per lo più fatte nello stile a cappella» ha impedito al discepolo di impraticarsi dell'arte della modulazione), mentre loda gli *exempla* forniti da Gioseffo Zarlino nelle *Institutioni armoniche*. Va qui sottolineato che l'esaltazione dei suoni armonici consonanti che compongono gli accordi di nona ed undicesima deriva dall'applicazione del razionalismo di ascendenza illuministica («i sensi sono ministri della ragione, e non i giudici»). Dato che la natura è signora dell'arte, anche gli intervalli eccedenti (come le quinte fa-do diesis), pur rappresentando «La più aspra e cruda di tutte le altre licenze», non devono «escludersi dal numero degli accordi dissonanti [...] perché sebbene tale accordo abbia dell'aspro, e crudo; la musica deve avere ogni sorta di frasi per esprimere precisamente all'occasione i tanti diversi affetti, che si hanno a trattare».⁶³ Un singolare coacervo precettistico, sospeso tra l'invito alla “seconda pratica” nel trattamento dei sentimenti espressi dal testo e l'assuefazione ai principi traditi del contrappunto antico.

⁶² Assolutamente allineato al pensiero di Giuseppe Ottavio Pitoni, «sempre è più lodevole il fare tutte le parti reali»: LUISI, *Francesco Foggia nelle esemplificazioni stilistiche della Guida Armonica a stampa di Giuseppe Ottavio Pitoni*, p. 288. Un probabile motivo di distanziamento dal procedimento, di genesi romana, della “mula” (il processo di appaiamento unisono, a seconda dei casi, dei soprani, dei contralti, dei tenori e dei bassi di entrambi i cori per far meglio risaltare un soggetto)?

⁶³ Cfr. FISCHER, *Nuove tecniche della policoralità*, p. 18.

Conclusioni

Nei circa due secoli della cosiddetta età moderna (1570-1770), lo Stato sabauda si è rivelato un “contenitore” territoriale eterogeneo, nel quale le politiche di governi diversi, le strutture notabiliari, le tradizioni officiative e - non ultime - le culture parcellari dei territori che vi venivano inglobati si sono progressivamente stratificate per poi venire soggiogate ed uniformate dal centralismo governativo dei Savoia: si può dire a buon diritto che il controllo monocentrico di Torino fu più esito che causa della progressiva strategia espansionistica praticata, lungo i territori ad essa limitrofi, dalla dinastia sabauda in quei due secoli.

Più e prima che il segno distintivo di un'epoca, l'assolutismo dei duchi e dei re savoiani risultò l'unica valida alternativa da proporre al popolo ed al clero loro sottoposti per continuare a vivere in uno Stato in grado di sottrarsi alle mire territoriali francesi e spagnole, l'unico collante istituzionale possibile per regimentare e depotenziare la volontà di affermazione dei ceti privilegiati ivi residenti: se non sradicate a tempo, le forme di autorappresentazione sociale di questi ultimi avrebbero infatti rischiato, soprattutto attraverso l'appropriazione del calendario religioso delle città d'appartenenza (festività patronali, processioni ecc.), di dare vita ad un localismo centrifugo e ad un consequenziale distanziamento dai centri nevralgici della macchina statale, frantumando, insieme al potere sovrano, i confini tanto alacramente ampliati e difesi.

La perequazione introdotta da Vittorio Amedeo II e il blocco delle nomine episcopali alle diocesi piemontesi - che perdurò sino agli anni '40 del Settecento e fu revocato solo quando i Savoia statuirono per la Chiesa di Roma il diritto di nomina di prelati dichiaratamente filosabaudi - furono le armi, le più affilate in assoluto, con cui lo Stato combatté ogni forma di particolarismo localistico, clericale e nobiliare.

Sbagliava quindi Franco Venturi a sostenere che l'azione dello stato piemontese si presentasse «nei primissimi anni del Settecento come una brusca spinta, che appar quasi temeraria [...] e che poi si allarga, investendo sempre nuovi problemi giuridici, convogliando una sempre maggiore quantità di questioni, ma perdendo insieme di violenza e di forza d'urto. La prima fase si potrebbe riassumere in un *ora basta*, detto alla Chiesa, pesante dominatrice in Piemonte nel secolo precedente [...] La seconda fase è dominata dall'idea di un temperamento, [...] di “un giusto equilibrio [...] tra le due potestà, ecclesiastica e secolare”¹; e sbagliava non tanto perché questa spinta non vi fosse ma perché lo storico non teneva conto che le tradizioni eucologiche delle città progressivamente risucchiate all'interno dei confini sabaudi erano anch'esse state precedentemente strumentalizzate a fini civili o giurisdizionali dal rispettivo clero e rivolte contro altre autorità centrali (come ha ben mostrato la storica Alice Raviola, emblemizzando la Casale Monferrato sottoposta al controllo dei Gonzaga²).

¹ Cfr. VENTURI, *Alberto Radicati di Passerano*, p. 59.

² Cfr. RAVIOLA, *Il Monferrato Gonzaghesco*.

All'interno di questo mosaico di contesti istituzionali e liturgici originariamente frastagliati e via via sempre più integrati in un modello eterodiretto dall'alto, il campo artistico, nello specifico quello della musica sacra (meglio di tanti altri calato nella barocca triade di origine ciceroniana *docere-delectare-movere*), espletò il proprio compito di "eccitare la devozione popolare"³ servendosi di due monoliti che conobbero limitate modificazioni lungo tutto il periodo storico affrontato in questa dissertazione: gli strumenti a canne delle cattedrali e delle collegiate (la cui struttura fonica fu pressoché ipostatizzata tra il Rinascimento e gli albori dell'Ottocento e storiograficamente si cristallizzò all'interno della locuzione onnicomprensiva "organo italiano classico") e la produzione policorale (la cui morfologia, pur poco a poco rivestita di allettamenti uditivi derivanti dal repertorio monodico, strumentale o per poche voci, conservò pervicacemente la sua conformità ideologica alle occasioni di pompa pubblica).

Omologia di scrittura e di contenuti non implica però omologia di istituzioni e di strutture sociali tra gli Stati che si servirono delle funzioni fatiche della policoralità: difformemente da Roma e da Venezia, in Piemonte, per più decenni, la Chiesa non usò la polivocalità per celebrare se stessa e la *Civitas Dei* ma lo Stato di cui era considerata colonia, in applicazione dello spirito dei diritti gallicani. Se è vero che la musica sacra poté diventare, soprattutto a contatto con la tradizione di un luogo sacro, *aliquid pro aliquo*, un «medium del passato [...] che fonda il presente in una convergenza intesa a proiettarsi nel segno della stabilità»⁴, nello Stato dei Savoia essa, più che ad una funzione storicistica, in grado di associare usi devozionali di un passato connotato, assolse ad un compito "consociativo": pur nella sua desuetudine, il linguaggio degli affetti polivocali asservito alle esigenze del centralismo sabauda permetteva agli autori, agli esecutori, ai committenti e ai recettori di riconoscersi nell'architettura sociale che quelle pagine esornavano, al di là delle appartenenze cetuali, delle sensibilità personali e addirittura dell'avversione provata nei confronti dei sovrani (il caso di una messa a otto voci scritta per la cattedrale di Mondovì nel tardo Settecento, città che da sempre aveva mal sopportato le ingerenze della casata regnante torinese, è altamente probante).

Probabilmente, e prima ancora della sua capacità recettiva nei confronti della variantistica insita nello stile concertato, fu questa la causa della sua longeva valenza devozionale, che si conservò sino agli albori dell'età napoleonica.

Uno dei principali risultati storiografici emersi dall'analisi di molte partiture e parti manoscritte polivocali (per lo più autografe o idiografe) versate nei fondi musicali delle principali città piemontesi (Torino, Vercelli, Asti) durante l'età moderna è l'intercambiabilità - o, per meglio dire, la sovrapposibilità - tra gli approcci esegetici di natura politica e musicale. Dall'un canto, quello politico, si è assodato come, depotenziando l'antica nobiltà urbana periferica, i Savoia intendessero riconoscere il ruolo istituzionale di quella nuova, di ascendenza alto borghese, che restituiva loro con gli interessi del

³ Cfr. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo barocco*, p. 63.

⁴ Cfr. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, p. 292.

lealismo amministrativo nei luoghi di origine o di residenza il titolo aristocratico appena acquisito: a dirla in breve, una Torino capitale si componeva di tante località periferiche da essa dipendenti, istituzionalmente ma soprattutto culturalmente. Dall'altro canto, anche la produzione musicale dei piccoli centri, pur dotata di caratteristiche esecutive ed organizzative - come si è evidenziato - peculiari, era subordinata alle direttrici stilistiche provenienti da centri nevralgici, da località guida in cui andavano definendosi gli orientamenti del barocco musicale⁵: in questo senso anche Torino visse una stagione culturale di dipendenza nella prima metà del Seicento (da Milano, da Lodi, da Bologna) per poi elaborare, ma non prima dell'età di Vittorio Amedeo II, caratteristiche espressive più originali, che mediavano tra l'influenza dell'area padana sulla musica sacra e della Francia sulla musica strumentale e ballettistica. Una proprietà, quella transitiva, che, pur nell'incrocio di elementi documentari così difformi, appare linearmente tratteggiata dalle carte d'archivio del primo XVII secolo: collaborazioni continuative tra piccole cappelle musicali limitrofe (Casale Monferrato-Vercelli-Ivrea-Novara), transizioni di città in città delle stesse conformazioni timbriche e costruttive degli strumenti a canne (pensiamo agli organari Vitani di Pavia, attivi tra Vercelli e Mondovì tra XVI e XVII secolo), stanziamenti itineranti di musicisti portatori di un credo estetico consolidato erano già all'ordine del giorno sin dal primo quarto del Seicento (pensiamo al caso di Valerio Bona o, più avanti, a quello di Francesco Michele Montalto).

La frattura determinatasi dopo la grande peste del 1630, unitamente allo scarsissimo numero di trascrizioni (non parliamo di edizioni moderne) delle musiche sacre di autori vissuti nell'Italia nord occidentale, non permette di verificare quali e quanti siano stati i riferimenti al passato della generazione di musicisti affermatasi a partire dai tardi anni '40, se non per sparse constatazioni di carattere generale (il sopravveniente mottetto concertato per poche voci e strumenti, le prime sperimentazioni di ambito esclusivamente strumentale, sviluppatasi lungo la direttrice Cremona-Lodi-Vercelli-Ferrara attraverso il doppio binomio Tarquinio Merula-Giovanni Battista Mazzaferata, Giovanni Ambrogio Bissone-Francesco Michele Montalto). Dai due fondi musicali arcidiocesani più importanti compulsati per questa ricerca, quelli di Torino e di Vercelli, è emerso un rapporto vicendevole di stretta parentela, connotato da intensi scambi umani e professionali (i continuativi travasi di personale dall'una all'altra cappella) e da scelte compositive che, soprattutto nell'ambito polivocale, furono sovente difformi: insistenti prevalentemente su costrutti contrappuntistici ed imitativi a Vercelli, privilegianti una struttura più prossima al mottetto festivo, nella sua declinazione all'insegna del polimorfismo stilistico e dell'attenzione al bel canto, a Torino.

Particolarmente labili e sfuggenti, in entrambe le località, gli indicatori di determinanti politici nella produzione musicale chiesastica: limitato alle necessità della vita pubblica dei Savoia nel capoluogo (il *Te Deum* di Andrea Stefano Fiorè che festeggiava il trattato di Utrecht, 1713), a qualche sparuto

⁵ PADOAN, *Etbos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo barocco*, p. 14.

riferimento alle occasioni pacificatorie a Vercelli (il trattato di Rijswick celebrato da un mottetto a doppio coro di Giovanni Ambrogio Bissone). Forse non ve ne era bisogno, dato il già più volte menzionato ruolo subalterno della Chiesa rispetto allo Stato e dunque anche alle sue direttrici diplomatiche?

Utilizzando un ossimoro, si può dunque concludere che quella sabauda fu una polivocalità riservata, confinata per lo più ai circuiti creativi delle committenze religiose e poco incline a sottrarre ai balletti e agli *zapatos* il ruolo di avanguardie culturali, di creatori di stupore e meraviglia musicali. Una polivocalità caratterizzata da schematismi armonici semplificati (per lo più insistenti su pochi gradi tonali), da una prosodia prevalentemente sillabica, da una grande sensibilità nei confronti degli affetti testuali, dalla prevalenza di testure – estrapolate dalle strutture tipiche dello stile concertato - dalla densità variabile (dal “tutti” al *bicinium*), sia dal punto di vista vocale sia da quello strumentale: questo potrebbe forse essere il fattore che più accomuna la produzione polivocale sabauda a quella romana. Ma, per affermarlo con certezza, occorrerebbe approfondire la conoscenza degli anni trascorsi da Giovanni Antonio Costa alla guida della cappella della Basilica dei Santi Apostoli, realtà archivistica che non è ancora stata sondata dagli studiosi⁶.

L'adozione, nel tardo Seicento, di stilemi retorici o idiomatici di ascendenza bolognese (soprattutto gli incipit omofonici ed omoritmici delle Messe), pur nell'assoluta mancanza di spazi sacri rapportabili per volumetria al centro motore della produzione sacra felsinea, la basilica di San Petronio, va letta come un omaggio ad un *exemplum* connotativo di riconosciuta efficacia della musica sacra padana⁷; assolutamente non rapportabili tra le due realtà territoriali gli aspetti acustici dei luoghi di culto: costituenti una terza dimensione dello spazio sonoro quelli di Bologna, per lo più privi di significative rifrazioni di armonici quelli sabaudi.

In futuro, ulteriori piste di ricerca potrebbero aprirsi dall'abbandono di una dimensione istituzionale o eccessivamente localistica, parcellizzata o prona alle semplici “note d'archivio”: occorre sì studiare gli spazi sabaudi e le loro attività di produzione musicale attraverso «l'intreccio tra strutture statali e realtà locali»⁸, ma soprattutto sarà bene indagare metodicamente, per generi prima che per autori, le partiture dei maestri di cappella sabaudi del XVII e del XVIII secolo disponibili negli archivi.

In seconda battuta, altrettanto educativa potrà risultare la compulsazione degli inventari delle musiche possedute dalle casate nobiliari piemontesi⁹. Se nella promozione delle esecuzioni a doppio o a triplo coro questa categoria sociale è risultata la grande assente (a sorpresa, ma fino ad un certo punto, dato il rapporto sovrano-vassallo che è emerso dalla dialettica Stato-Chiesa), soprattutto nel XVIII secolo la

⁶ Come si desume da un recente saggio di storia della storiografia musicale romana: cfr. WITZENMANN, *Le cappelle delle grandi chiese romane dal Cinque al Settecento: relazione sullo stato della ricerca*, pp. 68-88.

⁷ Cfr. GASPARINI, PREZIUSO, *Allestimenti, tendaggi e tappezzerie: godimento della vista e dell'udito. L'acustica musicale in San Petronio al tempo di Giacomo Antonio Pertì*, pp. 21-46.

⁸ Cfr. RAVIOLA, *Territori e poteri. Stato e rapporti interstatuali*, p. 96.

⁹ Sulla scorta di quanto da decenni è avvenuto (e ancora avviene con risultati eccellenti) a Roma: cfr. PELLICCIA 2015, pp. 59-72.

progressiva acquisizione di importanza della corte torinese a livello nazionale (essa era seconda, dal punto di vista numerico, solo a quella di Napoli) e l'assenza della suddivisione tipicamente francese tra nobiltà di corte e nobiltà di provincia dovrebbero rendere possibile la ricostruzione dell'apporto dell'aristocrazia alla definizione di un'identità culturale sabauda (quanto elitaria o quanto condivisa sarà rilevato a suo tempo). L'approfondimento andrà condotto sui luoghi di sociabilità, in cui allignavano le esecuzioni loro riservate (salotti, casini dei nobili, teatri d'opera), e sui modelli strumentali e vocali, sacri e profani, destinati ad occupare il tempo libero di questo ceto, potenzialmente il più cosmopolita del piccolo stato sabauda¹⁰.

Altra pista di ricerca da percorrere, anch'essa potenzialmente molto innovativa nella definizione degli spazi di influenza articolati da compositori in grado di dar vita ad una scuola, sarà – e non solo in senso metaforico – quella che conduce a Lodi: troppo numerosi e troppo importanti sono state infatti le migrazioni da quella città alle sedi musicali del Piemonte durante l'età moderna, soprattutto nel Seicento (su tutti il nome di Giovanni Battista Mazzaferata), perché non si cerchi di capire, attraverso un approccio sistematico ai testimoni archivistici e di musica sacra colà sopravvissuti, quali canali, quali istituzioni, quali persone avessero costituito il ponte tra quella che potrebbe aver costituito, per Torino e il suo stato, una Bergamo o una Bologna minore, una città attraverso cui passavano le mode ed i modelli autoriali sviluppati nella pianura padana.

Insomma: è giunta l'ora di incrinare il luogo comune che vuole l'area sabauda periferica rispetto alle linee guida del barocco musicale italiano; una concezione – possiamo darlo per assodato, in chiusura di questa dissertazione – dovuta solo a motivi di (dis)impegno esegetico.

¹⁰ Cfr. MERLOTTI, *L'enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*.

Indice delle abbreviazioni utilizzate nel testo, nelle note e nelle trascrizioni musicali

GB-Lbl: London, British Library

I-AOc: Archivio e biblioteca capitolare di Aosta

I-ASc /ACCA: Archivio capitolare cattedrale di Asti

I-FOSd: Archivio diocesano di Fossano

I-LOd: Archivio diocesano di Lodi

I-MNDd: Archivio capitolare della cattedrale di San Donato, Mondovì

I-Tac: Archivio Storico della Città di Torino

I-Tci: Biblioteca Comunale “Andrea della Corte” di Torino

I-Tcm: Archivio della curia metropolitana di Torino

I-TORad: Archivio diocesano di Tortona

I-Vcd: Archivio dell’arcidiocesi di Vercelli / ACV: archivio capitolare della cattedrale di Sant’Eusebio

I-Tci: Biblioteca Civica Musicale “Andrea della Corte”, Torino

ASTo, S.R.: Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite

ASVc: Archivio di Stato di Vercelli

DBI: Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1960-

DEUMM: Alberto Basso (a cura di), *Dizionario enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1985-2004

MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar, Barenreiter, 1997-2007.

The new Grove: Stanley Sadie (ed. by), *The new Grove of Music and Musicians*, London, Mac Millan, 2001 (e integrazioni *on line*)

Riferimenti bibliografici

Fonti primarie (diari, racconti, trattatistica, libri liturgici)

Antifonario Romano colle lodi, nona maggiore, vespro e Compieta di tutto l'anno [...], edizione prima torinese, Torino, dalla stamperia d'Ignazio Soffietti, 1795.

Biblia sacra Vulgate Editionis, Sixti V et Clementis VIII Pont. Max. jussu recognita atque edita, Venezia, Baglioni, 1741.

Biblia sacra Vulgate Editionis, Sixti V et Clementis VIII Pont. Max. jussu recognita atque edita, Avenione, apud Alexandrum Giroud, 1751

Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum [...], Venezia, Baglioni, 1744.

CASTIGLIONE, VALERIANO, *Li Reali Himenei de' Serenissimi Principi Sposi Henrietta Adelaide di Savoia, e Ferdinando Maria di Baviera*, Torino, Per Alessandro Federico Cavalerii Libraro di S.A.R., 1651

CASTIGLIONE, VALERIANO, *Le feste nvtiali delle Regie Altezze di Savoia descritte dall'Abbate Don Valeriano Castiglione Benedettino Milanese loro Historico*, In Torino, per Gio Antonio e Giuseppe Antonio Fratelli Gianelli, 1663.

DE GREGORY, GASPARE, *Historia della vercellese letteratura ed arti*, Torino, Chirio e Mina, 1821, 4 voll.

Del Funerale Celebrato nel Duomo di Torino all'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Principe di Piemonte, Rè di Cipri, &c. da Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia Madre e Tutrice dell'Altezza Reale di Vittorio Amedeo II e Reggente de' suoi Stati, Racconto del P. Giulio Vasco della Compagnia di Giesù, In Torino, per Bartolomeo Zappata [1675].

FORNARI, GIUSEPPE, *Cronica del Carmine di Milano eretto in porta Comasca la quale comincia dall'anno 1250 e dura fin'all'anno 1684*, In Milano, Nella stampa del Monza per Carlo Enrico Gagliardi, 1685.

GATTI, BASSIANO, *Breve relatione dell'antichissima, e mirabilissima diuotione della gloriosissima Madre di Dio del Monte Oropa di Biella. Raccolta ad istanza delli Deputati della Congregatione del Sacro Luogo*, Torino, per li H.H. di Gio. D. Tarino, 1621.

GIANNELLI, GIOVANNI BATTISTA, *Fedele, e distinta relazione di quanto si e veduto di piu notabile nella solenne dichiarazione della pace, seguita in Torino li 30. luglio 1713. e ne giorni seguenti*, Torino, Giovanni Battista Fontana, 1713.

L'Eridano festeggiante nelle seconde nozze del Suo Rè [...] cantata alle Reali Altezze nel Palazzo della Città di Torino, In Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1665.

Liber Usualis, Desclee, Tournai-New York, 1961.

MAZZUCHELLI, GIANMARIA, *Gli Scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli artisti dei letterati italiani*, Brescia, presso a Giambatista Bossini, 1762.

MURATORI GIUSEPPE, *Memorie storiche della città di Fossano*, Torino, presso Gian Michele Briolo, 1787.

Racconto delle solenne feste fatte in Torino per la beatificazione del B. Francesco di Sales [...], Torino, Bartolomeo Zavatta, 1662.

Synodus Fossanensis Illustrissimi, ac Reverendissimi Domini D. Caroli Josephi Morotii [...], Mondovì, Pietro Francesco Derubeis, 1778.

S. Radegonda reina di Francia. Mellodramma dedicato al merito impareggiabile dell'ill.mo sig. conte D. Hettore Antonio Olgiatei [...] Posto in musica dal sig. Francesco Michele Montalto canonico minore della cattedrale della mede[si]ma città (Vercelli) da cantarsi in casa del mede[si]mo signor comendatore, Milano, heredi Ghisolfi, 1697.

S. Radegonda reina di Francia mellodramma posto in musica dal molto illustre, & molto reuerendo signor Francesco Fasoli. Da cantarsi in casa dell'illustrissimo signor conte Gio Battista Napione, In Torino, per Gio Battista Zappata libraro di S.A.R., 1698.

Tributi d'ossequio. Alla costanza e valore infrangibile dell'altezza Reale di Vittorio Amedeo II duca di Savoia [...] pagati dall'humilissimo affetto di Giuseppe Maria Beltraffi [...] Accademia rappresentata dalli retroscritti Accademici, Vercelli, Pietr'Antonio Gilardone, 1708.

Opere musicali

AGAZZARI, AGOSTINO, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti e dell'Uso Loro Nelli Conserti [...]*, Siena, appresso Domenico Falcini, 1607.

BANCHIERI, ADRIANO, *Cartella, overo Regole utilissime à quelli che desiderano imparare il canto figurato*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1601.

BERARDI, ANGELO, *Ragionamenti musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1689.

BERARDI, *Arcani musicali svelati dalla vera Amicitia*, Bologna, Marino Silvani, 1706.

CARISIO, GIOVANNI, *Concerti Sacri a due, tre, quattro, e cinque voci*, In Venetia, ad Istanza di Giuseppe Vernoni, 1664.

CAZZATI, MAURIZIO, *Salmi per tutto l'anno a otto voci Breui, e commodi per cantare con uno, ò due Organi, e senza ancora se piace [...]*, Bologna, Antonio Pisarri, 1660.

DE STEFANIS, GAETANO, *Salmi Pieni per tutto l'Anno à otto voci con Violini ad libitum breui, e facili con Litanie della Beata Vergine Opera terza posta in Musica [...]* dal P. Gaetano De Stefanis da Chieti, Minor Conventuale, e Maestro di Cappella della Cathdrale di Forlì, Bologna, Marino Silvani, 1710.

PENNA, LORENZO, *Li primi albori musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1684 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

PICERLI, SAVERIO, *Specchio secondo di musica [...]*, Napoli, Matteo Nucci, 1631.

PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagmatis Musici*, Wolfenbuttel, Elias Holwein, 1619.

STEFANINI, GIOVANNI BATTISTA, *Motecta Rever. D. Ioannis Baptistae Stephanini Mvtinensis in Ecclesia Metropolitana Taurinensi Musica Magistri, sex & otto vocibus. Liber Primus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604.

TESTORI CARLO GIOVANNI, *L'arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica Ragionata*, Vercelli, Giuseppe Panialis, 1782

TEVO, ZACCARIA, *Il musico Testore*, Venezia, appresso Antonio Bortoli, 1706 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

VECCHI, ORAZIO, *Motecta [...] quaternis, quinis et octonis vocibus*, Venezia, Angelo Gardano, 1590.

ZARLINO, GIOSEFFO, *Le Institutioni armoniche*, Venezia, Francesco Senes, 1558.

Edizioni moderne

ANTEGNATI, COSTANZO, *L'arte organica [...]*, Brescia, presso Francesco Tebaldino, 1608, ristampa a cura di Renato Lunelli, Tipografia del Rheingold-Verlag, Magonza, 1938.

BARCOTTO, ANTONIO, *Regola e breve raccordo [...]*, a cura di Renato Lunelli, in *Collectanea Historiae Musicae*, vol. I, Olschki, Firenze, 1953, pp. 142-155.

BOTERO GIOVANNI, *Le Relazioni Universali*, voll. 1-2, a cura di Blythe Alice Raviola, Aragno, Torino, 2015.

BURNEY CHARLES, *Viaggio Musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Edt, Torino, 1979.

CASTIGLIONE, VALERIANO, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, a cura di Maria Luisa Doglio, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2010.

CENTORIO, MARCO ANTONIO, *Messa a sei voci*, a cura di Marco Romagnoli, Lim, Lucca, 2006.

COSSONI, CARLO, *Letanie e Quatro Antifone dell'anno à otto voci piene*, a cura di Pyrros Bamichas, Web Library of Seventeenth Century Music (WLSCM, n.22), 2011.

FUX, JOHANN JOSEPH, *Salita al Parnaso ossia Guida alla regolare composizione della musica [...] Fedelmente trasportata dal latino nell'Idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi cittadino reggiano e professore di musica*, Carpi, nella stamperia del pubblico per il Carmignani, 1761 (rist. anastatica Bologna, Forni, 1972).

GABRIELI, GIOVANNI, *Opera omnia*, a cura di Denis Arnold, American Institute of Musicology, Rome, 1956, vol. I.

NASCIMBENI STEFANO, *Messe a otto voci con la partitura per l'organo*, a cura di Licia Mari, Lim, Lucca, 2009.

PERTI, GIACOMO ANTONIO, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (Firenze 1704-1709)*, a cura di Francesco Lora, voll.I-II, Ut Orpheus, Bologna 2011.

PITONI, GIUSEPPE OTTAVIO, *Messe a otto voci. Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta*, edizione critica di Roberto Gianotti, con un saggio di Marco Gozzi, Centro di eccellenza Laurence K.J. Feininger, Lim, Trento-Lucca, 2015.

PONTIO, PIETRO, *Ragionamento di Musica*, faksimile-neudruck herausgegeben von Suzanne Clercx, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1959.

RADESCA, ENRICO, *Thesoro amoroso. Musiche a una, à due, & tre voci: opera decima*, a cura di Marco Giuliani, in *Enrico Radesca di Foggia. Opera Omnia. Edizione critica*, vol. IV, Lim, Lucca, 2002.

VAROTTO, MICHELE, *Psalmodia Vespertina in dialogo octonis vocibus, alternatim choris decantanda*, a cura di Salvatore Sciammetta, Novara, Nova Musica [2005].

VECCHI, ORFEO, *Missarum quatuor vocibus. Liber primus*, a cura di Ottavio Beretta, Lim, Lucca, 1991.

VIADANA LODOVICO, *Salmi a quattro chori*, Venezia 1612, ed. moderna a cura di Gerhard Wielakker, Madison, A-R Editions, 1998 (Recent researches in the music of the Renaissance).

Letteratura storiografica

a-volumi miscellanei

Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento, a cura di Debora Howard e Laura Moretti, Bruno Mondadori, Milano, 2006.

Asti nel Seicento. Artisti e committenti in una città di frontiera, a cura di Maria Beatrice Failla, Alessandro Morandotti, Andrea Rocco, Gelsomina Spione, Sagep, Genova, 2014.

Cristina di Svezia e la Musica, convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 5-6 dicembre 1996), in *Atti dei Convegni Lincei*, Roma 1998.

Grande Dizionario Italiano dell'uso, a cura di Tullio De Mauro, Utet, Torino, 1999.

Fonti musicali nel Biellese sino al XVII secolo, a cura di Alberto Galazzo, edizioni Gariazzo, Vigliano Biellese, 1999.

Le fonti musicali in Piemonte. I-Torino, a cura di Annarita Colturato, Lim, Lucca, 2006.

Le fonti musicali in Piemonte. II-Cuneo e provincia, a cura di Diego Ponzo, Lim, Lucca, 2009.

Le fonti musicali in Piemonte. III-Asti e provincia, a cura di Paolo Cavallo, Lim, Lucca, 2011.

Le fonti musicali in Piemonte. IV-Alessandria e Provincia, a cura di Stefano Baldi, Lim, Lucca, 2014.

Maurizio Cazzerati, 1616-1678 Musico Guastallese, a cura di Paolo Giorgi, Associazione "Giuseppe Serassi", Guastalla, 2009 [Studi e ricerche per la storia della musica a Guastalla, 1].

Musica e liturgia nella riforma tridentina, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Provincia autonoma di Trento, Trento, 1995.

Organi e organari in Valsesia, a cura di Alessandra Cesa, Rina Dellarole, Franco Dessilani, Idea editrice, Borgosesia, 1997.

b-contributi monografici

ACOTTO, VASCO, *Musica nel Duomo di Ivrea dal sec. IX al sec. XX*, Ferraro, Ivrea, 1991.

AGAZZINI, GIACOMO, *La Cappella Musicale di San Gaudenzio*, in *La Basilica di San Gaudenzio a Novara*, a cura di Raul Capra, interlinea, Novara, 2010.

ALASIA, BERNARDINO, *Cenni storici intorno alla Veneranda Confraternita della SS. Trinità canonicamente eretta in Torino*, Tipografia Falletti, Torino, 1877.

Arcane Armonie. Il restauro dell'organo 1612 della Parrocchiale di Castelnuovo Scrivia, a cura di Antonello Brunetti, Fadia, Castelnuovo Scrivia, 2012.

ARIZZA, VINCENZO, *Giovanni Antonio Grossi e la cantata spirituale da chiesa*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XIII, 1 (1992), pp. 150-178.

ARNOLD, DENIS, *Giovanni Croce and the Concertato Style*, in «The Musical Quarterly», XXXIX; 1 (1953), pp. 37-48.

BALESTRACCI, SERGIO, *Un musico dilettante: Giovanni Battista Fergusio*, in Alberto Basso (a cura di), *Miscellanea di studi 4*, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, 1996, pp. 45-55.

BALESTRACCI, *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, in Sergio Balestracci (a cura di), *L'arte armonica*, Lim, Lucca, 1996.

BALESTRACCI, SERGIO, *Andrea Stefano Fiorè, Maestro di cappella di Vittorio Amedeo II*, in Mariateresa Dellaborra (a cura di), *Andrea Stefano Fiorè (1686-1732). Musicista dal "vasto talento"*, atti del convegno di studi (Pella, 26-27 luglio 2008), Lim, Lucca, 2010, pp. 3-30.

BALDI, STEFANO, *La musica nella cattedrale di Casale Monferrato tra Controriforma ed età moderna: un profilo*, in *Barocco Padano 2*, atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 2002, pp. 411-438.

BALDI, STEFANO, *Organisti in Piemonte durante la Controriforma*, in Alberto Basso (a cura di), *Miscellanea di studi 5*, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, 2003 [Il Gridelino, 22], pp.41-86.

BALDI, STEFANO, *La musica nella cattedrale di Vercelli tra Controriforma ed età moderna: un profilo e nuovi documenti*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 4*, atti del XII Convegno Internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16- luglio 2003), A.M.I.S., Como, 2006, pp. 371-406.

BALDI, STEFANO, *Vaccari, Giuseppe Maria (Arona, 14.X.1704 – Vercelli, 6.I.1766)*, in *Serata d'onore per Alberto Basso appassionato studioso e frequentatore delle sale di studio di archivi e biblioteche di mezzo mondo in occasione dei suoi 80 anni*, Alessandri, Torino, 2011, pp. 5-8.

BALDI, STEFANO, *La musica nella Cattedrale di Torino nel Cinquecento*, in Carla Bianco (a cura di), *Musicae Sacrae disciplina. Vicissitudini delle cappelle musicali del Piemonte*, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte-Centro Stampa Regione Piemonte, Torino, 2014, pp. 93-155.

BARBERO, DARIO, PRIOTTI, GABRIELE, *Ad usum fabricae. Architetti, nobili e santi alla Cattedrale di Eusebio*, Gallo, Vercelli, 2000.

- BARBIERATO, RAFFAELLA, *Michele Varotto e la cappella musicale del Duomo di Novara*, in «Novarien», 21 (1991), pp. 159-184.
- BARBIERI, PATRIZIO, *Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)*, in «Recercare», III, 1991, pp. 5-79.
- BARBIERI, PATRIZIO, *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in Ruggero Giovannelli “*Musico eccellentissimo e forse primo del suo tempo*”, atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Provincia di Roma, Assessorato alla Cultura, Comune di Velletri, Assessorato alla Cultura, Palestrina-Roma, 1998, pp. 433-457.
- BARNETT, GREGORY, *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710: Spiritual Comfort, Courty Delight, and Commercial Triumph*, Aschgate, Aldershot, 2008.
- BASSANI GRAMPP, FLORIAN, “... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza”. Osservazioni sulla guida *Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in «Polifonie», II, 3 (2002), pp. 205-227.
- BASSO, ALBERTO, *Notizie biografiche sulle famiglie Somis e Somis di Chiavre*, introduzione a Giovanni Battista Somis, *Sonate da camera op.II per violino, violoncello o cembalo*, Suvini Zerboni, Milano, 1976 [Monumenti di Musica Piemontese, 2].
- BASSO, ALBERTO, *Osservazioni sulla scuola strumentale piemontese del Settecento*, in «Studi Musicali», XIV, 1 (1985), pp. 135-156.
- BASSO, ALBERTO, *La musica in città (1630-1730)*, in *Storia di Torino*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Einaudi, Torino, 2000, vol. IV, pp. 1051-1062.
- BAUDINO, ALESSANDRO, *La Cappella di Musica di San Donato in Mondovì: storia e documenti*, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, a.a. 2002-2003, rel. Prof. Annarita Colturato.
- BELLOTTI, EDOARDO, *La vita musicale a Pavia nel Settecento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1 (2003), pp. 29-66
- BESSONE, ANGELO STEFANO, *I cinquecento canonici di Biella*, Tipografia Arte della Stampa, Biella-Gaglianico, 2004.
- BIANCHI, CARLO, MIOTTI, FAUSTO, PROSPERI, CARLO, *Stefano Vil e altri artisti alessandrini tra Cinque e Seicento*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le province di Alessandria e Asti», CXVII, 2 (2008), pp.181-221.
- BIANCONI, LORENZO, *Il Seicento*, EDT, Torino, 1991 [Storia della Musica, 5].
- BIELLA, GIUSEPPE, *Un musicista milanese del Seicento Michel Angelo Grancini*, in Adelmo Damerini, Gino Roncaglia (a cura di), *Musicisti lombardi ed emiliani*, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1958, pp. 79-83.
- BIZZARINI, MARCO, *Luca Marenzio*, L'Epos, Palermo, 2003.
- BIZZARRI, DIANA, *Vita amministrativa torinese ai tempi di Carlo Emanuele I*, in «Torino, rassegna mensile», (numero speciale, settembre 1930), p. 13-18.

- BLAZEY, DAVID ANTHONY, *A liturgical Role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria*, in «Early Music», XVIII (1989), pp. 175-182.
- BLAZEY, DAVID ANTHONY, *The Litany in Seventeenth-Century Italy*, Durham University, Durham, 1990.
- BLAZEY, DAVID, *The use of musical and textual elements of the litany in other Seventeenth Century Italian sacred music forms*, in *Barocco Padano 2*, atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 2002, pp. 177-218.
- BOGGIO, ENRICO, *Aspetti della musica sacra nella Padania occidentale*, in *Tradizione e stile*, atti del II convegno internazionale di studi (Como, 3-5 settembre 1987), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 1989, pp. 98-109.
- BOGGIO, ENRICO, *Un compositore biellese del primo Seicento: Giovanni Stefano Fontana Morello*, in «DocBi», *Studi e ricerche sul Biellese* (1997), pp. 23-31.
- BONTA, STEPHEN, *The use of instruments in the ensemble canzona and sonata*, in «Recercare», IV (1992), pp. 23-43.
- BORDONE, RENATO, *La dominazione francese di Asti: istituzioni e società tra medioevo ed età moderna*, in Giovanni Romano (a cura di), *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1998, pp. 15-45.
- BORGIR, THARALD, *The performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, U.M.I. Research Press, Ann Arbor, 1987.
- BOSCHETTO, DANIELE, *La musica nei secoli XVII e XVIII*, in, in Edoardo Tortarolo (a cura di), *Storia di Vercelli*, Utet, Torino, 2011, pp. 493-520.
- BOSCOLO FOLEGANA, LUCIA, *La Compietta a otto voci di Giovanni Croce (1591): scelte retorico-musicali*, in *Dal canto corale alla musica poliorale*, a cura di Lucia Boscolo Folegana e Alessandra Ignesti, Cleup, Padova, 2014, pp. 259-304.
- BOSSY, JOHN, *The Mass as a Social Institution 1200-1700*, in «Past and Present», 100 (1983), pp. 29-61.
- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Accademia delle Scienze, Torino, 1968.
- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *Musique et musiciens à Annecy. Les Maitrises (1630-1789)*, Accademie Salesienne-Picard, Annecy-Paris, 1970.
- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *Un maître de chapelle à la Cour de Turin: Andrea-Stefano Fioré*, in «Studi Piemontesi», I, 1 (1972), pp. 40-56.
- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *Il teatro di Corte dalle origini al 1788*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1976.
- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *Itinerari musicali della Sindone. Documenti per la storia musicale di una reliquia*, Centro Studi Piemontesi, Fondo “Carlo Felice Bona”, Torino, 1981 [Il Gridelino, 1].

- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *Evoluzione e trasformazioni nell'orchestra di Corte a Torino (1675-1732)*, in Giovanna Ioli (a cura di), *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, atti del convegno nazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985), Città di San Salvatore Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, pp. 179-185.
- MARIE THÉRÈSE BOUQUET, *Turin et les musiciennes de la Cour 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, Tesi di dottorato, Université de Paris-Sorbonne, a.a. 1986-1987, rel. Prof. Roland Mousnier.
- BOUQUET, MARIE THÉRÈSE, *La Scuola piemontese e la Francia nel secolo XVII. Influenze e affinità*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, atti del III convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII (Lenno-Como, 23-25 giugno 1989), A.M.I.S., Como, 1993, pp. 187-199.
- BRIACCA, GIUSEPPE, *L'archivio arcivescovile di Torino: orientamenti e ricerche*, Alzani, Pinerolo, 1980.
- BRUNETTO, ALBERTO, GILARDI, COSTANTINO, *Giacomo Gorla vescovo di Vercelli. Eredità astigiana e modello borromaico (1571-1648)*, Piazza editore, Asti-Vercelli, 1998.
- CALCAGNO, DANIELE, *Francesco Antonio Costa, la vita musicale a Genova nel primo Seicento e l'attività dei frati minori conventuali in Liguria*, in «Quadrivium», nuova serie, VI (1995), pp.41-80.
- CALLEGARI HILL, LAURA, *L'Accademia filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, A.M.I.S., Bologna, 1991, 2 voll.
- CARATTI, SILVIA, ORDANO, MAYLA, *“Successi del mondo” (1645-1669): spoglio delle notizie di interesse musicale*, in «Fonti Musicali Italiane», 16 (2011), pp. 41-92.
- CARBONERI, NINO, *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra manierismo e Barocco*, s.n.e., Roma, 1966.
- CARDOZA, ANTHONY L.; SYMCOX, GEOFFREY, *Storia di Torino*, Einaudi, Torino 2006.
- CARVER, ANTHONY, *Cori Spezzati. The developement of sacred polychoral music to the time of Schutz*, Cambrigde University Press, Cambrigde, 1988, vol. I.
- CASIMIRI, RAFFAELE, *“Disciplina musicae” e “Maestri di cappella” dopo il concilio di Trenti nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma: Seminario Romano – Collegio Germanico – Collegio Inglese (sec. XVI-XVIII)*, in «Note d'archivio per la storia musicale», XV (1938), pp. 49-64.
- CATTANEO, ENRICO, voce *Litanie*, in *Enciclopedia Cattolica*, Sansoni, Firenze, 1951, vol. VII, coll. 1418-1421.
- CAVALLO, PAOLO, *Le infrastrutture della musica. Strumenti e repertori delle cappelle musicali del Piemonte centro-meridionale fra XVI e XVII secolo*, in Alberto Basso (a cura di), *Miscellanea di studi 5*, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, 2003 [Il Gridelino, 22], pp. 87-139.
- CAVALLO, PAOLO, *Un ignoto maestro di cappella piemontese del Seicento: Bernardino Santina*, in «Il Platano», XXXVI (2011), pp. 442-468.
- CAVALLO, PAOLO, *La cappella musicale della cattedrale di Asti fra '500 e '600: nuove ricerche d'archivio per una cronologia ragionata*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 7*, atti

del XV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano, 14-16 luglio 2009), A.M.I.S., Como, 2012, pp. 146-234.

CAVALLO, PAOLO, *Personaggi, repertori e condizioni economiche della cappella musicale della cattedrale di Asti durante la reggenza di Giacomo Casazulani (1693-1736)*, in «Il Platano», XXXVIII (2013), pp. 422-442.

CAVALLO, PAOLO, *Organi, organisti e cultura musicale in Piemonte nell'età della Controriforma (1563-1634). Casi di studio e spunti storiografici per successive problematizzazioni*, in «Arte Organaria Italiana», VII (2015), pp. 249-349.

CHATRIAN, GIORGIO, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Aosta*, Centro Studi Piemontesi, fondo “Carlo Felice Bona”, Torino, 1985.

CHIAUDANO, MARIO, *Torino ai tempi di Carlo Emanuele I*, in *Torino*, rassegna mensile, numero speciale (settembre 1930), pp.24-25.

COLTURATO ANNARITA, *“Gaude Sabaudia, gaude tota Ecclesia”: la musica nelle funzioni religiose in presenza della corte (Torino, XVIII secolo)*, in Francesco Luisi, Antonio Addamiano (a cura di), *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS*, Roma (26 maggio-1 giugno 2011), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2013, pp. 943-958.

COLUSSI, FRANCO, *Tracce di musica poliorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento*, in Aleksandra Patalas, Marina Toffetti (a cura di), *La musica poliorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2012, pp. 101-158.

COLZANI, ALBERTO, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi*, in Francesco Passadore, Franco Rossi, *Giovani Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990), Olschki, Firenze, 1994 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 29), pp.27-46.

Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum nova collectio, Herder & Co., Friburgi, Brisgoviae, 1931.

CORDERO DI PAMPARATO, STANISLAO, *La cappella musicale del duomo di Torino*, in «Santa Cecilia», XVI, n.II-III (1914), pp. 16-17.

CORDERO DI PAMPARATO, STANISLAO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Carlo Emanuele I, Miscellanea*, vol. II, Tipografia Miglietta Milano e C. succ. Cassone, Torino, 1930 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, vol. CXXI).

CORTELLAZZO, ANGIOLA, *Le «Regole del contraponto et compositione» di Valerio Bona da Brescia*, in «Quadrivium», XII, 1 (1971), pp. 311-320.

COZZO, PAOLO, *La città, il vescovo, il santo. Politica e religione ad Asti fra Cinque e Seicento*, in Gruppo di ricerche astigiane, *Asti in età moderna. Contributi per una storia della città e del territorio (secc. XVI-XIX)*, Diffusione Immagine, Asti, 2003, pp. 16-30.

COZZO, PAOLO, *La geografia celeste dei Savoia*, Il Mulino, Bologna, 2006.

DATA, ISABELLA (a cura di), *Riserva musicale*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1995.

- DATA, ISABELLA, *Il matrimonio di Anna d'Orléans e Vittorio Amedeo II di Savoia: presenze musicali nella libreria ducale di Torino*, in «Studi Musicali», XXV, 1-2 (1996), pp. 91-102.
- DELLABORRA, MARIATERESA, FARINA, MARIA CECILIA, *Il fondo musicale del duomo di Pavia. Catalogo, studi e documenti (XVI-XVIII secolo)*, Ibimus, Roma, 2013.
- DELLA PORTA, GIUSEPPE, *La politica ecclesiastica di Vittorio Amedeo II*, Tipografia cooperativa, Casale Monferrato, 1914.
- DEMARIA, ENRICO, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, Lim, Lucca, 2000.
- DEMARIA, ENRICO, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, Lim, Lucca, 2001.
- DE RUVO, IRENE, "Carlo Cossonio prete" *maestro di cappella del duomo di Milano*, in Davide Daolmi (a cura di), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, atti del convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), Lim, Lucca, 2007, pp. 35-55.
- DESSILANI, FRANCO, *L'organo secentesco della parrocchiale di S. Maria di Sillavengo e i Gavinelli organari novaresi*, in «Novarien», 25 (1995), pp. 153-198.
- DESTEFANIS, DANTE, *Manoscritti musicali inediti della cappella eusebiana*, Rotaract, Vercelli, 1983.
- DI MACCO, MICHELA, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in Giovanni Romano (a cura di), *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1988, pp. 41-138.
- DIXON, GRAHAM, *The Origins of Roman 'Colossal Baroque'*, in «Proceedings of Royal Musical Association», 106 (1979-80), pp. 115-128.
- DIXON, GRAHAM, *Concertato alla romana and Polychoral music in Rome*, in Francesco Luisi, Marco Gozzi, Danilo Curti (a cura di), *La Scuola policorale romana del Sei-Settecento*, atti del convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, castello del Buonconsiglio, 4-5 ottobre 1996), Provincia autonoma di Trento, Trento, 1997, pp. 129-135.
- DONÀ, MARIANGELA, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Olschki, Firenze, 1961.
- DONATI, CLAUDIO, *Nobiltà e Stati nell'Italia della prima età moderna (con particolare attenzione a fonti archivistiche milanesi)*, in Andrea Merlotti (a cura di), *Nobiltà e Stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*, atti del convegno di studi (Torino-Mondovì, 3-5 ottobre 2001), Zamorani, Torino, 2003, pp. 61-81.
- DONATI, PIER PAOLO, *Le caratteristiche degli organi in uso nella musica policorale del primo Seicento*, in «Informazione organistica», n.s., XIV, 2 (2002), pp. 109-132.
- DONATI, PIER PAOLO, *Maestri d'organo fiamminghi nell'Italia del Rinascimento. I: testimoni, protagonisti, nuove risorse sonore*, in «Informazione organistica», XV, 1, nuova serie, n.4, aprile 2003, pp. 13-56; *II: I registri ad anima*, in «Informazione organistica», XV, 2, nuova serie, n.5, agosto 2003, pp. 117-149; *III: I registri ad ancia*, in «Informazione organistica», XV, 3, nuova serie, n.6, dicembre 2003, pp. 179-226; *IV: Le caratteristiche degli strumenti*, in «Informazione organistica», XVI, 1, nuova serie, n.7, aprile 2004, pp. 3-50.

- DONATI, PIER PAOLO, *Nuovi indirizzi di ricerca sull'arte degli organi in Italia dal periodo classico a quello industriale*, in Paola Dessì (a cura di), *Contributi per la storia dell'arte organaria e organistica in Italia*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2012 [Fonti e studi per la storia della musica veneta, 1], pp. 37-46.
- DUFOURQ, NORBERT, *Un inventaire de la musique religieuse de la collégiale Notre-Dame d'Annecy*, in «Revue de Musicologie», XLI (juillet 1958), pp. 38-59.
- EINAUDI, LUIGI, *La finanza sabauda all'aprirsi del secolo XVIII*, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino, 1908.
- EITNER ROBERT, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert*, 10 voll., Breitkopf und Haertel, Leipzig, 1900-1904.
- ERBA, ACHILLE, *La Chiesa sabauda tra Cinque e Seicento. Ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiaro e assolutismo ducale*, Herder, Roma, 1979.
- ERBA, ACHILLE, *Storia della Chiesa di Ivrea sec. XVI-XVIII*, Viella, Roma, 2007.
- FEDELI, VITO, *Le cappelle musicali di Novara dal secolo XVI a' primordi dell'Ottocento*, Ricordi, Milano, 1933.
- FEININGER, LAURENCE, *La scuola poliorale romana del Sei e Settecento*, in *Collectanea Historiae Musicae*, vol. II, Olschki, Firenze, 1956, pp. 193-201.
- FENLON, IAIN, *The Performance of cori spezzati in San Marco*, in Debora Howard, Laura Moretti (a cura di), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, pp. 79-98.
- FERRARIS, GIUSEPPE, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV*, a cura di Giorgio Tibaldeschi, Società Storica Vercellese, Vercelli, 1995.
- FIorentino, GIUSEPPE, *Tra festa e liturgia. Le musiche della Nazione Spagnola in piazza Navona nel Cinque e nel Seicento*, in Jean-François Bernard (a cura di), *"Piazza Navona ou Place Navone, la plus belle et la plus grande". Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, École Française de Rome, Roma, 2014, pp. 723-740.
- FISCHER, KLAUS, *Le composizioni poliorali di Palestrina*, in Francesco Luisi (a cura di), *Atti del convegno di studi palestriniani* (Roma-Palestrina, 28 settembre-3 ottobre 1975), Palestrina, Comune di Palestrina, 1977, pp. 341-363.
- FISCHER, KLAUS, *Nuove tecniche della polioralità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulle opere di altre aree*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, (a cura di), *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio – 2 giugno 1985), A.M.I.S., Como, 1988, pp. 41-60.
- FISCHER, KLAUS, *La polioralità a Milano nella prima metà del Seicento*, in Antonio Carlini, Danilo Curti-Feininger, Siegfried Gmeinwieser (a cura di), *La polioralità in Europa al tempo di Paris Lodron*, atti del convegno internazionale di studi "Paris Lodron e la musica del suo tempo" (Rovereto, 14 dicembre 2003), Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Librari e archivistici, Trento, 2006, pp. 115-128.
- FISCHER, KLAUS, *Mehrbörige Kirchenmusik in Mailand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 91 (2007), pp. 35-61.

- FRANCHI, SAVERIO, *Drammaturgia Romana II (1702-1750)*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1997.
- GAI, GIUSEPPE, *La vita musicale astigiana nel Settecento, a carboncino*, in «Il Platano», XXXII (2007), pp.136-201.
- GALAZZO, ALBERTO, *La Scuola Organaria Piemontese*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1990 [Il Gridelino, 11].
- GALLINA, CLELIA, *Le vicende di un grande favorito: Filippo di San Martino d'Agliè*, in «Bollettino-Storico-Bibliografico-Subalpino», XXI, 3-4 (1919), pp. 185-213; XXI, 5-6 (1919), pp. 292-305; XXII (1920), 1-3, pp. 63-157.
- GALLINO NICOLA, *Le campane di San Teobaldo. Musica, rito e potere da Mondovì alle valli*, in *Le risorse culturali delle valli monregalesi e la loro storia*, a cura di Giovanna Galante Garrone, Andreina Griseri, Sandro Lombardini, Lorenzo Mamino, Angelo Torre, Comunità Montana, Vicoforte, 1999, pp. 153-155.
- GALLINO, NICOLA, *Per honor della sua collegiata. Musica e spazio urbano: Rivoli XIV-XX secolo*, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte-Centro Studi Piemontesi, Torino, 1999.
- GAMBASSI, OSVALDO, BANDINI, LUCA, *Vita musicale nella cattedrale di Forlì tra XV e XIX secolo*, Olschki, Firenze, 2003.
- GARBELOTTO, ANTONIO, *Il Padre Costanzo Porta da Cremona, O.F. M. Conv., grande polifonista del '500*, Editrice «Miscellanea Francescana», Roma, 1955.
- GARGIULO, PIERO, MAGNOLFI, ALBERTO, *Il "Miserere" di Andrea Stefano Fioè (1699?), ovvero il sacro 'in scena'*, in Mariateresa Dellaborra (a cura di), *Andrea Stefano Fioré (1686-1732). Musicista dal "vasto talento"*, atti del convegno di studi (Pella, 26-27 luglio 2008), Lim, Lucca, 2010, pp. 71-136.
- GASPARINI, EMANUELE, PREZIUSO, DANIELA, *Allestimenti, tendaggi e tappezzerie: godimento della vista e dell'udito. L'acustica musicale in San Petronio al tempo di Giacomo Antonio Perti*, in *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart*, a cura di Piero Mioli, Pàtron, Bologna, 2008, pp. 21-46.
- GETZ, CHRISTINE SUZANNE, *Simon Boyleau and the Church of the "Madonna of Miracles": educating and cultivating the aristocratic audience in post-Tridentine Milan*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXXVI (2001), pp. 3-36.
- GETZ, CHRISTINE SUZANNE *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Ashgate, Aldershot, 2005.
- GHIGLIONE, NATALE, *Giovanni Antonio Grossi, un fecondo musicista del Seicento*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio-2 giugno 1985), A.M.I.S., Como, 1987, pp.261-268.
- GIANAZZO DI PAMPARATO, VITTORIO EMANUELE, *Il Principe Cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, Stamperia reale della Ditta G.B. Paravia e C., Torino, 1891.
- GIANTURCO, CAROLYN, *"Cantate Spirituali e Morali", with a description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740*, in «Music and Letters», 73 (1992), pp. 1-31.

- GIBELLI, VITTORIO, *La raccolta del Lucino (1608) e lo stile concertante in Lombardia*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio-2 giugno 1985), A.M.I.S., Como, 1987, pp. 63-77.
- GILBERT, MAURICE, S.J., *Le Antifone Maggiori dell'Avvento*, in «La Civiltà Cattolica», anno 159, 15 novembre 2008 (n.3802), pp. 319-332.
- GILLIO PIER GIUSEPPE, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Olschki, Firenze, 2006.
- GIOVANI, GIULIA, “*Un capitale vivo e morto ad uso di stamparia*”. *Nuovi documenti sull'editoria musicale bolognese del Seicento*, in *Miscellanea Ruspoli*, studi sulla musica dell'età barocca, a cura di Giorgio Monari, I (2011), Lim, Lucca, 2012, pp. 7-39.
- GMEINWIESER, SIEGFRIED, *Tullio Cima: compositore di mottetti spirituali*, in Fabio Carboni, Valeria De Lucca, Agostino Ziino (a cura di), *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, atti del convegno internazionale (Ronciglione, 30 ottobre-1 novembre 1997), Ibimus, Roma, 2003, pp.127-148.
- GROSSO, MICHELE, MELLANO, MARIA FRANCA *La Controriforma nell'Arcidiocesi di Torino 1558-1610*, Tipografia poliglotta Vaticana, Città del Vaticano, 1957.
- GUERRINI, PAOLO, *La cappella musicale del Duomo di Salò*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIX, 1 (1922), pp. 81-112.
- HEYINK, REINER, *I vespri concertati nella Roma del Seicento*, Ibimus, Roma, 1999.
- IOANNONI FIORE, ANNA MARIA, RUSCILLO, AGOSTINO, VETTORI, ROMANO (a cura di), *Enrico Radesca. Musica sacra*, Lim, Lucca, 2011 (*Opera omnia*, edizione critica, vol.5).
- ISABELLA, MAURIZIO, *Vicende attorno all'organo di Occimiano e approfondimenti sui contatti tra organari piemontesi e lombardi*, in «Arte Organaria Italiana», I (2009), pp. 243-279.
- LEVI, GIUSEPPE, *Come Torino soffocò il Piemonte*, in ID., *Centro e periferia di uno stato assoluto. Saggi su Piemonte e Liguria in età moderna*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1985, pp. 11-69.
- LIONNET, JEAN, *La musique à Santa Maria della Consolazione au 17^{ème} siècle*, in «Note d'archivio», nuova serie, IV, (1986), pp. 153-202.
- LIONNET, JEAN, *La musique à San Giacomo degli Spagnoli ai XVII^{ème} siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome*, in Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Spagnuolo (a cura di), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Lim, Lucca, 1994, pp. 479-505.
- LOCKWOOD, LEWIS, *The masses of Vincenzo Ruffo and the Counter-Reformation*, Universal Edition (Stamperia di Venezia), Venezia, 1970.
- LORA, FRANCESCO, *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna: una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza “Alleluia”*, in «Rassegna Storica Crevalcoresse», 4 (dicembre 2006), pp. 26-57.
- LORA, FRANCESCO, *Giacomo Antonio Perti: il lascito di un perfezionista. Aspetti della personalità per una nuova ipotesi sull'entità numerica e qualitativa delle opere*, in Piero Mioli (a cura di), *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart*, Pàtron editore, Bologna, 2008, pp. 47-76.

LUI SI FRANCESCO, *S. Giacomo degli Spagnoli e la Festa della Resurrezione in Piazza Navona. Mire competitive, risorse e finanziamenti per la Pasqua romana degli spagnoli*, in Oscar Mischiati, Paolo Russo (a cura di), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 75-103.

LUI SI FRANCESCO, *La scuola poliorale romana del Settecento. Sulla presenza di due aspetti stilistici nella seconda scuola romana*, in *La Scuola poliorale romana del Sei-Settecento*, atti del convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, castello del Buonconsiglio, 4-5 ottobre 1996), Provincia autonoma di Trento, Trento, 1997, pp. 11-20.

LUI SI FRANCESCO, *Francesco Foggia nelle esemplificazioni stilistiche della Guida Armonica a stampa di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Francesco Foggia «Fenice de' musicali compositori» nel florido Seicento romano e nella storia*, atti del primo Convegno internazionale di studi, a cura di Ala Botti Caselli, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1998, pp. 283-304.

LUI SI FRANCESCO, *Polichoralità a Roma. Alcuni casi emblematici*, in Juan José Carreras, Iain Fenlon (ed. by), *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Edition Reichenberger, Venezia-Kassel, 2013, pp. 51-59.

LUNELLI, RENATO, *Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune de "L'Arte Organica"*, in *Collectanea Historiae Musicae*, vol. I, Firenze, Olschki, 1953, pp.135-142.

KENDRICK, ROBERT, *Musica e riforma nella Milano di Carlo Borromeo*, in Franco Buzzi, Danilo Zardin (a cura di), *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma"*, Pizzi, Milano, 1997.

KENDRICK, ROBERT, *The sounds of Milan*, Oxford University Press, New York, 2002.

KOLDAU, LINDA MARIA, *The sacred and the secular: additional Layers of Theological meaning in Monteverdi's Venetian Church Music*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 7*, atti del XV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Milano, 14-16 luglio 2009), A.M.I.S., Como, 2012, pp. 507-530.

KURTZMAN, JEFFREY, *A Taxonomic and Affective Analysis of Monteverdi's "Hor che 'l ciel e la terra"*, in «Music Analysis», 12 (1993), pp. 169-195.

KURTZMAN, JEFFREY, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, context, performance*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1999.

KURTZMAN, JEFFREY, *Published Italian Music for Vespers: a survey of the repertoire, 1651-1725*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 3*, atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001), A.M.I.S., Como, 2004, pp. 35-79.

KURTZMAN, JEFFREY, *Introduzione ai salmi di Cossoni*, in Davide Daolmi (a cura di), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, atti del convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), Lim, Lucca, 2007, pp. 167-186.

KURTZMAN, JEFFREY, SCHNOEBELEN, ANNE, *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770*, «Journal of Seventeenth Century Music», 2 (2014), leggibile al sito <http://sscm-jscm.org/instrumenta/vo-2/>

MAGAUDA, AUSILIA, COSTANTINI, DANILO, *La cappella musicale novarese di San Gaudenzio (1650-1700)*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Barocco Padano 5*, atti del XIII convegno internazionale di studi sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 18-20 luglio 2005), A.M.I.S., Como, 2008, pp. 321-406.

MANNO, ANTONIO, *Il Patriziato subalpino*, dattiloscritto, s.d., 18 voll.

MANNO, ANTONIO, *Il patriziato subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche*, stabilimento Giuseppe Civelli, Firenze, 1895.

MARCHI, LUCIA, *La cappella musicale del Duomo di Torino nel tardo Cinquecento e la reggenza di Simon Boyleau*, in *Barocco Padano 2*, atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Como, 16-18 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 2002, pp. 387-407.

MARCHISIO, GIANCARLO, *Sancti Evasii festa nostra psallat: nuove riflessioni sulla Cappella Musicale di Casale Monferrato*, in Carla Bianco (a cura di), *Musicae Sacrae disciplina. Vicissitudini delle cappelle musicali del Piemonte*, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte-Centro Stampa Regione Piemonte, Torino, 2014, pp. 223-242.

MARINO MARINA, *La musica sacra nel Settecento a Napoli*, in Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini edizioni, Napoli, 2009, vol. II, pp. 823-923.

MAROZZI, LAURA, *Tomaso Bigone e la musica sacra a Lodi*, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (a cura di), *Tradizione e stile*, atti del II convegno internazionale di studi (Como, 3-5 settembre 1987), A.M.I.S., Como, 1989, pp. 113-122.

MASSENKEIL, GUNTHER, *Die konzertierende Kirchenmusik*, in Karl Gustav Fellerer (a cura di), *Geschichte de katholischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, Kassel, 1976, vol.II, pp. 92-107.

MAURI VIGEVANI, LAURA, *Orfeo Vecchi maestro di cappella di Santa Maria della Scala di Milano*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», VII, 4 (1986), pp. 347-369, 399-448.

MAURI VIGEVANI, LAURA, *In convertendo Dominus, "Dialogo a doi chori" di Orfeo Vecchi (1588)*, in Aleksandra Patalas, Marina Toffetti (a cura di), *La musica poliorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2012, pp. 57-84.

MEER, JOHN HENRY VAN DER, *Le collezioni di strumenti musicali nei musei Stibbert e Bardini di Firenze*, in «Informazione organistica», XVI, 1, nuova serie, n.7, aprile 2004, pp. 51-68.

MERLIN PIERPAOLO, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Sei, Torino, 1991.

MERLOTTI, ANDREA, *L'enigma delle nobiltà. Stato e ceti dirigenti nel Piemonte del Settecento*, Olschki, Firenze, 2000.

MERLOTTI, ANDREA, *Patriziato, "Nobiltà civile", feudalità. Le declinazioni del ceto dirigente monregalese fra Sei e Settecento*, in Andrea Merlotti (a cura di), *Nobiltà e Stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*, atti del convegno (Torino-Mondovì, 3-5 ottobre 2001), Zamorani, Torino, 2003, pp. 83-109.

MEROLLA, RICCARDO, *L'Accademia dei Desiosi*, Carocci, Roma, 2008.

- MISCHIATI, OSCAR, *Indici, cataloghi, e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki, Firenze, 1984.
- MISCHIATI, OSCAR, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale. I-Giovanni Battista Facchetti*, in «L'organo», XXII (1984), pp.23-160.
- MISCHIATI, OSCAR, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale. II-Organari a Cremona*, in «L'organo», XXIII (1985), pp. 59-231.
- MISCHIATI OSCAR, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, 2 voll., Olschki, Firenze, 1992.
- MISCHIATI, OSCAR, TAGLIAVINI, LUIGI FERDINANDO, *Gli organi della basilica di San Petronio a Bologna*, Pàtron, Bologna, 2013.
- MOFFA, ROSY, *Enrico Antonio Radesca (c.1570-1625), maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia. Precisazioni biografiche e catalogo delle opere a stampa*, in «Note d'Archivio», n.s., IV (1986), pp. 119-152.
- MOFFA, ROSY, *Storia della Regia Cappella di Torino dal 1775 al 1870*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1990 [Il Gridelino, 10].
- MOFFA, ROSY, *L'attività e la produzione di Radesca nel contesto torinese del primo Seicento*, in Francesca Seller (a cura di), *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo*, atti del convegno di studi (Foggia, 7-8 aprile 2000), Lim, Lucca, 2001, pp. 9-21.
- MOFFA, ROSY, *Contesti torinesi di Sigismondo d'India*, in Sabrina Saccomani Caliman (a cura di), *Care note amorose: Sigismondo d'India e dintorni*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, Archivio di Stato, 20-21 ottobre 2000), Centro Stampa Regione Piemonte, Torino, 2004, pp. 9-15.
- MOFFA, ROSY, *Musici, suonatori e "genti di livrea": la Cappella Regia sabauda negli anni di Fioré*, in Mariateresa Dellaborra (a cura di), *Andrea Stefano Fioré (1686-1732). Musicista dal "vasto talento"*, atti del convegno di studi (Pella, 26-27 luglio 2008), Lim, Lucca, 2010, pp. 147-162.
- MONSON, CRAIG, *The Council of Trent revisited*, in «Journal of American Musicological Society», 55, 1 (2002), pp. 1-38.
- MOMPELLIO, FEDERICO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli (XVI-XVII)*, Olschki, Firenze, 1967.
- MONTICELLI, PAOLO, *Isabella Leonarda. La musa novarese*, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, 1996 [Il Gridelino, 16].
- MORELLI, ARNALDO, *"Alcuni avvertimenti da farsi. Et altri da fuggirsi nel suonare l'organo sopra la parte". La prassi del basso continuo all'organo nel XVII secolo*, in «Il flauto dolce», 10-11 (gennaio 1984), pp. 18-22.
- MORELLI, ARNALDO, *Le Cappelle Musicali a Roma nel Seicento: questioni di organizzazione e prassi esecutiva*, in Oscar Mischiati, Paolo Russo (a cura di), *La Cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Olschki, Firenze, 1993 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27), pp. 175-210.
- MORETTI, LAURA, *Musica poliorale e spazio architettonico*, in Iain Fenlon, Antonio Lovato (a cura di), *Tesori della musica veneta del Cinquecento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2010, pp. 45-69.

- MORINI, GUIDO, *Cenni sul basso continuo in Italia nel XVII secolo*, in *Studi Corelliani IV*, atti del quarto congresso internazionale di studi (Fusignano, 4-7 settembre 1986), a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Olschki, Firenze, 1988, pp.261-274.
- NOSKE, FRITZ, *Saints and Sinners. The latin musical dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford University Press, New York, 1992.
- NUTI, GIULIA, *The performance of Italian basso continuo. Style in keyboard accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ashgate, Aldershot, 2007.
- OLIVATO, TITO, *Vita e musica del minore conventuale fra Sisto Reina di Saronno. Espressione del barocco padano*, Società Storica Saronnese, Saronno, 2007.
- O'REGAN, NOEL, *The organisation of Marenzio's Motectorum pro festis totius anni cum Communi Sanctorum of 1585*, in Maria Teresa Rosa Barezzani, Antonio Delfino (a cura di), *Miscellanea marenziana*, Ets, Pisa, 2007, pp. 49-70.
- ORSENIGO, RICCARDO, *Vercelli sacra*, Unione tipografica Ferrari dott. Rodolfo e C., Como, 1909.
- OWENS, JESSE ANN, *Il Cinquecento*, in Sergio Durante, Pierluigi Petrobelli (a cura di), *Storia della musica al Santo di Padova*, Neri Pozza, Vicenza, 1990, pp. 43-47.
- PADOAN, MAURIZIO, *Sulla struttura degli ultimi mottetti vocali-strumentali di Alessandro Grandi*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», VI, 1 (1985), pp. 7-66.
- PADOAN, MAURIZIO, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del nord: Santa Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 11, 2 (1990), pp.115-157.
- PADOAN, MAURIZIO, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, vol. II, Vita e Pensiero, Milano, 2000, pp. 13-64.
- PADOAN, MAURIZIO, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, in Tullio Cima, *Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, atti del convegno internazionale (Ronciglione, 30 ottobre-1 novembre 1997), Ibimus, Roma, 2003, pp. 269-312.
- PALERMO, PAOLA, PECIS CAVAGNA, GIULIA, *La Cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, Brepols, Turnhout, 2011.
- PAVAN FRANCO, *“Un curioso ravvolgimento di precetti”. La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, in Davide Daolmi (a cura di), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, atti del convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), Lim, Lucca, 2007, pp. 379-436.
- PAVANELLO, AGNESE, *Il “Concerto grosso” romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche*, Brepols, Turnhout, 2006.
- PELLICCIA, CHIARA, *La libreria musicale del Cardinale Benedetto Pamphilj. Un inventario ritrovato*, in «Fonti Musicali Italiane», 20 (2015), pp. 59-72.
- PERAZZO, MARIA CRISTINA, *La cattedrale di Vercelli, luogo di Dio e luogo degli uomini, nelle visite apostoliche del 1575 e del 1584*, in «Bollettino Storico Vercellese», n.51 (1998), pp.91-111.

- PERAZZO, MARIA CRISTINA, *Aspetti della storia del San Marco di Vercelli tra operosità, oblio e riscoperta*, in *La chiesa di San Marco in Vercelli*, Whitelight, Vercelli, 2010.
- PEROTTI, MARIO, *I passi di San Carlo Borromeo nella Diocesi di Novara*, in Francesco Gonzales, Cinzia Lacchia (a cura di), *Divo Carolo. Carlo Borromeo pellegrino e santo tra Ticino e Sesia*, Italgrafica, Novara, 2010.
- PIEMONTINO, DANIELA, *La vita religiosa*, in Edoardo Tortarolo (a cura di), *Storia di Vercelli*, Utet, Torino, 2011.
- PIPERNO, FRANCO, 'Concerto' e 'concertato' nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo, in «*Recercare*», III (1991), pp. 169-201.
- PIPERNO, FRANCO, "Concerto" e "Concertare" nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo, in *Deutsch-italienische Musikbeziehungen. Deutsche und Italienische Instrumentalmusik 1600-1750*, band 3, Musikverlag Emil Katzschler, Munchen-Salzburg, 1996, pp. 129-145.
- PRIERO, GIUSEPPE, alla voce *Litanie*, in *Dizionario Ecclesiastico*, a cura di Angelo Mercati, Augusto Pelzer, Utet, Torino, 1955, vol. II, p. 702.
- PRODI, PAOLO, *La cornice e il quadro: il Concilio di Trento e la musica*, in *Barocco Padano 4*, atti del XII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 2006, pp. 9-26.
- RAVIOLA, BLYTHE ALICE, *Il Monferrato Gonzaghesco. Istituzioni di ed élites di un micro-stato (1536-1708)*, Olschki, Firenze, 2003.
- RAVIOLA, BLYTHE ALICE, *Territori e poteri. Stato e rapporti interstatuali*, in *Il Piemonte in età moderna. Linee storiografiche e prospettive di ricerca*, a cura di Paola Bianchi, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2007, pp. 91-135.
- RAVIOLA, BLYTHE ALICE, *Asti, Vercelli e Biella nel Cinquecento fra intersezioni territoriali e nuovi assetti istituzionali*, in EAD. (a cura di), *Mosaico. Asti, Biella e Vercelli tra Quattro e Cinquecento*, Fondazione Cassa di Risparmio di Asti, Asti, 2014.
- RAVIZZA, FILIPPO EMANUELE, *Giovanni Battista Sammartini, la produzione per strumento a tastiera*, in Anna Cattoretti (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 285-329.
- REFATTI, NICOLA, MONFERRINI, SERGIO, ISABELLA, MAURIZIO, *Gli Stagnoli detti Cacciadiavoli, quattro generazioni di organari*, in «*Arte Organaria Italiana*», VI (2014), pp. 57-214.
- Répertoire International des Sources Musicales*, voll. 1-14, Bärenreiter, Kassel, Basel, Tours, London, 1971-1999.
- RICCARDI, SIMONE, *Qualche considerazione riguardo Lanino e dintorni*, in «*Bollettino Storico Vercellese*», n.74 (2010), pp. 82-90.
- RICCI MASSABÒ, ISABELLA, ROSSO, CLAUDIO, *La corte quale rappresentazione del potere sovrano*, in Giovanni Romano (a cura di), *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1988, pp. 11-40.

- RICUPERATI, GIUSEPPE, *Lo Stato sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Utet, Torino, 2001.
- RIGHETTI, MARIO, *Storia Liturgica*, Ancora, Milano, 1946.
- RIZZI, GUALTIERO, *Repertorio di feste alla Corte dei Savoia (1346-1669)*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1973.
- RIZZI, VITTORIO, "Ornatus et pleniores concetus gratia": voci concertanti, cappelle e ripieni nella musica sacra del primo Seicento, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXIII (2002), pp. 197-280.
- ROCHE, JEROME, *Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian Church Music in the 1640s*, in «Music and Letters», 57, 3 (1976), pp. 256-267.
- ROCHE, JEROME, *North Italian church music in the Age of Monteverdi*, Oxford University Press, New York, 1984.
- ROMANO, RUGGIERO, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica. 1619-1622*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXIV, 8 (1962), pp. 480-581.
- ROMANO, RUGGIERO, *L'Europa tra due crisi*, Einaudi, Torino, 1980.
- RONCAGLIA, GINO, *La cappella musicale del duomo di Modena*, Olschki, Firenze, 1957.
- ROSA, MARIO, *Introduzione all'Aufklärung cattolica in Italia*, in Mario Rosa (a cura di), *Cattolicesimo e lumi nel '700 italiano*, Herder, Roma, 1981, pp. 1-47.
- FERDINANDO RONDOLINO, *Il duomo di Torino*, Roux e Frassati, Torino, 1898.
- ROSA, MARIO, *L'Europa cattolica tra Cinque e Seicento: religione, politica e cultura*, in «Studia Borromaeica», 17 (2003), pp. 17-30.
- ROSSO, CLAUDIO, *Il Seicento*, in Pierpaolo Merlin, Geoffrey Simcox, Giuseppe Ricuperati (a cura di), *Il Piemonte sabauda. Stati e territori in età moderna*, in *Storia d'Italia* vol. VIII/1, Utet, Torino, 1994, pp. 163-269.
- ROSSO, CLAUDIO, *Uomini e poteri nella Torino barocca (1630-1675)*, in *Storia di Torino*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Einaudi, Torino, 2000, vol. IV, pp. 7-195.
- ROSSO, CLAUDIO, *Vercelli "spagnola" 1637-1659*, in Edoardo Tortarolo (a cura di), *Storia di Vercelli*, Utet, Torino, 2011, pp. 265-290.
- ROSTIROLLA, GIANCARLO, *L'archivio musicale della chiesa annessa all'Ospedale di Santo Spirito*, in «Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana», XLVI (2002), nn.1-4, pp. 279-343.
- SABAINO, DANIELE, *Frammenti di storia musicale vigevanese in alcune stampe cinque-seicentesche recentemente riscoperte nell'Archivio Capitolare della Cattedrale: catalogo generale e prime osservazioni*, in «Viglievanum», VI (1996), pp. 82-98.
- SABIA, SERENA, *Carlo Giovanni Testori teorico e compositore: ricognizione delle fonti*, in «Fonti Musicali Italiane», 10 (2005), pp. 85-105.

- SACCHETTI, ARTURO, *Giovanni Carisio. Compositore di Musica celeberrimo, miracolo del nostro secolo*, Rotary, Santhià, 1991.
- SACCOMANI CALIMAN, SABRINA, *Per un repertorio delle feste a cavallo sabaude: primi risultati di una ricerca*, in «Studi Musicali», XXV, 1-2 (1996), pp. 429-431.
- SANTARELLI, CRISTINA, *Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I: Filippo Albini da Moncalieri*, in ALBERTO BASSO (a cura di), *Miscellanea di Studi 1*, Centro Studi Piemontesi, Fondo “Carlo Felice Bona”, Torino, 1988 [Il Gridelino, 7], pp. 35-53.
- SARTORI, CLAUDIO, *Assisi. La Cappella della Basilica di S. Francesco*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1962 [I- Catalogo del fondo musicale nella biblioteca comunale di Assisi]
- SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola e Locatelli, Cuneo, 1990.
- SCHNOEBELEN, ANNE, *Performance practices at S. Petronio in the Baroque*, in «Acta Musicologica», 41 (1969), pp. 37-55.
- SCHNOEBELEN, ANNE, *Le messe bolognesi di Carlo Donato Cossoni*, in Davide Daolmi (a cura di), *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di Davide Daolmi, atti del convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), Lim, Lucca, 2007, pp. 211-243.
- SEIFERT, HERBERT, *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*, in Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (a cura di), *La musica sacra nella Milano del Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 17-18 maggio 2011), Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto, Milano, 2014, pp. 25-34.
- SIGNORELLI, BRUNO (a cura di), *I Santi Martiri. Una chiesa nella storia di Torino*, Compagnia di San Paolo, Torino, 2000.
- SILANO, DENIS, *Un contributo per la storia della polioralità in area pedemontana tra i secc. XVI e XVII: uno sguardo alla figura e all'opera di Pietro Heredia (1576 ca. – 1648) nei manoscritti del fondo musicale del Capitolo Metropolitano di Vercelli*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, tesi annuale del corso di Direzione I, a.a. 2014-2015, relatore prof. Walter Marzilli.
- SILVESTRINI, MARIA TERESA, *La politica della religione. Il governo ecclesiastico nello stato sabaudo del XVIII secolo*, Olschki, Firenze, 1997.
- SIMCOX, GEOFFREY, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, Sei, Torino, 1985.
- SIMCOX, GEOFFREY, *L'età di Vittorio Amedeo II*, in Pierpaolo Merlin, Claudio Rosso, Geoffrey Simcox, Giuseppe Ricuperati (a cura di), *Il Piemonte sabaudo. Stati e territori in età moderna*, in *Storia d'Italia* vol. VIII/1, Utet, Torino, 1994, pp. 217-439.
- SOLERO, SILVIO, *Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone*, Alzani, Pinerolo, 1956.
- SORRENTINO, SILVIO, *Documenti riguardanti l'organo maggiore della cattedrale di Torino durante il XVIII secolo*, in «L'organo», XLV (2013), pp. 113-168.
- STANGO CRISTINA, *La corte di Emanuele Filiberto: organizzazione e gruppi sociali*, in «Bollettino-Storico-Bibliografico-Subalpino», LXXXV (1987), pp. 445-502.

- STEFANI GINO, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Flaccovio, Palermo, 1975.
- STELLA, GAETANO, *I tre salmi a 16 voci di Giuseppe Ottavio Pitoni: una proposta di analisi per la musica poliorale*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, atti del convegno di studi (Rieti, 28-29 aprile 2008), a cura di Gaetano Stella, Istituto per la Storia della Musica, Roma, 2009, pp. 169-189.
- STUMPO ENRICO, *Spazi urbani e gruppi sociali (1536-1630)*, in Giuseppe Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 185-220.
- TAGLIAVINI, LUIGI FERDINANDO, *Il fiffaro o registro delle voci umane. Origine ed evoluzione dei registri 'battenti'*, in «L'organo», XXXIII (2000), pp. 109-248.
- TALBOT, MICHAEL, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze, 2006.
- TEODORI, PAOLO, *Corelli e lo stile rigoroso. La lezione di Matteo Simonelli*, in *Studi Corelliani V*, atti del quinto congresso internazionale (Fusignano, 9-11 settembre 1994), a cura di Stefano La Via, Olschki, Firenze, 1996, pp. 283-304.
- TAMBURINI, LUCIANO, *Le chiese di Torino*, [La Bouquiniste], Torino, s.e., 1967.
- TIBALDI, RODOBALDO, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il "Sacrum opus musicum" (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una messa di Giovanni Francesco Capello*, in Maria Caraci Vela, Rodobaldo Tibaldi (a cura di), *Intorno a Monteverdi*, Lim, Lucca, 1999, pp. 313-349.
- TOFFETTI, MARINA, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX, 3-4 (1996), pp. 445-465.
- TOFFETTI, MARINA, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Lim, Lucca, 2004,
- TOFFETTI, MARINA, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco Padano 2*, atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 2002, pp. 441-556.
- TOFFETTI, MARINA, *'Lucino è un lampo e la sua voce è un tuono'. Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 1 (2004), pp. 3-51;
- TOFFETTI, MARINA, *La produzione musicale di Francesco Lucino: postille e precisazioni*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2 (2004), pp. 361-364.
- TOFFETTI, MARINA, *"No baria de haverse mezclado el conde". Ancora su Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola (con documenti inediti)*, in «Studi Musicali», nuova serie, n.1 (2010), pp. 187-250.
- TOFFETTI, MARINA, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, in Aleksandra Patalas, Marina Toffetti (a cura di), *La musica poliorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2012, pp. 161-195.
- TORELLI, DANIELE, *Marco Uccellini da Forlimpopoli Maestro di cappella del Duomo di Modena: i "Salmi Concertati" (1654)*, in Maria Caraci Vela, Marina Toffetti (a cura di), *Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica* (atti del convegno di studi, Forlimpopoli, 1996), Lim, Lucca, 1999, pp. 73-96.

- TORELLI, DANIELE, *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età Barocca*, in *Jubilate Deo*, a cura di Giacomo Baroffio, Danilo Curti, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni librari e archivistici, Trento, 2000, pp.187-201.
- TORELLI, DANIELE, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano*, Lim, Lucca, 2004.
- TUNINETTI, GIUSEPPE, D'ANTINO, GIANLUCA, *Il cardinal Domenico Della Rovere costruttore della cattedrale e gli arcivescovi di Torino dal 1515 al 2000*, Effatà editrice, Cantalupa, 2000.
- VANSCHEEUWIJCK, MARC, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695)*, Institut Historique Belge de Rome, Brussels-Rome, 2003.
- VANSCHEEUWIJCK, MARC, *Giovanni Paolo Colonna and Petronio Franceschini. Building acoustics and compositional style in late seventeenth-century Bologna*, in *Towards Tonality. Aspects of baroque musicale theory*, Leuven University press, Leuven, 2007, pp. 171-201.
- VARALLO, FRANCA, *Le feste da Maria Cristina a Giovanna Battista*, in *Storia di Torino*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Einaudi, Torino, 2000, vol. IV, pp. 483-502.
- VENTURI, FRANCO, *Alberto Radicati di Passerano*, Torino, Utet, Torino, 2005.
- VERGANO, LODOVICO, *Storia di Asti*, Scuola Tipografica San Giuseppe, Asti, 1955.
- VIALE FERRERO, MERCEDES, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo, Torino, 1965.
- VIGLINO DAVICO, MICHELA, *Ascanio Vitozzzi. Ingegnere militare, urbanista, architetto (1539-1615)*, Quattroemme, Perugia, 2003.
- VIORA, MARIO, *Su Innocenzo XI e la persecuzione dei Valdesi nel 1686*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», LV (1930), pp. 109-115.
- VISCONTI, GUGLIELMO, *Diocesi di Asti e Istituti di vita religiosa*, La Gazzetta d'Asti, Asti, 2006.
- VIZZACCARO, FEDERICO, *Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo*, in Gaetano Stella (a cura di), *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, atti del convegno internazionale di Todi (Rieti, 28-29 aprile 2008), Istituto Italiano di Storia della Musica, Roma, 2009, pp. 239-281.
- WITZENMANN, WOLFGANG, *Otto tesi per la policoralità*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, testi della giornata internazionale di studi (Messina, 27 dicembre 1980), a cura di Giuseppe Donato, Torre d'Orfeo, Roma, 1987, pp. 5-9.
- WITZENMANN, WOLFGANG, *Le cappelle delle grandi chiese romane dal Cinque al Settecento: relazione sullo stato della ricerca*, in «Analecta Musicologica», band 45 (2011), pp. 69-89. *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven*. Beiträge der Tagung «Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung», am Deutschen Historischen Institut in Rom (28-30 settembre 2004), herausgegeben von Markus Engelhardt.
- ZIINO, AGOSTINO, *La policoralità in alcuni teorici del Seicento*, in Giuseppe Donato (a cura di), *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, Torre d'Orfeo, Roma, 1987, pp. 119-133.