

ANNALI DI STORIA BRESCIANA 5

Cultura musicale bresciana

Reperti e testimonianze di una civiltà

a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala



Ateneo di Brescia
Accademia di Scienze Lettere ed Arti

MORCELLIANA

© 2017 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2017

Redazione a cura di Enrico Valseriati
Indice dei nomi a cura di Marcello Mazzetti e Livio Ticli

Crediti fotografici:

Bologna, Biblioteca Universitaria
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia
Brescia, Museo Diocesano
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo
Cremona, Biblioteca del Seminario Vescovile
Londra, British Library
Londra, British Museum
Oxford, Bodleian Library
Tolosa, Musée Paul-Dupuy
Tunisi, Museo del Bardo

Gli *Annali di storia bresciana*, promossi dall'Ateneo di Brescia,
sono realizzati con il contributo della

UBI Fondazione CAB

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

ISBN 978-88-372-3155-2

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei, 15/1 - 38015 Lavis (TN)

La produzione polifonica dei monaci cassinesi bresciani: riflessioni fra repertorio e contesto

Il monachesimo benedettino stabilì una presenza importante a Brescia sin dall'alto Medioevo. Qualche secolo più tardi, dopo aver conosciuto le difficoltà dell'autunno di quella stagione, specie nell'infelice istituto della commenda, agli albori dell'età moderna i monasteri cittadini aderirono senza esitazioni all'osservanza scegliendo di seguire il modello riformistico della congregazione *de Unitate* sorta nell'abbazia padovana di Santa Giustina per impulso dell'abate Ludovico Barbo. Dopo l'affiliazione di Montecassino (1505), la congregazione muterà il proprio nome in Cassinese, in ossequio all'Archicenobio fondato da san Benedetto¹.

Dopo la distruzione del monastero fuori le mura di Sant'Eufemia della Fonte, i benedettini mantennero ben due fondazioni nella città di Brescia². La prima, San Faustino Maggiore, era intimamente legata alla vita spirituale locale sin da quando assunse la custodia delle reliquie dei santi patroni Faustino e Giovita³. Pressioni per la diffusione della riforma giustiniana venivano dalla stessa Repubblica di Venezia, e la comunità si affidò già nel 1427 a un abate padovano, sebbene la commenda di nomina viscontea riuscisse a far slittare l'adesione formale al 1491⁴. Più semplice

¹ Un profilo storiografico della congregazione e delle sue origini si legge in Angelo Pantoni, voce *Congregazione benedettina cassinese*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, 2, diretto da Guerrino Pelliccia - Giancarlo Rocca, Paoline, Roma 1975, coll. 1477-1485, mentre per il secolo XVI, peraltro solo raramente oggetto di studio, è fondamentale il volume di Massimo Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, II, *La congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento*, Olschki, Firenze 2003 (Biblioteca Mantovana, 2).

² Il monastero *ad fontes* venne devastato già nel 1438 dall'esercito di Filippo Maria Visconti e poi ancora nel 1512 durante l'assedio dei francesi guidati da Gaston de Foix. Cfr. Giancarlo Piovaneli - Piercarlo Morandi, *Il monastero benedettino e la parrocchia di Sant'Eufemia della Fonte dalle origini ad oggi*, Parrocchia di Sant'Eufemia della Fonte, Brescia 1985.

³ Cfr. Flaviano Capretti, *Intorno alle traslazioni delle reliquie dei santi Faustino e Giovita*, «Brixia sacra», XIV (1923), pp. 130-148.

⁴ L'abate Teofilo Michiel fu braccio destro del Barbo. Saranno necessari alcuni decenni per vincere le resistenze dell'abate commendatario, il milanese Uberto Trivulzio. La vita monastica proseguirà ininterrotta fino al 1798, quando cederà alle armate napoleoniche. Sulla storia del monastero, cfr. in particolare Giovanni Spinelli, *Il cenobio di San Faustino in età moderna, 1491-1798*, in *San Faustino Maggiore di Brescia: il monastero della città*, Atti della giornata nazionale di studio (Brescia, 11 febbraio 2005), a cura di Gabriele Archetti - Angelo Baronio, Brescia, in «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», s. III, XI/1 (2006), pp. 463-472.

e immediata l'accessione alla riforma di Santa Giustina del monastero di Sant'Eufemia, avvenuta con il consenso del commendatario bresciano: l'unione venne sancita sin dal 1457 con bolla di papa Callisto III⁵.

Circa la vitalità di queste comunità e le relazioni con il territorio, basta ricordare come i due cenobi abbiano conosciuto oltre 400 professioni tra la metà del Quattrocento e la fine del Seicento, con una maggioranza assoluta di provenienze dalla città o dal circondario⁶. Tra questi, lo storico della musica non può non cogliere anche un «Marenzi da Coccaglio», forse parente del celebre madrigalista, e tuttavia importa soprattutto osservare come molti fra questi monaci avessero raggiunto la dignità abbaziale o altre importanti cariche congregazionali, a testimonianza del merito e della qualità della vita monastica nei monasteri bresciani⁷. Col Seicento – e per restrizioni imposte prima da Roma e poi dalla Repubblica – le vestizioni vennero contingentate monastero per monastero, e quindi molti bresciani andarono a professare in fondazioni più o meno distanti⁸.

Quest'ultima dinamica è attestata anche per diverse delle figure di musicisti che oggi ci impegnano, già prese in considerazione in un ac-

⁵ Minore fortuna hanno conosciuto nella bibliografia le vicende storiche del monastero *intra moenia*, specie per l'età moderna: cfr. comunque Carlo Sabatti, *Per la storia del monastero di S. Eufemia di Brescia nei secoli XV e XVI. Regesto degli «Annali» del monastero*, «Brixia sacra», n.s., XIX (1984), pp. 7-43 e Mariella Annibale Marchina, *L'archivio del monastero di S. Eufemia di Brescia tra memorie, diari e fabbriche*, in *Inquirere veritatem. Studi in memoria di mons. Antonio Masetti Zannini*, a cura di Gabriele Archetti, in «Brixia sacra», s. III, XII/2 (2007), pp. 617-650 (ma in particolare le pp. 622-630 sulla fondazione urbana nella prima età moderna). La bolla data al 2 febbraio 1457, oltre dieci anni dopo la bolla di Eugenio IV (maggio 1444) che autorizzava la ricostruzione della chiesa e del monastero cittadino già sede degli Umiliati. I lavori proseguirono a fasi alterne lungo tutto il Cinquecento (ma l'ultima ricostruzione si concluse solo nel 1774). Anche i monaci di Sant'Eufemia vennero sfrattati, il 2 novembre (12 brumale) 1797, quando furono obbligati a trasferirsi in San Faustino: il monastero fu trasformato dapprima in ospedale (l'Ospedale Maggiore ne incamererà i beni) e poi, fino ai giorni nostri, in caserma. Inoltre, dopo il bombardamento del marzo 1945 che rase al suolo la chiesa di Sant'Afra, la chiesa benedettina ne ospiterà il titolo e la comunità parrocchiale (Sant'Afra in Sant'Eufemia). Cfr. anche G. Spinelli, *Il cenobio di San Faustino, passim*, oltre a Riccardo Lonati, *Catalogo illustrato delle chiese di Brescia aperte al culto, profanate e scomparse*, I, [s.n.t.], 1989, alle pp. 319-325 per Sant'Eufemia, e pp. 336-347 per San Faustino Maggiore.

⁶ Secondo quanto riferisce G. Spinelli, *Il cenobio di San Faustino*, p. 466, sulla scorta della *Matricula monachorum Congregationis Casinensis Ordinis S. Benedicti* [d'ora in poi *Matricula*], compilata dal P. D. Arcangelo Bossi da Modena, a cura di Leandro Novelli - Giovanni Spinelli, I, (1409-1699), Cesena 1983 (Italia benedettina, 3), pp. 357-367 e 447-456 (rispettivamente), i professi durante tale periodo furono 200 in Sant'Eufemia e 242 in San Faustino Maggiore.

⁷ Si tratta di «D. Eliseus Marensius a Cocalio», del quale la *Matricula* registra (p. 451) i voti solenni pronunciati il 12 marzo 1568. Questa medesima documentazione consente di rilevare sinotticamente le cariche raggiunte nella congregazione, approfondite – in molti casi – nei tomi dell'opera di M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia*.

⁸ Cfr. G. Spinelli, *Il cenobio di San Faustino*, p. 468. Le fondazioni favorite furono senz'altro quelle di San Paolo d'Argon (presso Bergamo), San Benedetto Po (l'antica abbazia mantovana del Polirone), e San Giorgio Maggiore, nell'isola veneziana.

curato contributo di Robert Kendrick dedicato ai compositori della congregazione cassinese, apparso una decina di anni fa⁹. Questo lavoro mi consentirà di non ripetere una serie di dati descrittivi e quantitativi, nella speranza di rimanere più agile nella mia esposizione. La questione cardine già sollevata da Kendrick – cui aggiungeremo qualche riflessione – riguarda l'incidenza della cultura musicale nella Congregazione; i motivi che inducono a comporre entro determinati generi musicali, anche in relazione a quanto scrivono i contemporanei “mondani”; e, infine, se sia possibile ravvisare nel patrimonio musicale cassinese l'espressione di un'identità specifica.

Esaminiamo brevemente queste figure. I bresciani finora noti sono almeno quattro, e possiamo provare a distinguerli in tre generazioni contigue. Il primo e più anziano è certamente Placido Falconio, nato ad Asola nel 1530 ma professore di Sant'Eufemia nel 1549, molto attivo per tutto l'ultimo quarto del secolo allineando una ragguardevole serie di opere diffuse a stampa dalle quali possiamo pure desumere come egli fosse tra i responsabili dell'arrivo a Brescia dei tipi musicali veneziani¹⁰. Eccone un elenco sintetico¹¹.

⁹ Cfr. Robert Kendrick, *Riflessioni sulla sorte della musica nella congregazione cassinese*, 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, AMIS (Antiquae Musicae Italicae Studiosi), Como 2006 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS-Como, 16), pp. 431-474.

¹⁰ Falconio emise i voti il 28 ottobre 1549, come annota la *Matricula* (p. 363), che conferma pure la data di pubblicazione delle parti componenti il *Passio* del 1580. Cfr. Alessandra Campana, voce *Falconio, Placido*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 44, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 396-397. Il monaco musicista scomparve nell'abbazia del Polirone l'8 ottobre 1549 secondo testimonianze coeve (riferite da Giovanni Bignami, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1985 [Strumenti di lavoro, 1], p. 262), confermate da Pietro Faita, abate di Sant'Eufemia dal 1754, responsabile del riordino dell'archivio e autore di molti scritti, tra i quali i preziosi *Annali* del monastero (Archivio di Stato di Brescia, *Ospedale Maggiore, Sant'Eufemia*, b. 40/B). Cfr. pure Pietro Calzolari, *Historia Monastica* [...], 2a ed., Roma, Vincenzo Accolti, 1575, Giornata IV, c. 467r, dove ne loda le doti di compositore e d'organista, informandoci della sua presenza a Venezia: «[...] E per ultimo Placido d'Asola [...], il quale l'anno passato si trovava in San Giorgio maggiore». Ricordiamo infine il contributo di Ala Botti Caselli, *Musiche per la Passione nei monasteri benedettini agli inizi dell'età moderna*, in «*Laeta dies*»: *musiche per san Benedetto e attività musicali nei centri benedettini in età moderna*, Atti della giornata di studi (Fabriano, 23 settembre 2000), a cura di Saverio Franchi - Biancamaria Brumana, Monastero San Silvestro Abate, Fabriano 2004 (Bibliotheca Montisfani, 28), pp. 121-152: 128-141. Dalla dedicatoria alla *Psalmodia vespertina* (1579) si apprende come i «*Typi Venetiis huc deportati fuerint*» per cura dell'autore, di Costanzo Antegnati e di Giacomo Pallavicini.

¹¹ Per il dettaglio bibliografico (e la trascrizione delle dedicatorie) delle monografie musicali di questo e degli altri compositori citati di seguito, cfr. Oscar Mischiati, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, 2 voll., a cura di Mariella Sala - Ernesto Meli, Olschki, Firenze 1992 (Biblioteca di bibliografia italiana, 126), pp. 253-264.

PLACIDO FALCONIO: ELENCO DELLE OPERE PUBBLICATE

- *Introitus et Alleluia per omnes Festivitates totius Anni cum quinque vocibus* – Figliuoli di Antonio Gardano, Venezia 1575
- *Psalmodia vespertina [...] tum plena tum pari voce [...] quaternis vocibus [...] cantu ad diapason inferius tenorem mutato* – Vincenzo Sabbio, Brescia 1579;
- *Passio Hebdomadae Sanctae*, 5vv [1580], dato per perduto, ma completo nelle parti:
 - *Turbarum voces [...] tum plena, tum pari voce [...] quaternis vocibus [...] cantu in tenorem ad diapason inferius mutato* – Vincenzo Sabbio, Brescia 1580
 - *Voces Christi cum tribus vocibus* – Vincenzo Sabbio, Brescia 1580
- *Threni Hieremiae prophetae, una cum psalmi, Benedictus et Miserere [...] tum plena, tum pari voce [...] quaternis vocibus [...] cantu in tenorem ad diapason inferius mutato* – Vincenzo Sabbio, Brescia 1580
- *Sacra responsoria Hebdomadae Sanctae [...] tum plena, tum pari voce [...] quaternis vocibus [...] cantu in tenorem ad diapason inferius mutato* – Vincenzo Sabbio, Brescia 1580
- *Magnificat octo tonorum, primi versus [...] cum quatuor paribus vocibus decantandi* – Angelo Gardano, Venezia 1588.

Altri due compositori nacquero intorno alla metà del secolo, ed entrambi professarono a Venezia. Poco sappiamo di Vitale da Brescia, attestato unicamente da una raccolta di *Litanie* apparsa solo nel 1606, pubblicata in occasione del capitolo generale che in quell'anno ebbe luogo in Santa Giustina¹². Diversamente imponente si staglia la figura del monaco di San Giorgio Maggiore Gregorio Zucchini, tra i più prolifici, con una produzione stampata con regolarità lungo i primi due decenni del Seicento e poi largamente diffusa dalle antologie germaniche. Operò anche a Roma in San Paolo fuori le mura (dove sottoscrisse la *Harmonia sacra* del 1602), a Praglia e in Sant'Eufemia¹³.

¹² Vitale da Brescia avrebbe professato nel 1565 in un imprecisato monastero veneto: nella stampa del 1606 firma la dedicatoria dal monastero di Praglia. La *Matricula* (pp. 320-321) conserva traccia di numerosi professi «a Brixia» intorno alla metà del secolo, tra i quali, però, non si riconosce il nostro. Nuove ricerche documentarie su questo misterioso personaggio consentirebbero forse di precisarne meglio la figura, mentre finora la bibliografia non va oltre la ripetizione delle medesime scarse informazioni desunte dal frontespizio dell'edizione del 1606.

¹³ Dalla *Matricula* (p. 195) ricaviamo la professione in San Giorgio Maggiore di un «Gregorius a Brixia» l'8 luglio 1582, più coerente con il percorso biografico tracciato dalle edizioni musicali (l'ultima testimonianza è fornita dalla raccolta del 1616) rispetto alla professione di un omonimo conterraneo (probabilmente troppo anziano) registrata il 15 agosto 1575, privilegiata invece da Wolfgang Witzmann, voce *Zucchini, Gregorio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 14, Bärenreiter, Kassel 1986, coll. 1409-1410. Tutti i dettagli sull'opera pubblicata in O. Mischiati, *Bibliografia delle opere*, pp. 863-874, mentre, per le composizioni apparse in miscellanee: Ruggero Del Silenzio, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. Opere in antologia*, Olschki, Firenze 2002 (Biblioteca di bibliografia italiana, 173). Tuttavia, a queste opere

VITALE DA BRESCIA

- *Litanie B. V. M., secundum institutum Sacrae Domus Lauretanae, quae quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concini possunt* – Giacomo Vincenti, Venezia 1606.

GREGORIO ZUCCHINI

- *Harmonia sacra in qua motecta VIII.IX.X.XII.XVI. & XX: vocibus, missae autem VIII.XII. & XVI. contextaevocibus continentur, una cum sectione gravium partium ad organistarum usum* – Giacomo Vincenti, Venezia 1602
- *Motectorum et missarum quattuor, & quinque vocibus, cum sectione gravium partium pro organistis [...]* *Liber primus* – Giacomo Vincenti, Venezia 1609
- *Motectorum et missarum senis, septenisque vocibus [...]* *Liber secundus* – Giacomo Vincenti, Venezia 1611
- *Libri Primi in quo vesperae Missa vivorum, et defunctorum [...] vocibus paribus continentur* – [Giacomo Vincenti, Venezia] [1613?]
- *Liber Secundus in quo vesperae Missa Vivorum, et Defunctorum [...] vocibus paribus continentur* – Giacomo Vincenti, Venezia 1613
- *Missa quatuor vocibus decantanda cum nonnullis psalmis integris, divis, falsisbordonibus, Magnificat, & litanis B. V. cum sectione gravium partium pro organistis* – Giacomo Vincenti, Venezia 1615
- *Promptuarium harmonicum in quo haec nempe missa pro vivis, missa pro defunctis, Vespertini psalmi, qui & integrae, & divisim cantari possunt [...], Magnificat, cum omnitonis falsis bordonibus, motecta, litanie B. M.* – Giacomo Vincenti, Venezia 1616.

Infine, di poco più giovane, conosciamo il padre Massimiano Gabbiani da Brescia soprattutto per la sua opera intorno alla poesia e al madrigale, in contiguità con il più noto Livio Celiano, pseudonimo del letterato cassinese Angelo Grillo, e per la formidabile rete di contatti documentata dalle fonti delle composizioni in miscellanee¹⁴.

pervenute ne vanno aggiunte diverse altre di cui si è conservata solo la memoria: si tratta di una seconda edizione ampliata dell'*Harmonia sacra* del 1603, di una raccolta per la settimana santa (*Threni Hieremiae Proph., Benedictus & Miserere a 8*, Venezia 1604), affiancata da una raccolta milanese di *Missae et salmi a 4* voci, da una raccolta di *Missae, Psalmi, Magnificat a 5* voci (anteriore al 1616), e pure da un libro di *Canzonette spirituali a tre con il basso continuo*, forse apparsa dopo il 1616. Cfr. R. Kendrick, *Riflessioni*, p. 471, fig. 2.

¹⁴ Oltre alla raccolta del 1604 curata da Gabbiani, diverse lettere illustrano piuttosto bene il rapporto diretto intercorso fra tra l'abate poeta e il monaco musicista: cfr. Elio Durante - Anna Martellotti, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo diciannovesimo*, SPES, Firenze 1989, pp. 448-451 (C19-21, 24). Il toponimico non lascia dubbi circa la terra natia del monaco, mentre ne solleva davvero molti intorno all'individuazione della sua professione a Ravenna nel 1581 («D. Maximianus a Tiberiaco»: *Matricula*, p. 401), recepita acriticamente in molta bibliografia. Il musicista era già scomparso alla data della pubblicazione dell'unica opera monografica nota (1630), la cui dedica postuma venne sottoscritta dallo stampatore Alessandro Vincenti; il frontespizio presenta l'autore come «Organista nella Parochiale di Padengho»: un incarico compatibile con la sua permanenza nel monastero di Santa Maria a

MASSIMILIANO GABBIANI

- il madrigale *Mentre d'amor il cielo*, in *Laudi d'amore. Madrigali a cinque voci de diversi Eccellenti Musici di Padova* – Ricciardo Amadino, Venezia RISM B/I 1598⁷
- due madrigali: *Suggea da doi coralli* e *Deh non pianger Fanciullo*, in *Madrigali de diversi a Quattro voci [...]* – Ricciardo Amadino, Venezia RISM B/I 1598⁹
- il madrigale spirituale *Fra queste sacre carte*, in *Pietosi affetti del molto Rever.do Padre D. Angelo Grillo monaco cassinense. Posti in musica da diversi reverendi, & eccellentissimi autori. A cinque voci* – Giacomo Vincenti, Venezia RISM B/I 1598⁶
- tre madrigali: *Se tornar brami, O mio Placido santo, Son ben segni d'amore*, in *Musica de Diversi Eccellentiss. Auttori a cinque voci [...]* sopra i *Pietosi Affetti del M.R.P.D. Angelo Grillo; raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinense* – Angelo Gardano, Venezia RISM B/I 1604⁸
- *Vesperi a Versetti per comodo del Choro a Quattro Voci con basso continuo per l'Organo di D. Massimiliano Gabiani Monaco Cassinese Organista della Parochiale di Padenghe* – Alessandro Vincenti, Venezia 1630 [ed. postuma].

Le riflessioni qui proposte si articolano a partire da questi compositori, sebbene esse valgano non solo per i monaci bresciani per nascita o per attività. D'altra parte, esaminando attentamente gli elenchi dei professi cassinensi insieme ad altre fonti, i monaci musicisti che hanno lasciato nella memoria storica tracce della propria competenza o attività musicale risultano essere ben più numerosi. Sarebbe troppo lungo dettagliare in questa sede un elenco di nominativi già molto ampliato grazie al contributo di Robert Kendrick¹⁵, con qualche integrazione dalle mie ricerche: l'elenco dei monaci musicisti risulta ormai più che raddoppiato. Sarebbe utile sviluppare una prossima pubblicazione incentrata sulla diffusione della cultura musicale nella congregazione cassinense esaminando sia la miriade di particolari offerti dalle diverse testimonianze storico-documentarie, sia la natura di quest'ultime, anche come sedimenti della memoria monastica¹⁶. Seppur entro i limiti circoscritti dal contesto del presente studio, vanno ricordati almeno i più significativi professi bresciani da aggiungere

Maguzzano, una dipendenza di San Benedetto Po presso Lonato, a poca distanza da Padenghe sul Garda.

¹⁵ Cfr. R. Kendrick, *Riflessioni*, pp. 438 e 472-473.

¹⁶ Ulteriori ricerche d'archivio non potranno che espandere le nostre conoscenze: sono grato a Tommaso Maggiolo per la generosità con cui ha voluto condividere gli esiti dei suoi sondaggi documentari intorno a San Giorgio Maggiore di Venezia condotti a margine di un'edizione moderna dei mottetti di Zucchini del 1609: a dispetto della episodicità delle attestazioni archivistiche superstiti, sono comunque emersi brani di un'intensa vita musicale fino alle soglie delle soppressioni settecentesche.

al novero delle figure già note. Entrambi professi in San Faustino verso la fine del Cinquecento, conosciamo ora come «musicisti» il p. Benedetto Mombelli e il p. Serafino Basello da Quinzano, quest'ultimo ricordato come «eccellente» tanto nella matematica come nella musica¹⁷. O ancora, dopo che da qualche tempo disponiamo di strumenti bibliografici più analitici, e che prendiamo coscienza gradualmente della quantità di edizioni musicali perdute, possiamo documentare meglio un importante professore di Sant'Eufemia: quell'Arcangelo Buzzi [o Bucci, Buccio] da Lonato che lasciò una solida memoria di sé, forse anche per via di una raccolta a stampa di mottetti apparsa nel 1583 e però non pervenuta fino ai giorni nostri¹⁸. Un altro personaggio individuato più recentemente, Angelo Andreis da Desenzano, professò in San Faustino nel 1618, ma la traccia più rilevante conduce a un periodo trascorso presso il monastero di San Pietro d'Argon, a contatto con un confratello compositore già noto, il padre Vincenzo Tuzzi da Gravina di Puglia, che pubblica nel 1628, quando era organista nella fondazione della bergamasca, una raccolta di salmi a tre voci contenente diverse dediche interne¹⁹. Tra queste, la più interessante

¹⁷ «D. Benedictus Monbellinus a Brixia» professò l'11 giugno 1587, mentre «D. Serafinus Basellus a Quinciano» il 12 marzo 1592, ma di lui si precisa: «Excelluit hic facultatibus mathematicae, et musices, et reliquit multa in mathematicis mss.»; morì forse di peste «circa annum Domini 1630» (cfr. *Matricula*, p. 453).

¹⁸ Di «D. Archangelus Buccius a Lunato», che professò il 28 aprile 1566, conservarono memoria diversi autori certamente per via dell'edizione delle «*Sacras Cantiones, tum in Nativitate Domini, tum in hebdomada Sancta decantari solitas, quae excusae sunt Venetiis apud Riciardum Amadinum, anno 1585*»: così lo ricorda prima ancora della fine del secolo il confratello Arnoldo Wion, *Lignum vitae, ornamentum et decus Ecclesiae* [...], I, Giorgio Angelieri, Venezia 1595, p. 403, che forse lo conobbe di persona o comunque ne ebbe notizia, siccome riferisce «qui hodie vivit». Pochi anni dopo apparve una nota biografica davvero molto simile a cura di Antonio Possevino, *Apparatus sacer ad scriptores* [...], I, Società veneta, Venezia 1606 (ma una prima edizione reca la data 1603), p. 126: forse anche questo gesuita mantovano ebbe qualche contatto – quanto meno indiretto – con il monaco (ripete «qui hodieque vivit»); d'altronde, nel *Supplementum* della *Matricula* dedicato al musicista (p. 367) lo si dice in attività nel 1604: eppure le *Cantiones sacras* vengono citate sbagliando il nome dello stampatore («Armadium!»), e forse anche la data (1583). Tra Sei e Settecento, altri poligrafi perpetuarono la memoria del Buzzi, dal servita Leonardo Cozzando (*Libreria Bresciana*, II, Giovanni Maria Rizzardi, Brescia 1694, pp. 229-230), ai succitati *Annali* dell'abate Pietro Faita, e poi ancora Mariano Armellini, *Bibliotheca Benedictino Casinensis sive Scriptorum Casinensis Congregationis alias S. Justinae Patavinae*, I, Felice e Filippo Campitelli, Assisi 1731, pp. 54, che richiama un'annotazione marginale per noi rilevante letta nel *Regestum* cassinese: «Musicus multa composuit». Infine, negli anni tra il 1570 e il 1575, «Archangelus de Ducibus» (ma anche Ducci, Duci, Dusi), *alias* Buzzi fu nel monastero di Maguzzano (v. Giuseppe Gandini, *Maguzzano: storia di un'abbazia*, I, Grafo, Brescia 2000, p. 79).

¹⁹ Lo stesso frontespizio della raccolta *Missa cum Psalmis Tribus Vocibus, aliaeque Sacras Cantiones una cum Basso Continuo ad Organum* [...] *Opus Secundum* [...], stampata a Venezia da Alessandro Vincenti, 1628 (di cui l'*unicum* bolognese è rimasto ignoto al RISM), consente di cogliere appieno tutto lo spessore dell'«Auctore P. D. Vincentio de Tutiis a Gravina Congregationis Cassinensis Decano, Sacrae Theologiae Doctore, & in Monasterio S. Paoli de Argon Organi pulsatore». Dell'*opera prima* non è pervenuto alcun esemplare, e tuttavia i cataloghi editoriali del libraio Kaspar Flurschütz ne hanno conservato traccia: si tratterebbe di una rac-

ci offre la testimonianza – sostanzialmente unica – di un monaco cornettista: «Al Molto Venerando P. D. Angelo da Desenzano Musico di Cornetto nella Chiesa di S. Paolo d'Argon»²⁰.

Se poi allarghiamo il discorso ai monaci che trascorsero parte della loro vita nei monasteri bresciani – giacché il principio della *stabilitas loci* era ormai superato pure in questa congregazione – il novero si allarga ulteriormente. Basti ricordare un personaggio di notevole statura fra i Cassinesi come il milanese Serafino Fontana: abate di Farfa, di San Giorgio Maggiore e di Sant'Eufemia, fu due volte presidente della congregazione oltre che il dedicatario della stampa delle *Sacrae Cantiones* del confratello Serafino Cantone (1596). Fu egli stesso musicista, coinvolto in prima persona in iniziative musicali e nella produzione poetica di Angelo Grillo²¹.

Per concludere – almeno per il momento – la disamina, devo aprire una breve parentesi a proposito di «Don Ludovico Beretta Bresciano», noto per aver pubblicato un *Primo Libro delle Canzoni a Quattro e Otto Voci da suonare* nel 1604 e riconosciuto come monaco cassinese da diversi studiosi: certo, questa edizione, dedicata a un Cassinese del monastero

colta di intonazioni dei salmi vespertini e di mottetti concertati a quattro voci e continuo, stampata a Venezia. Cfr. *Die Kataloge des Augsburger Musikalien-Händlers Kaspar Flurschütz, 1613-1628*, hrsg. von Richard Schaal, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 7), p. 140, n. 2796: «Vespertini totius anni, Concentus integri cum basso a 4. D. Vincentio de Tutijis. Venetiis [senza data]». Inoltre, importa notare l'organico ridotto, a tre voci, dell'*opera seconda*, chiaramente concepita con la dovuta attenzione per le forze musicali interne al monastero. «D. Vincentius de Tucciis a Gravina» professò nella congregazione a Cava dei Tirreni il 25 agosto 1609 (*Matricula*, p. 466).

²⁰ Oltre a indicare la data di professione in San Faustino (3 settembre 1618), la *Matricula* precisa come Angelo da Desenzano concluse il proprio percorso terreno e monastico nel 1663 col titolo abbaziale in Sant'Eufemia. Il brano che gli dedica Tuzzi nel 1628 è il mottetto *Bonum certamen certavi. A 2. Cantus, & Tenor*. Altre due dediche consentono di scoprire altri monaci musicisti – e titolati! – che dimostrano ulteriormente la mobilità dei diversi professi tra le case della congregazione. Il mottetto *Congratulamini mihi omnes. A 2. A due Canti* è offerto «Al Molto Venerando Padre D. Angelico da Cologna decano, e Musico della Chiesa di S. Paolo d'Argon», che potrebbe essere individuato nel «D. Angelicus a Colonia» che professò a Pratalgia il 24 maggio 1551, anch'egli abate titolare (*Matricula*, p. 320), e però fin troppo anziano nel 1628; oppure, forse più propriamente, con «D. Angelus a Colonia Ver.», professò dello stesso monastero del giugno 1602 (p. 322). Preziosa, infine, la dedica di *Afflicti pro peccatis. A 2.*, dalla quale scopriamo persino l'esistenza di un titolare del magistero musicale: «Al Molto Venerando Padre D. Alfonso Romano Decano, e Maestro di Capella nella Chiesa di San Paolo d'Argon» (un monaco che tuttavia non ho ancora riconosciuto in maniera univoca all'interno della *Matricula*).

²¹ La testimonianza più esplicita si deve a P. Calzolari, *Historia Monastica*, Giornata IV, c. 466: «perciochè è molto eccellente Musico». Quanto alle imprese artistiche che lo interessarono, tra Cantone e le *Canzoni Spirituali* di Giovanni Pelio (1578 e 1584), cfr. R. Kendrick, *Riflessioni*, pp. 442 e 452-453, sulla scorta di Kathrine S. Powers, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, Ph.D. Dissertation, University of California, Santa Barbara 1997, pp. 87-94. Il suo ruolo nella congregazione (delineato nella *Matricula*, p. 581) si coglie appieno in M. Zaggia, *La congregazione, ad indicem*.

milanese di San Pietro in Gessate, punta molto chiaramente alla cerchia della congregazione a Milano, ma tutti i richiami al nome del musicista lo indicano sempre e solo come «don Ludovico», e mai come «Padre», comune appellativo riferito ai monaci²². Inoltre, sebbene venga tradizionalmente considerato come l'organista del monastero, in realtà nessuna indicazione esplicita consente di associare il Beretta all'organo di questa fondazione²³. Considererei quindi più prudente riconoscere in Ludovico Beretta un prete secolare musicista al servizio di uno dei monaci di San Pietro in Gessate, monastero ricco e importante dove certamente Beretta avrebbe assunto volentieri la carica di organista, forse contando proprio sull'opportunità dell'edizione del 1604. Piuttosto, sarebbe curioso poter speculare sul rapporto tra il genere della canzone strumentale e l'ambito monastico: non mancano (tutt'altro!) i casi di composizioni simili in raccolte di monaci musicisti, dei quali però non si conoscono casi di stampe monografiche come questa interamente dedicate alla canzone. L'ipotesi più semplice e verosimile potrebbe suggerire che Beretta servisse il padre Agostino Pirovano in occasioni musicali al di fuori della liturgia, nella musica privata o per le accademie, e ciò senza nulla togliere alla possibilità d'impiego di queste forme strumentali nell'uso liturgico, specie quale sostituto del *proprium* o della ripetizione dell'antifona.

Ecco allora che l'interrogativo circa l'incidenza della cultura musicale tra i Cassinesi trovi risposte di portata ben diversa rispetto a quanto si fosse potuto valutare finora. Del resto, la diffusione molto più capillare

²² L'opera, di cui si conserva a Oxford l'unico esemplare (con la sola *Partitura*), uscì a Milano per i tipi di Agostino Tradate. L'autore è elencato fra i cassinesi già da Oscar Mischiati, *Un'indagine statistica sulla professione di musicista negli ordini religiosi tra XVI e XVIII secolo*, in «*Læta dies*», pp. 3-20: 7, e ancora da R. Kendrick, *Riflessioni*, p. 470. La dedica è indirizzata «Al Molto Reverendo Padre Don Agostino Pirovano dignissimo Monaco Cassinense in Santo Pietro in Gessà di Milano Padron mio osservandissimo», e nell'intero testo Beretta si rivolge sempre al «Reverendo Padre», compreso nella sottoscrizione («Di Vostra P.aternità molto rever. enda affezionatissimo servitore don Ludovico Beretta»). Ai monasteri cassinesi cittadini si richiamano – oltre alla dedica – anche i titoli di due canzoni: *La Pirovana Canzon seconda* (al dedicatario), e *La Cantona Canzon decimaquinta*, quest'ultima senz'altro indirizzata al padre Serafino Cantone, monaco e organista di San Simpliciano quanto meno dalla fine del Cinquecento al 1625.

²³ Nella stampa non viene mai citato l'organo e non risulta come il padre Agostino Pirovano – che non rivestiva alcuna carica maggiore nell'ambito della sua comunità – possa aver offerto l'incarico di organista al Beretta (e difatti, una volta individuato nella *Matricula*, a p. 264, apprendiamo che «D. Augustinus Pirovanus a Mediolano» emise professione proprio nel monastero di San Pietro *Inglassiate* il 17 gennaio 1590: non viene riferito alcun incarico apicale e si precisa solo l'anno della morte, il 1620). Viceversa, ancora molto recentemente Marina Toffetti, *Musica strumentale e committenza in area bresciana. Titoli e dediche delle canzoni strumentali fra Cinque e Seicento*, in *Rinascimento musicale bresciano. Studi sulla musica e la cultura a Brescia tra il Quattrocento e il Seicento*, in «*Philomusica on-line*», xv/1 (2016), pp. 457-512: 477 (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1798>, ultima visita 23 marzo 2017) afferma come dalla stampa «si evince che Beretta nel 1604 era attivo come organista in San Pietro in Gessate di Milano».

delle competenze musicali (come minimo), trova senz'altro riscontro nelle altre principali congregazioni benedettine di maggiore vitalità tra Cinque e Seicento: penso in particolare ai camaldolesi cenobiti, che esprimono un vero e proprio professionista in Orazio Tarditi, affiancato però da molti altri musicisti e compositori²⁴. E poi ai monaci olivetani, presso i quali un Adriano Banchieri rappresenta solo la proverbiale punta dell'iceberg²⁵.

In realtà, via via che si precisano le nostre conoscenze, questa specifica dimensione della cultura monastica viene ad affiancarsi a una indiscussa ricchezza in campo architettonico: caratteristica, questa, che contraddistingue ulteriormente proprio i cassinesi²⁶. E ancora, più recentemente, il superamento di vecchi preconcetti estetici consente finalmente di ampliare la riflessione storiografica attraverso la riscoperta di una produzione letteraria e poetica – sia volgare, sia neolatina – che va ben oltre quanto

²⁴ Cfr. Daniele Torelli, *Orazio Tarditi e i compositori della Congregazione Camaldolese: un modello della cultura musicale nel monachesimo seicentesco*, in *Barocco Padano 5*, Atti del XIII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 18-20 luglio 2005), a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, AMIS (Antiquae Musicae Italicae Studiosi), Como 2008 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS-Como, 17), pp. 125-176, e il più recente contributo Id., «*Quel celebre Professore di musica: cultura musicale e musicisti camaldolesi nella prima età moderna*, in *L'Ordine Camaldolese in età moderna e contemporanea, secoli XVI-XX*, Atti del convegno di studi in occasione del Millenario di Camaldoli 1012-2012 (Camaldoli, 30 maggio-1 giugno 2013), a cura di Giuseppe M. Croce - Ugo A. Fossa, Badia di Santa Maria del Monte, Centro Storico Benedettino Italiano, Cesena 2015 (Italia Benedettina. Studi e documenti di storia monastica, 40), pp. 729-764.

²⁵ La portata del personaggio si coglie – ancora oggi – solo sfogliando il contributo bibliografico compilato da Oscar Mischiati, *Adriano Banchieri (1568-1634). Profilo biografico e bibliografia delle opere*, in «Annuario 1965-1970 del Conservatorio di Musica "G.B. Martini" di Bologna», Pàtron, Bologna 1971, pp. 37-201. Cfr. pure Daniele Torelli, *Musicisti e compositori olivetani fra Cinque e Seicento*, in *Atti del convegno storico «Da Siena al Desertum di Acona»* nel VII centenario della conversione di san Bernardo Tolomei (Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, 26 agosto 2014), in preparazione nella collana «Italia Benedettina».

²⁶ Il tema è stato – e rimane – oggetto di una certa attenzione, sebbene alcuni contributi non tengano sempre conto a sufficienza dello specifico contesto monastico. Cfr. i lavori di Mary-Ann Winkelmes, *Form and Reform Illuminated. Cassinese Reform-Style Churches in Renaissance Italy*, «Annali di Architettura», VIII (1996), pp. 61-84, e Ead., *Notes on Cassinese Choirs: Acoustics and Religious Architecture in Northern Italy*, in *Coming About... A Festschrift for John Sherman*, ed. by Lars R. Jones - Louisa C. Matthew, Harvard University Art Museum, Cambridge (MA) 2001, pp. 307-312, e di Tracy E. Cooper, *Locus meditando et orandi: architecture, liturgy and identity at San Giorgio Maggiore*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-15 dicembre 1993), a cura di Francesco Passadore - Franco Rossi, Fondazione Levi, Venezia 1996 (Serie III, Studi musicologici. B, Atti di convegni, 1), pp. 79-105; ma soprattutto di Bruno Adorni, *L'architettura benedettina cassinese in area padana nel Rinascimento fra koinè locale, ritorni al Medioevo e disposizioni generali*, in *Cinquecento monastico italiano*, Atti del IX convegno di studi storici sull'Italia benedettina (San Benedetto Po, 18-21 settembre 2008), a cura di Giovanni Spinelli, Badia di Santa Maria del Monte, Cesena 2013 (Italia benedettina. Centro storico benedettino italiano, 36), pp. 322-340. Cfr. anche i lavori fioriti intorno all'abbazia casinese di San Pietro in Modena: in particolare il recentissimo volume *Arte nei monasteri, arte per i monasteri: scrittura, arte e architettura presso i benedettini e altri ordini religiosi*, a cura di Sonia Cavicchioli - Vincenzo Vandelli, Panini, Modena 2016 (Saggi, 22).

documentato dall'erudizione ottocentesca²⁷. Gli studi sul monachesimo della prima età moderna hanno ancora molte opportunità di sviluppo, giacché finora risultano decisamente privilegiate l'età medievale e quella delle soppressioni. Tuttavia, al fine di meglio cogliere sotto altre prospettive il sostrato entro cui viene a collocarsi la musica figurata, possiamo esaminare un altro aspetto poco studiato, che coniuga la musica alla cornice architettonica: mi riferisco agli organi edificati nelle chiese monastiche cassinesi²⁸. Sono forse appena più noti gli strumenti commissionati a grandi organari, come l'organo per l'abbazia di San Sisto a Piacenza, opera del bresciano Giovanni Battista Facchetti (1544), o l'Antegnati (1612) per San Giorgio Maggiore²⁹, ma la situazione dei monasteri di Brescia non è da meno. Lo stesso Facchetti costruirà un nuovo organo a Sant'Eufemia nel 1537³⁰, in luogo dello strumento precedente, probabilmente ancora

²⁷ Cfr. il panorama tracciato da Marco Cavarzere, *Percorsi della letteratura benedettina nel Cinquecento*, in *Cinquecento monastico*, pp. 197-210, e il recente volume di Francesco Ferretti, *Le muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, il Mulino, Bologna 2012 (Collana di studi della Fondazione Michele Pellegrino). Ricordiamo come l'Accademia degli Erranti sia nata nel 1619 quale accademia letteraria proprio all'interno del monastero di San Faustino (per trasferirsi poi nel Duomo Nuovo e infine a Palazzo Caprioli), per iniziativa del futuro abate Lattanzio Stella; i contributi dei monaci furono subito numerosi e regolari. I principi originari e la continuità con essi – almeno nelle intenzioni – si distinguono chiaramente sin dai primi articoli dell'edizione a stampa dei *Capitoli et ordini per l'Accademia de gl'Erranti di Brescia*. M.DC.XXXV, Antonio Rizzardi, Brescia 1635, apparsa all'avvio della seconda vita dell'istituzione. Cfr. la bibliografia citata da G. Spinelli, *Il cenobio di San Faustino*, p. 469.

²⁸ Taccio di proposito in merito alle arti figurative: un argomento che ci allontanerebbe dal cuore della questione pur documentando ulteriormente la vivacità artistica cassinese. La realtà della chiesa e del monastero di San Giorgio Maggiore nel Cinquecento rappresenta senza dubbio un vertice – il colossale dipinto delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese venne collocato (1563) nel refettorio di un complesso monastico interamente progettato da Andrea Palladio – eppure esempi analoghi sono tutt'altro che sporadici, a partire dalle opere di Correggio per San Giovanni Evangelista in Parma (1520-1524).

²⁹ L'organo piacentino di Giovanni Battista Facchetti (1544-1555) conobbe molti interventi successivi, da quelli di Carlo e Giuseppe Lanzi (1686) fino a quelli di Cesare Gianfrè (1840), tutti documentati in occasione del restauro eseguito da Mascioni nel 1990: cfr. *L'organo ritrovato: il restauro dell'organo Facchetti di S. Sisto a Piacenza*, a cura di Luigi Swich, Banca di Piacenza, Piacenza 1991. L'organo del monastero veneziano è noto solo perché opera di un personaggio poliedrico come Costanzo Antegnati: organaro, compositore e, per il caso nostro, soprattutto musicografo.

³⁰ Il contratto per Sant'Eufemia è datato 12 novembre 1537, ma l'ultimazione dello strumento dette luogo a riserve da parte del collaudatore Vincenzo Parabosco, espresse il 23 maggio 1539 in un documento denso di dettagli tecnici pubblicato da Oscar Mischiati, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale*, I, *Giovanni Battista Facchetti*, «L'Organo», XXII (1984), pp. 23-160: 92-94, doc. IV: 8; i pagamenti proseguirono nel 1539 per concludersi nel 1542. Cfr. anche Id., voce *Facchetti, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 44, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 19-24. Paolo Guerrini, *L'organaro bresciano G.B. Facchetti e l'organo di Merlin Cocaio*, «Note d'archivio per la storia della musica», XIX/4-5 (1942), pp. 136-144 (ora rist. in Id., *Pagine sparse*, XIV, *Note storiche e problemi musicali*, Edizioni del Moretto, Brescia 1986, pp. 706-714) pubblicava anche il contratto pattuito nel giugno del 1544 con l'organista della chiesa monastica, tal «M.ro Zoanbatt. ditto li Zarli» per un salario annuo di 40 lire.

quattrocentesco, che negli anni del soggiorno di Teofilo Folengo versava in condizioni tali da richiedere un “restauro” significativo: l’abate Stefano da Venezia incaricò allora (1507) quel *Zohan da li organi* (Giovanni da Pinerolo) già al servizio del duomo come organista e organaro³¹. Dal 1524 Gian Giacomo Antegnati tenne la carica d’organista, riuscendo poi a collocare in San Faustino un nuovo strumento, nel 1536³². Del resto, pare evidente come i nomi più altisonanti dell’organaria rinascimentale abbiano lavorato diffusamente per la congregazione dell’Osservanza, in special modo il Facchetti³³.

³¹ Il contratto *Pro organo restaurando* dell’autunno del 1507, pubblicato (insieme a quello del 1537) da P. Guerrini, *L’organaro bresciano*, pp. 137-140, rivela un intervento sostanziale, con rifacimento del somiere, della tastiera, e di sei registri, cui poi si andarono «ancora a zonzer ale sopradette cane vegie fina quarantasette cane per multiplicar li soprani».

³² Cfr. Oscar Mischiati, voce *Antegnati, Giovanni Giacomo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 3, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961, pp. 434-437. Più tardi, la famiglia intervenne anche nell’altro monastero bresciano, se Costanzo Antegnati attesta che in «S. Eufemia refatto gli registri quattro di novo» (cfr. l’*Indice degli organi fabbricati in casa nostra dal tempo ch’io Costanzo Antegnati ne ho hauto maneggio, & cura*, pubblicato ne *L’arte organica di Costanzo Antegnati organista del duomo di Brescia, dialogo trà padre, & figlio, à cui per via d’avvertimenti insegna il vero modo di sonar, & registrar l’organo; con l’indice de gli organi fabbricati in casa loro. Opera XVI. Utile e necessaria à gli organisti*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608, c. 3r). Attualmente, sulla cantoria alle spalle dell’altare maggiore si trova un organo Serassi del 1843 (op. 567), racchiuso nella cassa di un precedente strumento settecentesco.

³³ Sappiamo ormai come Facchetti fosse l’autore anche dell’organo costruito per i cassinesi di San Pietro in Modena, il cui primo contratto del 9 aprile 1519 fu rinnovato il 25 agosto 1523 (fu poi sottoscritto *Ioannes Baptista Brixiensis fecit 1524*), mentre uno dei suoi ultimi strumenti, pagato 240 scudi, venne collocato nel 1552 in San Benedetto di Polirone, l’unico dotato di un registro proprio per il pedale; anche in questo caso emersero alcune riserve al collaudo di Vincenzo Parabosco (vi pose rimedio l’allievo G.G. Calvi). Mancano ancora indagini particolareggiate in questo senso, eppure molte segni consentono di postulare relazioni privilegiate fra certi organari e alcuni ordini regolari: così Facchetti con i benedettini, sia osservanti, sia olivetani (San Michele in Bosco di Bologna, 1524-1526 e 1530; San Benedetto Novello a Padova, 1526-1527, con un secondo Principale; San Vittore al Corpo di Milano, 1535-1536; San Sepolcro di Piacenza, 1544); o ancora, per esempio, Giovanni Cipri con le famiglie mendicanti dei francescani e dei predicatori. Un altro organaro cinquecentesco che operò presso diverse fondazioni cassinesi fu Baldassarre Malamini, la cui prima opera documentata (1580) venne collocata in San Procolo di Bologna (curandone regolarmente la manutenzione fino al 1614), seguita a breve distanza dal singolare strumento per San Vitale a Ravenna (1581), dotato di un quarto registro di flauto in unisono col Principale. Cfr. Francesco Tasini - Andrea Macinanti, *L’organo Malamini-Verati di San Procolo in Bologna: storia e restauro Zanin 2009*, Akou-smata Orizzonti dell’Ascolto, Ferrara 2009; Maurizio Tarrini, voce *Malamini, Baldassarre*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 67, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 736-738, e Paolo Fabri, *Organi e organari a Ravenna dal XVI al XVIII secolo*, «L’Organo», XVI (1978), pp. 11-14. Anche San Procolo poteva vantare un importante organo quattrocentesco per il cui contratto si impegnò il 20 settembre 1455 il celebre organaro d’origine tedesca Bernardo d’Alemagna (Bernardus de Venetiis): da tale documento ricaviamo l’esistenza di un precedente strumento, probabilmente impostato sulla base del Do di otto piedi, se quello nuovo doveva essere «più grosso del vecchio canne sette, facendoli l’ottava del fa et sol», con «le canne [...] di stagno netto e buono»: cioè su base di sedici piedi con il principale di stagno in facciata. Cfr. Oscar Mischiati, voce *Bernardo d’Alemagna*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 9, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1967, pp. 257-259.

Dalla mobilità statuita dalla riforma giustiniana – a garanzia di un’osservanza continuamente rinnovata e quale antidoto alla sclerotizzazione delle comunità – trassero grandi vantaggi proprio i monaci musicisti. Di fatto, le assegnazioni stabilite nei capitoli annuali favorirono i contatti artistici, e ogni nuova ricerca – per quanto puntuale, ancorché approfondita – rivela immancabilmente le strette relazioni tra musicisti: tanto fra monaci e laici, tanto fra regolari di famiglie diverse, a dimostrare quanto il mondo della musica – alla fine non così ampio e numeroso – fosse molto aperto al confronto, allo scambio, e persino all’omaggio³⁴.

Tra quanto si può leggere sulla produzione figurata dei monaci cassinesi, si incontra non di rado il richiamo a una certa rarità – se non sporadicità – delle fonti musicali, specie se confrontato a quanto si osserva presso i francescani conventuali, oppure gli olivetani. Credo non sia inutile precisare ancora una volta le forti differenze che sottendono anche alla pratica musicale in famiglie – certo – tutte regolari, eppure profondamente distinte, come quelle dei frati (ordini mendicanti e missionari) e dei monaci (ordini contemplativi, distinti oltre tutto per il peculiare rito liturgico proprio, monastico che si differenzia sensibilmente da quello secolare dei frati francescani, predicatori, carmelitani, ecc.). Queste differenze costitutive tra regolari comportano indiscusse differenze anche sul piano dell’organizzazione e del consumo della musica, tanto da rendere piuttosto sterile ogni comparazione troppo generica³⁵.

Ad ogni modo, in questa sede mi preme concentrare la riflessione soprattutto sul piano esegetico, sul modo di interpretare le fonti e di assegnargli un significato. Intanto, è bene sottolineare chiaramente due assunti che condizionano pesantemente la nostra percezione del patrimonio musicale dei secoli XVI e XVII: è indubbio che questi siano per eccellenza i secoli della stampa musicale, davvero molto diffusa, poco costosa, sostenuta da tecnologie e da mano d’opera a buon mercato, nonché da una rete di circolazione molto attiva. E però, specie colle ricerche di questi ultimi anni, misuriamo sempre più precisamente la percentuale di perdite, di dispersioni, ossia la scomparsa, la distruzione di un numero di esemplari enorme, spesso fino all’annientamento totale di intere tirature, con la conseguente sparizione di tante opere dalla memoria³⁶. Di conseguenza,

³⁴ Per brevità, mi limito a rinviare a quanto ho esposto in D. Torelli, *Orazio Tarditi*, e Id., *Quel celebre Professore*, cui aggiungerei l’esempio dell’omaggio offerto a Tarditi da un compositore di tutto rilievo – per qualità artistica e per gli incarichi ricoperti – come Marco Uccellini, e che leggiamo nei *Salmi Concertati* (cfr. Id., *Marco Uccellini da Forlimpopoli Maestro di cappella a Modena: i “Salmi Concertati” [1654]*, in *Marco Uccellini*. Atti del convegno «Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica» [Forlimpopoli, 26-27 ottobre 1996], a cura di Maria Caraci Vela - Marina Toffetti, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999 [Strumenti della ricerca musicale, 5], pp. 73-96: 92-93).

³⁵ Approfondisco la questione in *Orazio Tarditi*, pp. 127-132.

³⁶ I termini della questione sono esposti con efficacia in due contributi di Neil Harris, *La*

sulla scorta di indagini analoghe sviluppate in altri settori della bibliografia, sono stati interrogati non solo i cataloghi editoriali, ma anche gli elenchi bibliografici, commerciali, gli inventari, le fonti documentarie più diverse, e ormai cominciamo a capire come le possibilità di sopravvivenza di un'opera mandata a stampa non fossero poi tanto ampie³⁷. Anzi! A maggior ragione per le edizioni prodotte localmente, lontano dai grandi circuiti veneziani: a Milano, Firenze, Torino e – come dimostrato più sopra – anche Brescia³⁸. O ancora per le edizioni prive di valore intrinseco tali da motivarne la conservazione (penso per es. alle cinquecentine ricche di xilografie, o di grande formato). E – giustappunto – l'edizione di musica del Seicento era quasi sempre un prodotto povero, di consumo e, al tempo stesso, di consumazione.

Sulla base di questa premessa, sono sempre più convinto che proprio la musica del monachesimo sia stata particolarmente penalizzata da una simile infausta dinamica, perché creata in un contesto molto peculiare, caratterizzato anche da modelli di trasmissione propri, interni alla congregazione o comunque alla realtà monastica, per lo più dominati dal manoscritto, e che la dispersione – distruzione! – di tanti fondi, o di intere biblioteche ha cancellato dalla memoria³⁹. D'altra parte, l'esame capilla-

sopravvivenza del libro ossia appunti per una lista della lavanderia, «Ecdotica», IV (2007), pp. 24-65, e *L'unicum in biblioteca: per un'analisi della sopravvivenza del libro antico*, in *Gli incunaboli e le cinquecentine della Biblioteca di San Gimignano*, II, *Saggi e apparati*, a cura di Neil Harris, Città di San Gimignano, San Gimignano 2007 (Fonti e ricerche, 4), pp. 51-64.

³⁷ Sono esempi di tali indagini i lavori di qualche anno fa di Gaetano Pitarresi, *Alcune perdute edizioni napoletane di opere di polifonisti calabresi della prima metà del Seicento*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V (1987), pp. 35-51, e Cesarino Ruini, *Edizioni musicali perdute e musicisti ignoti nella "Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica" di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Musicologia humana: Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, ed. by Siegfried Gmeinwieser - David Hiley - Jörg Riedlbauer, Olschki, Firenze 1994 (*Historiae musicae cultores*. Biblioteca, 74), pp. 417-442, mentre una prospettiva più ermeneutica si mette in luce nei contributi di Luigi Collarile, *Claudio Merulo nell'intavolatura tedesca di Torino: il problema delle fonti*, in *In organo pleno*. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag, hrsg. von Luigi Collarile - Alexandra Nigito, Peter Lang, Bern 2007 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2, 48), pp. 89-112: 107-108; Id., *Legrenzi perduto. Appunti di bibliografia*, «Studi Musicali», XXXVIII (2009), pp. 45-54; Id., *Giovanni Gabrieli and Andrea's Musical Legacy. Lost Editions, Ghost Editions, Editorial Strategies*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, ed. by Rodolfo Baroncini - David Bryant - Luigi Collarile, Brepols, Turnhout 2016 (*Venetian Music. Studies*, 1), pp. 71-95.

³⁸ Per esempio, attraverso la riscoperta dell'*unicum* di una cinquecentina mutila, sono emersi aspetti inediti dell'attività editoriale milanese della famiglia Tini, che consentono oltre tutto di retrodatarne di ben dodici anni l'esordio nel campo delle stampe musicali: cfr. Daniele Torelli, *Il madrigale nella Casale dei Gonzaga: nuove fonti, testimonianze inedite e un unicum milanese*, in «*Musica se extendit ad omnia*», Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, I, a cura di Rosy Moffa - Sabrina Saccomani, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 2007, pp. 132-209: 175 e 184 ss.

³⁹ Colpisce – letteralmente – la quantità di opere frutto d'ingegni quanto mai diversificati – dalla teologia, alla storia, alle scienze – conservate in manoscritto nella biblioteca di tale o

re di tante opere – e non solo musicali – create dalla cultura monastica, ha fondato in me la convinzione che l'accesso alla stampa (delle opere musicali, ma non solo) non dipendesse tanto dalle dinamiche interne alla congregazione, quanto che fosse il frutto di situazioni contingenti che, secondo i casi, si rivelavano più o meno favorevoli al passaggio da una fruizione tutta "interna", fra confratelli, trasmessa solo in copie a penna, a una diffusione pubblica, per mezzo della stampa. Del resto, pare significativo il fatto che per gli autori approdati alle stampe – e qui mi riferisco specificamente alla musica – spesso constatiamo l'una o l'altra fra due situazioni estreme: o veniva pubblicata una sola opera (e cioè il risultato di un'unica occasione propizia, come nel caso delle *Litanie* di Vitale da Brescia), oppure dai torchi usciva una serie piuttosto consistente, come nel caso di Falconio o di Zucchini: verosimilmente perché il musicista si veniva a trovare nel contesto più favorevole, o l'aveva saputo suscitare. Falconio trasse di sicuro vantaggio dall'aver contribuito a importare a Brescia i tipi musicali da Venezia, mentre per Zucchini dovette giocare il privilegio di aver operato in due delle abbazie benedettine più ricche come San Giorgio Maggiore e San Paolo fuori le mura.

Eppure, l'accesso alla stampa comportava anche un immane rovescio della medaglia, nel senso che obbligava a sottomettersi ai meccanismi dell'editoria, ai criteri di selezione che l'editore musicale imponeva in vista della migliore – e più redditizia – ricezione del prodotto da parte del pubblico pagante. Un pubblico che doveva essere quanto più vasto possibile e che però nutriva di solito scarso interesse per l'uso monastico, per le sue feste proprie e, in generale, per tutto ciò che rappresentava parte di quello "specifico benedettino" che oggi tanto vorremmo conoscere o riscoprire. Viceversa, tanto più un repertorio di musiche appariva peculiare e riservato a un pubblico delimitato, tanto meno coincideva con gli interessi di vendita dell'editore, e tanto basta per intuire una maggiore episodicità dell'accesso all'editoria delle opere monastiche⁴⁰. Questi, ritengo, sono i motivi per cui, fra tanta musica pubblicata da monaci compositori, si trovano tracce tanto rare della loro identità monastica, e tanto avere testimonianze del contesto benedettino che le ha viste nascere⁴¹.

di tal altro monastero, di cui fanno menzione i vari memorialisti, annalisti e storiografi benedettini (anche solo quelli citati più sopra), di cui ormai non v'è più traccia! Studiare la storia monastica significa anche toccare con mano la portata distruttiva delle soppressioni, da quelle rivoluzionarie e napoleoniche alle «leggi eversive» promulgate dal giovane stato italiano unitario: con esse la storia conobbe una svolta fondamentale, pagata però a caro prezzo sul piano della memoria.

⁴⁰ Penso, per esempio, a tutto quel patrimonio di composizioni che, per estensione del termine liturgico, definiremmo *proprie* del rito e delle celebrazioni monastiche, dai salmi d'impiego monastico, ai mottetti concepiti per il santorale e per le festività benedettine: tutte composizioni che devono aver seguito le dinamiche di diffusione o di conservazione tipiche del manoscritto moderno, e di cui le testimonianze superstiti sono oggi veramente rare.

⁴¹ In estrema sintesi, potremmo osservare come, in definitiva, il monaco musicista venisse

Certo è che la nostra conoscenza della musica monastica – e del monachesimo nella musica – soffre anche della natura e della sorte che contraddistinsero le coeve fonti musicali a penna. Oltre a quanto già affermato circa la loro effimera esistenza e il poco fortunato percorso nel tempo delle biblioteche monastiche, possiamo senz'altro sottolineare come il manoscritto di musica notato fra l'ultimo Cinquecento e il Seicento fosse soprattutto un sussidio d'uso, non concepito quale collettore di memoria destinato alla conservazione, bensì confezionato quasi esclusivamente per l'esecuzione e la consumazione, prodotto in massiccia quantità specie in una stagione come il primo Barocco che creava e sfruttava la musica in ogni occasione possibile. Numerosi sono i motivi che ne inficiano la salvaguardia nel tempo: il manoscritto per uso individuale – prodotto dal singolo musicista per la propria attività – in genere non sopravvive al suo autore, sia per il naturale ciclo vitale dell'artista, sia perché è il testimone di un repertorio costruito con fatica e gelosamente, destinato quindi a seguire tutti gli spostamenti del musicista e ad estinguersi col tramonto della sua carriera. In conseguenza di tale prassi, più tardi, alcune cappelle musicali imporranno al proprio maestro di consegnare alla memoria archivistica i frutti della propria creatività, o addirittura di stendere degli inventari delle musiche al passaggio da un magistero al seguente (fonti documentarie quanto mai preziose per le nostre indagini!), eppure si constata la forte resistenza nei confronti di tale procedura, che i compositori dovevano considerare come un vero e proprio sopruso. D'altra parte, in un tempo che, a differenza del nostro, era dominato da un forte senso della contemporaneità a scapito della storicizzazione del repertorio, la musica “vecchia” – fosse anche solo quella del maestro precedente – decadeva dall'uso,

percepito dal pubblico dell'editoria musicale praticamente come qualsiasi altro compositore. Per un verso, si trattava di una conquista non irrilevante; per l'altro, di un intendimento parziale. Fra i rari squarci di luce svelati in tanti anni di ricerche, uno dei più interessanti riguarda un brano composto in occasione della solenne cerimonia di *Incoronazione* dell'effigie della *Beata Vergine della Vangadizza* avvenuta «nella Domenica in Albis Ottava del Santo giorno di Pasqua» del 1611, nella chiesa dell'abbazia veneta della Vangadizza (oggi a Badia Polesine): il motetto *Salve Regina*, pubblicato nella raccolta *Nova Compieta intiera [...] a cinque voci del monaco camaldolese Didimo Bozi da Verona* (1616) con la dedicazione «*Alla Beatissima & Gloriosissima Vergine, La Miracolosa Madonna della Vangadizza*». Tuttavia, questo lacerto di vita monastica locale trovò collocazione senza difficoltà in una stampa di Ricciardo Amadino perché il testo intonato era quello di grande impiego dell'antifona mariana; e, d'altra parte, oggi noi siamo in grado di riconoscere e ricostruire l'intero contesto solo perché dell'archivio della Vangadizza si sono conservate porzioni incredibilmente più considerevoli anche rispetto a fondazioni di rilievo ben maggiore. La questione è esposta in dettaglio in Daniele Torelli, *Vita musicale e archivi: i musicisti camaldolesi tra le carte dell'Abbazia della Vangadizza*, in *Mille anni di storia camaldolese negli archivi dell'Emilia-Romagna*, Atti del convegno di Ravenna (11 ottobre 2012), a cura di Gilberto Zacchè, Mucchi, Modena 2013 (Centro Studi Nazionale sugli Archivi Ecclesiastici di Fiorano e Ravenna, 17), pp. 67-80: 76-77; e Id., *Quel celebre Professore*, pp. 738-739.

sostituita da nuove composizioni, e solo in casi ben particolari riusciva a conquistarsi lo *status* di testimone della memoria e a prendere la via della conservazione. Come è piuttosto ovvio, hanno maggiore probabilità di sopravvivenza i volumi riccamente ornati e rilegati, o i faldoni strutturati e ordinati. Molto meno le carte sciolte, le singole parti vocali e strumentali – magari copiate anche un po' frettolosamente – che rappresentano la maggior parte dei formati a penna dagli ultimi decenni del Cinquecento, e dall'affermazione dello stile concertato. Del resto, a proposito delle contingenze della storia e dello scarsissimo valore attribuito alla “carta da musica”, vale la pena di ricordare la testimonianza di Pietro Alfieri, all'inizio dell'Ottocento, a proposito dei manoscritti rimasti orfani dei Gesuiti⁴²:

«Imperocchè, avvenuta la soppressione della Compagnia di Gesù, furono rubati i preziosi archivi musicali di Sant'Apollinare e della Chiesa del Gesù, e furono vendute a prezzo di peso tutte le carte. Il Canonico Massajuoli ch'io ho conosciuto e trattato da giovinetto, diceva di aver per buona ventura ricomperato da un pizzicagnolo forse tremila libbre di carte di musica appartenuta alla Chiesa di Sant'Apollinare. Ond'è che i bei originali di [Giacomo] Carissimi che ora noi tanto desideriamo, saranno probabilmente serviti per involgere il butiro, e le acciughe».

Intorno alla questioni delle fonti si sviluppa anche un altro tema, peraltro assai ribadito nello studio di Robert Kendrick, e che riguarda l'individuazione di elementi caratteristici specificamente monastici, o di tratti distintivi dello spirito cassinese (se non persino espressione del carisma benedettino). Come osserva lo studioso, né gli scritti dei molti autori cassinesi, né le deliberazioni assunte a livello di congregazione soccorrono nel tentativo di definire una “politica” musicale nell'ordine, sebbene si possano senz'altro estendere anche alla musica i principi di sobrietà che caratterizzano tanti aspetti di questa recensione monastica, dalla liturgia, all'architettura, all'arte⁴³. Credo che, anche a tal proposito, finché non riusciremo a rintracciare materiali autenticamente “interni” alla vita monastica cassinese, dovremo accontentarci di leggere tra le righe di operazioni del tutto pubbliche (e quindi distanti dalla realtà claustrale) come la pubblicazione di un'opera musicale da parte dei maggiori editori del tempo (rivolti, quindi, ad ampio pubblico). Ribadendo il concetto, possiamo ipotizzare che nella selezione delle composizioni da pubblicare – forme, generi, stili – dovesse prevalere di gran lunga il criterio editoriale su quello più propriamente monastico giacché quest'ultimo difficilmente

⁴² Pietro Maria Alfieri, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia, scritte da Pietro Alfieri Prete romano e maestro compositore*, tip. di M. Perego e Salvioni, Roma 1845, pp. 55-56.

⁴³ Cfr. R. Kendrick, *Riflessioni*, pp. 433-434.

poteva trovare corrispondenza negli interessi di quella vastità di pubblico auspicata dal mercato delle stampe. Di nuovo, la considerazione vale per tutto il mondo monastico e, come s'è detto, nell'insieme sono ben rare le attestazioni che rinviano chiaramente a una destinazione concepita espressamente per l'ordine benedettino.

Da ultimo è essenziale almeno accennare al problema postremo, relativo alle soluzioni compositive e stilistiche riscontrabili nelle musiche create dai monaci. Il discorso meriterebbe spazio ben maggiore, e tuttavia ritengo già illuminante circoscrivere la riflessione intorno a due soli esempi inediti, nondimeno rivelatori di quanto sia necessario riconsiderare gli addebiti di conservatorismo rivolti a molte opere composte da Cassinesi, spesso riconosciute come molto legate a tradizioni datate, poco aperte alle innovazioni e quasi avulse dalle scelte stilistiche coeve, come se tutto ciò corrispondesse bene a quella ricerca di sobrietà evocata poc'anzi. Del resto, solo un'alacre opera di trascrizione in partitura dei libri parte originali consente di vagliare effettivamente il repertorio e di confrontarlo con quello dei contemporanei secolari. Per esempio, applicando questo metodo lento e laborioso ai mottetti di Gregorio Zucchini del 1609 non si tarda a scoprire in essi un linguaggio di grande attualità in cui è possibile riconoscere finanche tratti di quella particolare recensione mottettistica che assimila gli stilemi ritmici e imitativi propri dello strumentalismo e in particolare della *canzon francese* per creare un linguaggio compositivo rinnovato, aperto agli influssi vicendevoli tra polifonia vocale e polifonia strumentale, a una nuova maniera di intendere il tessuto imitativo, e che potremmo definire come “mottetti-canzone”⁴⁴. Di simile vivacità ritmica è sicuramente buon esempio il mottetto *Rorate caeli desuper* (trascritto nell'esempio

⁴⁴ Sulla base di tali caratteristiche faccio ricorso al termine “mottetto-canzone” come estensione della più determinata tipologia delle *canzoni-mottetto* o *mottetti con canzone* presentata da Giuseppe Vecchi, *La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio-2 giugno 1985), a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, AMIS (Antiquae Musicae Italicae Studiosi), Como 1987 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS-Como, 4), pp. 79-97, poi precisata sulla base di esempi più puntuali da Rodobaldo 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*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela - Rodobaldo Tibaldi, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 1999 (ConNotazioni, 2), pp. 313-349. Esaminavo mottetti di questo tipo già in Daniele Torelli, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004 (Quaderni dell'Archivio per la storia della musica in Lombardia, 3), pp. 19, 51-52 e 135. Più recentemente, un passo di Marina Toffetti, *Intertestualità e paratestualità nel repertorio della canzone strumentale milanese*, «Philomusica on-line», IX/2 (2010), (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/945>, ultima visita 23 marzo 2017), p. 499, si concentra sull'«Influsso della canzone strumentale sulle sezioni vocali di composizioni vocali-strumentali e sulle composizioni vocali» (§3.3).

1), sin dall'esordio contraddistinto da una figura agile e ornata; un'efficace pausa generale chiude l'episodio e lascia il passo a una ripresa dell'incipit testuale in una *trippola* omoritmica, mentre il secondo verso è intonato su un motivo di ribattute e gradi congiunti del tutto affine al più classico dei dattilici canzonistici.

1. Gregorio Zucchini, *Motectorum et Missarum* [...] *Liber Primus*, 1609:
Rorate caeli desuper

15. Rorate caeli desuper

A 5.

Gregorio Zucchini OSBeass,
*Motectorum et Missarum Quattuor. &
 quinque vocibus Cum Sectione gravium
 partium pro Organistis [...] Liber Primus.*
 Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (I-Bc)
 Daniele Torelli editi ©2016

Cantus 

Altus 

Quintus 

Tenor 

Bassus 

Organo 

C 

A 

Q 

T 

B 

Org 

8 15 20

C
de - - - su-per, ro - ra - te cae - li de - su-per et nu - bes plu - ant ius -

A
cae - li de - su-per, ro - ra - te cae - li de - su-per et nu - bes plu - ant ius -

Q
de - su - per, ro - ra - te cae - li de - su-per et nu - bes plu - ant ius -

T
de - su - per, ro - ra - te cae - li de - su-per et nu - bes plu - ant ius -

B
de - su - per, ro - ra - te cae - li de - su-per et nu - bes plu - ant ius -

Or

25

C
tum. A-pe-ri - a-tur ter - ra, a-pe-ri - a-tur ter - ra, a-pe-ri - a-tur ter -

A
tum. A-pe-ri - a-tur ter - ra, a-pe-ri - a-tur ter - ra, a-pe-ri - a-tur ter - ra

Q
tum. A-pe-ri - a-tur ter - ra, a-pe-ri - a-tur ter - ra, et

T
tum. A-pe-ri - a-tur ter - - - ra, a-pe-ri - a-tur ter -

B
tum. A-pe-ri - a-tur ter - ra, a-pe-ri - a-tur ter - ra,

Or

ger-mi-net, et ger-mi-net sal-va-to-rem, sal-va-to-rem.
 et ger-mi-net, et ger-mi-net sal-va-to-rem, sal-va-to-rem.
 net, et ger-mi-net sal-va-to-rem, sal-va-to-rem.
 et ger-mi-net sal-va-to-rem, sal-va-to-rem.
 net, et ger-mi-net sal-va-to-rem, sal-va-to-rem.

Un sapiente ricorso alle ribattute ritmicamente elaborate informa pure l'intero mottetto *Fili mi habebis multa bona*, ma è soprattutto *Paratum cor meum* a mostrare analogia vicinanza con la scrittura strumentale. O meglio, a sfruttarne gli stilemi in una varietà di linguaggi che riduce le distanze tra generi la cui codificazione un po' schematica è più probabilmente frutto delle nostre tendenze tassonomiche che assoluta verità storica. Il mottetto si apre con un più ampio tema, consono alla mesta invocazione del testo:

2. Gregorio Zucchini, *Motectorum et Missarum [...] Liber Primus*, 1609:
Paratum cor meum, Cantus, bb. 3-7

Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Il tono muta sensibilmente dal secondo stico: all'inevitabile ornamento melismatico su «cantabo» segue un nuovo spunto “canzonistico” che rende vividamente «et psallam in gloria mea»: e su analogo principio si svolge l'intonazione della restante prosa salmodica, come si legge nella trascrizione integrale seguente⁴⁵:

⁴⁵ Sono queste le composizioni a parer mio più riuscite nell'invenzione e nell'elaborazione di spunti ritmici di grande effetto per ravvivare il discorso polifonico, ma si veda anche l'improvvisa diminuzione in crome su «certavit usque ad mortem» in *Iste sanctus pro lege* (bb. 38-48); oppure l'efficace reiterazione di «ecce sponsus venit, exite obviam ei» in metro binario-ternario (quest'ultimo sul mio corsivo) a conclusione di *Prudentes Virgines* (da b. 25 alla fine); o ancora l'intenso e movimentato epilogo di *Cum pervenisset*, a partire da «et iam concupiscenti animo» (bb. 77-80), in cui si susseguono le *trippole* e la scrittura diminuita («securus et gaudens», bb. 83-100) per approdare a un finale solenne mosso dalle sincopi («discipulum eius qui pependit in te», da b. 101 alla fine).

3. Gregorio Zucchini, *Motectorum et Missarum* [...] *Liber Primus*, 1609:
Paratum cor meum

12. Paratum cor meum

A 5.

Gregorio Zucchini OSBass,
Motectorum et Missarum Quattuor. &
quinque vocibus Cum Sectione gravium
partium pro Organistis [...] Liber Primus.
 Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (I-Bc)
 Daniele Torelli editi ©2016

The musical score is for the motet 'Paratum cor meum' by Gregorio Zucchini. It is arranged for six parts: Cantus, Altus, Quintus, Tenor, Bassus, and Organo. The score is in common time (C) and G major. The lyrics are: 'Pa - ra - tum cor me - um, De - us, pa - ra - tum cor me - um, De - - - us, cor Pa - ra - tum cor me - um, De - Pa - ra - tum cor me - um, De -'. The Cantus part begins with a fermata and a 'c' above it. The Altus part has a '5' above it. The Organo part has a 'c' above it. The lyrics are distributed across the vocal parts: Cantus (Pa - ra - tum cor me - um, De - us), Altus (Pa - ra - tum cor me - um, De - us, pa - ra - tum cor), Quintus (Pa - ra - tum cor me - um, De - - - us, cor), Tenor (Pa - ra - tum cor me - um), Bassus (Pa - ra - tum cor me - um, De -), and Organo (Pa - ra - tum cor me - um, De -).

10 15

C
pa - ra - tum cor me - um, De - us, pa - ra - tum cor me - um,

A
me - um, De - us, pa - ra - tum cor me - um, De - - - us, cor

Q
me-um, De - us, pa - ra - tum cor me - um, De - us, cor

T
De - - - - - us, pa - ra - tum cor me - um,

B
us, pa - ra - tum cor me - um, De - us, cor me - um,

Org

20 25

C
De - - - - - us, pa - ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa - ra -

A
me - um, De - - - us, pa - ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa - ra - tum, pa - ra - tum

Q
me - um, De - - - us, pa - ra - tum cor me - um, pa - ra - tum, pa - ra - tum

T
De - - - - - us, pa - ra - tum, pa - ra - tum cor

B
De - us, pa - ra - tum cor me - um, pa - ra - tum cor

Org

30

C
tum cor me - um; can - ta - - - - - bo, can - ta - - - - -

A
cor me - um; can - ta - - - - -

Q
cor me - um; can - ta - - - - - bo, can - ta - - - - -

T
me - um; can - ta - - - - - bo, can - ta - - - - -

B
me - um; can - ta - - - - -

Org

35

C
bo et psal-lam in glo-ri-a me - a, et psal-lam in glo-ri-a

A
bo et psal-lam in glo-ri-a me - a, et psal-lam in glo-ri-a

Q
bo et psal-lam in glo-ri-a me - a, et psal-lam in glo-ri-a me -

T
bo et psal-lam in glo-ri-a me - a, et psal-lam in glo-ri-a me - a, et

B
bo et psal-lam in glo-ri-a me - a,

Org

40 45

C me - a, in glo-ri-a me - a. Ex - ur-ge glo-ri-a me - a,

A me - a, in glo-ri-a me - a. Ex - ur-ge glo-ri-a me - a, ex - ur - ge glo-ri-a me - a,

Q a, in glo-ri-a me - a. Ex - ur-ge glo-ri-a me - a, ex - ur-ge glo-ri-a me - a,

T psal-lam in glo-ri - a me - - - a. Ex - ur-ge glo-ri-a me - a,

B et psal-lam in glo-ri - a me - a. Ex - ur-ge glo-ri-a me - a,

Org

C 50 e

C ex - ur - ge, ex - ur - ge; ex - ur - ge psal - te - ri - um et ci - tha - ra;

A ex - ur - ge, ex - ur - ge, ex - ur - ge; ex - ur - ge psal - te - ri - um et ci - tha - ra; ex -

Q ex - ur - ge, ex - ur - ge; ex - ur - ge psal - te - ri - um et ci - tha - ra;

T ex - ur - ge, ex - ur - ge; ex - ur - ge psal - te - ri - um et ci - tha - ra; ex -

B ex - ur - ge; ex - ur - ge psal - te - ri - um et ci - tha - ra;

Org

brani finora evocati offrono esempi istruttivi, a partire da *Rorate caeli desuper*, che non intona né il ben noto introito d'Avvento, né l'antifona vespertina, bensì il versetto e responsorio cantillato ai Vespri, come peraltro appare chiaramente dalla struttura della composizione⁴⁷:

V. Rorate coeli desuper et nubes pluant iustum.

R. Aperiatur terra et germinet salvatorem.

Singolare – ma ancora da approfondire – è l'intonazione dei primi tre versi del salmo 107 nel mottetto *Paratum cor meum*: certo è che non si tratta del responsorio per il mattutino della *Feria IV per annum*, e altrettanto certo è che la medesima successione di versetti è musicata da diversi compositori (non solo italiani) nel corso del Seicento, molti dei quali di tutto rilievo come Lodovico Viadana, il cui *Paratum cor meum. Alto, Tenore, e Basso* appare sin dalla prima edizione del 1602 dei *Cento Concerti Ecclesiastici*; oppure il bergamasco Giovanni Cavaccio, che ne ricava invece un brano a *Tenor solo* pubblicato nel celebre *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* del 1615⁴⁸.

Venezia-Parma 2006 (Musica in atto, 1), pp. 145-171; e ancora Id., «*Ecce dedi verba mea in ore tuo*»: fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di Federica Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, pp. 679-704.

⁴⁷ Il testo del formulario d'Avvento è documentato nel *Corpus Antiphonarium Officii* [CAO], a cura di René-Jean Hesbert - René Prevost, Herder, Roma 1963-1979 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes), CAO 8188. Cfr. pure *CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chants. Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the liturgical Office*, ora curato da Debra Lacoste, the University of Western Ontario, Waterloo, alla pagina <http://cantusdatabase.org/node/386540>, ultima visita 24 marzo 2017.

⁴⁸ Il testo mottettistico diverge dal responsorio censito in CAO 7350. Cfr. Lodovico Viadana, *Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre, et a Quattro voci. Con il Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, et per gli Organisti [...]. Opera Duodecima*, Giacomo Vincenti, Venezia 1602, tra i *Concerti a Tre Voci*; e *Parnassus Musicus Ferdinandaeus in quo Musici nobilissimi, quà suavitate, quà arte prorsus admirabili & divina ludunt: 1. 2. 3. 4. 5. Vocum. A Joanne Baptista Bonometti Bergomate Serenissimi Ferdinandi Archiducis Austriae, &c. Musico congestus, eidemque Serenissimo in grati animi symbolum dicatus, & consecratus*, Giacomo Vincenti, Venezia 1615, p. 4. Sarebbe fuori luogo ritracciare l'intera tradizione di questo testo, e tuttavia giova sottolineare come essa risalga fino alla monumentale silloge di Pietro Giovanelli, *Novi atque Catholici Thesauri Musici. Liber Secundus quo selectissime atque planè novae, neque unquam antea in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgò moteta vocant, octo, sex, quinque, quatuor vocum compositae à prestantissimis huius aetatis Symphoniacis [...]*, Antonio Gardano, Venezia 1568 (RISM B/1 1568/3), passando per l'opera del bolognese Ascanio Trombetti, *Il Primo Libro de Moietti Accomodati per cantare & far Concerti a 5. 6. 7. 8. 10. & 12*, Angelo Gardano, Venezia 1589, per estendersi poi, nella seconda metà del secolo, dal *Teatro Musicale de Concerti Ecclesiastici a due, tre e quattro voci di Diversi Celebri e Nomati Autori [...]. Esposto alla Luce da Giorgio Rolla Musico Milanese [...]* (Giorgio Rolla, Milano 1649 (in un *Concerto* a due voci di Giovanni Rovetta), fino al *Paratum cor meum Deus. à 2. Canto, e Basso. Per ogni tempo. Del Sig. D. Vincenzo de Grandis, Maestro di Capella del Serenissimo di Brunsvic* edito tra i *Sacri Concerti a Due e Tre Voci. Raccolti da diversi Eccellenti Compositori, e dati in luce à publico comodo da persona che li custodiva [...]*, Giacomo Monti, Bologna 1675.

Anche *Fili mi habebis multa bona* rappresenta un caso interessante, anzitutto perché, a differenza del precedente, rappresenta finora un *unicum* tra le intonazioni polifoniche; il testo appare decisamente intrigante e deve senz'altro celare un preciso significato in grado di fare luce su ciò che, a prima vista, riconosciamo solo come una selezione di versetti biblici da Tobia:

Fili mi habebis multa bona si timueris Deum.
Benedic igitur Deum et pete ab eo ut vias tuas dirigat.

Questi due versi possono essere messi in relazione con le antifone della *Historia de Tobia* per la terza settimana di settembre⁴⁹, e così pure con i responsori del mattutino *post Pentecosten* di settembre, documentati nei breviari pre-tridentini nell'ambito della medesima *Historia*⁵⁰: tutto ciò attesta una tradizione antica e di recensione benedettina. Una recensione tanto più rilevante in quanto il testo richiama senza troppi dubbi le prime parole della regola di san Benedetto e la disposizione d'animo che il giovane aspirante deve assumere nei confronti del proprio Maestro⁵¹: un aspetto peculiare della vita monastica alla base di quello speciale legame di «paternità spirituale» sul quale si fonda la relazione tra il monaco anziano e il giovane confratello. Inoltre, a tale realtà possiamo aggiungere l'ininterrotta attenzione fra Cinque e Seicento per la figura di Tobia, testimoniata in numerose opere largamente diffuse a stampa: penso in particolare alle *Lettoni sopra Tobia del R. P. Marcellino dell'Ordine de Minori Osservanti* del 1587 in cui è possibile leggere riflessioni suscitate proprio dai versetti biblici intonati da Zucchini⁵².

⁴⁹ Cfr. quindi Tobia: 4, 23 e 20. Quanto alle antifone *De Tobia*, cfr. CAO 3738: «Memor esto, fili, quoniam pauperem vitam gerimus; habebis multa bona, si timueris Deum», e CAO 4135: «Omni tempore benedic deum et pete ab eo ut vias tuas dirigat», entrambe antifone al Magnificat. Esse appartengono alla tradizione benedettina sin dal tardo medioevo, come dimostra la loro presenza in codici monastici quali l'*Antiphonarium Benedictinum* (sec. XIV-XV), c. 87v, proveniente dall'abbazia di St. Lambrecht (nella Stiria) e ora in A-Gu, Ms.30 (cfr. <http://www.uni-graz.at/ub/sosa/katalog/katalogisate/30.html>, ultima visita 24 marzo 2017), o quello rinvenuto da Giacomo Baroffio presso l'Archivio di Stato di Torino, ms. I.b.II.1 bis. (Si veda pure Umberto Franca, *Le antifone bibliche dopo Pentecoste: studio codicologico storico testuale con appendice musicale*, Anselmiana, Roma 1977 [Studia Anselmiana, 73. Analecta liturgica, 4], pp. 545).

⁵⁰ Le formule del succitato CAO 3738, unitamente a «Omni tempore benedic deum et pete ab eo ut vias tuas dirigat» (CAO 7759), appaiono in diversi breviari pre-tridentini sotto la rubrica *Sabbato Dominice in quo ponitur historia Thobie* rispettivamente come terzo e secondo responsorio: così, per esempio nel *Breviarium Romanum*, Paganino de Paganinis, Venezia 21 maggio 1500 (ISTC: ib01116100), c. 223v, o ancora nel *Breviarium Romanum luculentissimo nunc caractere impressum: cum nonnullis pervigili cura insertis additamentis [...]*, Denis de Harsy (per Simon Vincent), Lyon 1528, cc. 211r-211v.

⁵¹ «Auscolta, o fili [talora: "fili mi?"]], praecepta Magistri et inclina aurem cordis tui, et admonitionem pii Patris libenter excipe, et efficaciter comple; ut ad eum per obedientiae laborem».

⁵² Cfr. Evangelista Marcellino, *Lettoni sopra Tobia del R. P. Marcellino dell'Ordine de*

Ecco allora come lo “specifico monastico” torni ad emergere in mezzo a composizioni mottettistiche consegnate al mercato della stampa musicale e in apparenza non dissimili a tanto repertorio affine coevo. A rischio di sembrare acribioso, aggiungerei di sfuggita che persino le diverse intonazioni di testi vocali derivati dal Cantico dei Cantici non sono casuali, ma realizzano una sorta di programma di impronta mariana su cui si dovrà fare luce nitidamente in uno studio interamente dedicato al *Motectorum et Missarum Liber Primus* di Gregorio Zucchini.

Il medesimo autore si presta a illustrare la versatilità della cultura musicale sviluppata anche in seno alla congregazione cassinese, come in molte altre espresse dall’ordine benedettino in Italia. Ancora una volta, le testimonianze sono rare, ma non per questo meno significative. Anzi: diversamente da quanto si verifica solitamente, la stampa del 1604 che ci consegna l’unico madrigale noto di Zucchini si inserisce in un contesto i cui contorni riusciamo a comprendere, o quanto meno a decifrare. Di fatti, essa costituisce una sorta di prolungamento di un’iniziativa editoriale uscita nel 1598 per iniziativa di Giacomo Vincenti, incentrata sulle rime spirituali del cassinese Angelo Grillo raccolte sotto il titolo di *Pietosi affetti* e diffuse a stampa sin dal 1581⁵³. Vincenti compila quindi una silloge musicale omonima con intonazioni di diversi autori «Reverendi, & Eccellentissimi»⁵⁴: fra questi numerosi compositori appartenenti al cle-

Minori Osservanti esposte da lui in Aracoeli l’anno 1586, Stamperia del Popolo Romano appresso Giorgio Ferrari, Roma 1587, p. 91. Il modello edificante di Tobia viene celebrato in un’importante operetta quattrocentesca di Bernardo Pulci che però conosce una ininterrotta fortuna a stampa: per esempio, un’edizione appare nello stesso anno del lavoro appena citato (*Stampata in Firenze appresso Giovanni Baleni*, 1587), mentre un’altra, uscita in anni prossimi ai mottetti di Zucchini, suggerisce bene la destinazione dell’opera e la sua diffusione: *La rappresentatione de l’Angelo Raffaello e di Tobia. Opera spirituale et da recitarsi da servi, & serve di Dio. Nono fiore. Stampata in Siena alla Loggia del papa, & ristampata in Venetia, per Alessandro Vecchi; si vendono in Roma al Magazzino della Venetia*, 1609. Nei decenni successivi vedranno la luce altri libri: di Luigi Manzini, *Vita di Tobia. Historia, e osservazioni* [...], Pietro Antonio Facciotti, Roma 1637, e del gesuita Diego Celada, *Commentarius litteralis ac moralis in Tobiae historiam. Nunc primum in lucem prodit*, Eredi di Pierre Prost, Philippe Borde, Laurent Arnaud, Lyon 1644, pubblicato anche in Italia (a partire da Baglioni, Venezia 1650).

⁵³ Sul cassinese Angelo Grillo da Genova, si consulterà il recente volume di F. Ferretti, *Le muse del Calvario*, che tratta ampiamente la raccolta spirituale (pp. 262-282), oltre al precedente lavoro di E. Durante - A. Martellotti, *Don Angelo Grillo* (in particolare le pp. 36 sgg. e 46 sgg. La prima edizione pervenuta, *Pietosi Affetti di D. Angelo Grillo Con gli argomenti dell’eccellente sig. Pietro Colelli da Sessa*, Eredi di Girolamo Bartoli, Genova 1595, sarebbe preceduta da una *princeps* genovese del 1581, priva però di note tipografiche. Altre sei riedizioni si susseguirono fra Vicenza e Venezia fino al 1608.

⁵⁴ *Parte delli Pietosi Affetti del Molto Reverendo Padre D. Angelo Grillo Monaco Cassinese. Posti in Musica da diversi Reverendi, et Eccellentissimi Autori. A Cinque Voci*, Giacomo Vincenti, Venezia 1598 (RISM B/II 1598/6). Cfr. lo spoglio della miscellanea in R. Del Silenzio, *Bibliografia*, pp. 465-466. L’editore consacrò la stampa «Al Molto Reverendo Padre et mio Signor osservandissimo, il Padre Don Angelo Grillo Priore di San Giuliano di Genova». Nella lettera dedicatoria («di Venetia di Primo Febraro 1597»), Vincenti ricorda il plauso espresso da

ro secolare, diversi frati minori e un unico monaco, il cassinese bresciano Massimiano Gabbiani, il cui brano è collocato a conclusione della raccolta, in una posizione senz'altro di riguardo⁵⁵. Ecco allora che, nel 1604, lo stesso monaco si fa anche curatore e pubblica una nuova miscellanea: *Musica de Diversi Excellentissimi Autori. A Cinque Voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo*⁵⁶. La stampa esce per i tipi di Angelo Gardano, agguerrito concorrente del Vincenti, col quale evidentemente non esita a confrontarsi su un medesimo terreno: segno che una simile antologia dovesse risultare interessante nel catalogo di un editore attento alle novità. Gli autori rappresentati lasciano immaginare un certo spirito di campanile nelle scelte esercitate (probabilmente) dal padre Gabbiani:⁵⁷ anzitutto verso i confratelli, coinvolgendo il milanese Serafino Cantone e Gregorio Zucchini (e concedendo a se stesso lo spazio per ben tre brani, due dei quali collocati per di più in esordio e in conclusione), e poi verso i conterranei, primo fra tutti Lelio Bertani⁵⁸. In una prossima occasio-

Leonardo Sanudo per i componimenti del cassinese, e soprattutto – caso prezioso che illustra la genesi della miscellanea musicale – come il Sanudo curasse «etiandio d'accrescer con honorata industria la gloria loro, perché fatta scelta, & quasi ghirlanda d'alcune, oprò che fosser da famosi huomini, & eccellenti pur ciascuno d'essi religioso ridotte in Musica. Il qual pensiero degno veramente d'animo nobile, non prima si seppe, ch'anch'io venni in desiderio di poter darli, (per così dire) co'l mezzo delle stampe, l'ultima mano [...]». (Per inciso, il nobiluomo veneziano Leonardo Sanudo (Sanuto) è il personaggio che successivamente selezionerà componimenti poetici per l'antologia madrigalistica edita dallo stesso Angelo Gardano, *Il Trionfo di Dori*, RISM B/1 1592/11 e 1599/10). La vicenda chiarisce anche il titolo della silloge, nei cui libri parte il nome della voce precede in cornice *Parte delli Pietosi Affetti*: ma è chiaro che il titolo fa riferimento a una scelta – a una *Parte* – dei componimenti poetici di Grillo già pubblicati a più riprese.

⁵⁵ In realtà andrebbe indagata la figura di «Monsignor Paulo Bozi», autore del terzo brano, il cui cognome richiama alla mente il compositore camaldolese Didimo Bozi evocato più sopra. «Don Massimiano Gabbiani» intona «Fa queste sacre carte | archi, Signore, e queste note strali, | ond'habbian l'alme poi piaghe vitali [...]», che nel canzoniere di Grillo (in *Pietosi affetti*, 1629, p. 310) porta la didascalia «Brama che queste sue spirituali fatiche siano profittevoli all'anime di chi le ode, e legge». Il componimento è edito da E. Durante - A. Martellotti, *Don Angelo Grillo*, p. 382, B101. Massimiano Gabbiani contribuirà con brani in volgare anche alla raccolta *Laudi d'Amore. Madrigali a Cinque Voci de diversi Excellentissimi Musici di Padova [...]*, Ricciardo Amadino, Venezia 1598 (RISM B/1 1598/7), con *Mentre d'amor il cielo*. La circostanza lascia supporre che Gabbiani risiedesse per un tempo anche a Padova, probabilmente presso Santa Giustina.

⁵⁶ *Musica de Diversi Excellentiss. Autori. A Cinque Voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo; raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinese. Novamente posta in luce*, Angelo Gardano, Venezia 1604 (RISM B/1 1604/8). Descrizione e spoglio in R. Del Silenzio, *Bibliografia*, pp. 641-644.

⁵⁷ La lettera più significativa dell'epistolario intercorso fra il poeta e il musicista citato alla nota 14 è commentata da F. Ferretti, *Le muse del Calvario*, pp. 280-281.

⁵⁸ Pure Bertani è rappresentato da due composizioni, ed è affiancato da Paolo Virchi. Altri compositori rivelano connessioni più o meno dirette e consistenti con i benedettini, ma sarebbe troppo lungo scendere nei dettagli in questa sede. Ad ogni modo, la dedica – peraltro non esposta nel frontespizio – sottolinea la rilevanza della miscellanea a stampa, essendo rivolta al cardinale Montalto – ossia Alessandro Damasceni Peretti (Montalto delle Marche, 1571 - Roma,

ne spero di approfondire i contenuti e le vicende che contraddistinguono questa singolare raccolta, anche pubblicando le musiche che compongono tale prezioso contributo al genere del madrigale spirituale, ma ora mi pare importante proporre – e scoprire – l'unica composizione firmata da Gregorio Zucchini.

1623) – cardinale protettore dei benedettini, dei celestini e dei cappuccini, meglio noto nella storia della musica per il suo sostegno al ben più celebre bresciano Luca Marenzio, ma anche per le tante altre dediche musicali, nonché per la sua non comune sapienza musicale e abilità al cembalo e nel canto (cfr. John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Clarendon, Oxford 1998 [Oxford Monographs on Music]). Gabbiani riferisce di un incontro musicale avvenuto «anni à dietro, quando nel Monasterio di Praglia con orecchia sì paziente degnò d'ascoltare le debolezze mie» e, a fronte della dedicatória, la stampa esibisce uno smisurato stemma del cardinale cui segue la lirica «Se tornar brami à tuoi superni giri | Musico spirito, ed anima canora. | Chè in queste note dolcemente spiri; | Poggia su l'ALTO MONTE | Ove del Sacro Eroè l'Ostro s'honora [...]»: lo stesso testo che il padre Massimiano intona come brano d'apertura della raccolta.

4. Gregorio Zucchini, *Spiritello d'Amore*, in *Musica de Diversi Eccellentiss. Autori [...] raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinese [...]*, RISM B/I 1604/8.

Spiritello d'Amore

Angelo Grillo, B99, *Pietosi affetti*, 1595, 1629:
«Accesso dal divino Amore, passar dal fuoco d'una meditation pia, al fuoco dell'altra»

Gregorio Zucchini
in *Musica de Diversi eccellentissimi Autori [...]*
Sopra i Pietosi Affetti del M.R.P.D. Angelo Grillo.
Raccolta per il P. D. Massimiano Gabbiani [...]
Venezia, Angelo Gardano, Rism 1604/8
Daniele Torelli editi ©2016

Prima parte.

Canto
Spi-ri-tel - - - lo d'A-mo - - - re, spi-ri-tel-lo,

Quinto
Spi-ri-tel - lo d'A-mo - - - re, spi-ri-tel - - - lo d'A-

Alto
Spi-ri-tel - lo d'A-mo - - -

Tenore
Spi-ri-tel - - - lo d'A-mo - re,

Basso
Spi-ri-tel - lo d'A-mo -

5 10

spi-ri-tel - lo d'A-mo - - - re, spi-ri-tel-lo d'A-mo-re Sa-le di

mo-re, spi-ri-tel-lo d'A-mo-re, spi-ri-tel-lo d'A-mo-re

re, spi-ri-tel-lo, spi-ri-tel-lo d'A-mo-re re

spi-ri-tel - lo d'A-mo - - - re, spi-ri-tel - - - lo d'A-mo-re Sa-le di

re, spi-ri-tel - - - lo d'A-mo - re Sa-le di

15

C fo-co in fo - co lo mio co - re, sa - le di fo-co in fo - - - co lo

Q Sa - le di fo-co in fo-co lo mio co - re, sa - le di fo-co in fo-co

A Sa - le di fo-co in fo - co lo mio co - - - -

T fo-co in fo - co lo mio co - re, sa - le di fo-co in fo - - - co, di fo-co in fo-co

B fo-co in fo-co lo mio co - re, sa - le di fo-co in fo - - - co lo mio

20

C mio co - re; Ma quan-to a' ra - - - - i, ma quan-to a' ra -

Q lo mio co - re; Ma quan-to a' ra - - - - i di

A re; Ma quan-to a' ra - - - - i di più bel

T lo mio co - re; Ma quan-to a' ra - - - - i, ma quan-to a' ra - i di più bel

B co - - - re; Ma quan-to a' rai di più bel

25

C i, ma quan-to a' rai, ma quan-to a' ra - - - - i, ma

Q più bel Sol s'af - fi - - - - na, ma quan-to a' ra - - - - i di

A Sol, di più bel Sol s'af - fi - na, ma quan-to a' ra - - - - i

T Sol s'af - fi - na, ma quan-to a' ra - - - - i, ma quan-to a' ra -

B Sol s'af - fi - na, ma quan-to a' ra -

30 35

C
 quan-to a' ra - - - i di più bel Sol s'af-fi - na Di bel-lez -

Q
 più bel Sol s'af-fi - - - na Di bel-lez -

A
 di più bel Sol, di più bel Sol s'af-fi - - - na Di bel-lez -

T
 i di più bel Sol s'af-fi - na, s'af-fi - - - na Di bel-lez -

B
 i di più bel Sol s'af-fi - na Di bel-lez -

40

C
 za di-vi - na, Tan-to l'ar-dor s'a - van - za,

Q
 za di-vi - na, Tan-to l'ar-dor s'a - van - - - za, tan-to l'ar-

A
 za di-vi - na, Tan-to l'ar-dor s'a - van - za, tan-to l'ar-dor s'a-van -

T
 za di-vi - na, Tan-to l'ar-dor s'a-van - - - za, tan-to l'ar-dor s'a-

B
 za di-vi - na, Tan-to l'ar-dor s'a-van - za, tan-to l'ar-

45

C
 tan - to l'ar - dor, tan - to l'ar - dor s'a - van - za Nu - dri - to di ti -

Q
 dor s'a - van - za, s'a - van - - - za Nu - dri - to di ti - mor, nu -

A
 za, tan - to l'ar - dor s'a - van - za Nu - dri - to di ti - mor,

T
 van - za, tan - to l'ar - dor s'a - van - - - za Nu -

B
 dor s'a - van - za Nu - dri - to di ti - mor, nu -

50 55

C mor, nu - dri - to di ti - mor e di spe - ran - za, e di spe - ran - - - za;

Q dri - to di ti - mor e di spe - ran - za, e di spe - ran - - - za;

A e di spe - ran - za, e di spe - ran - - - za;

T dri - to di ti - mor e di spe - ran - za, e di spe - ran - - - za;

B dri - to di ti - mor e di spe - ran - za, e di spe - ran - - - za;

Seconda parte.

60

C Ma per si bel - la lu - ce an - cor mo - ri - re, an - cor mo -

Q Ma per si bel - la lu - ce an - cor mo - ri - re, an - cor mo - ri -

A Ma per si bel - la lu - ce an - cor mo - ri - re, an - cor mo - ri - re,

T an - cor mo - ri - re, an - cor mo -

B an - cor mo - ri - re, an - cor mo -

65 70

C ri - re, Più dol - c'è che per al - - - tra o - gnor gio -

Q re, Più dol - c'è che per al - - - tra o - gnor gio - i -

A Più dol - c'è che per al - tra o - gnor gio - i - - - -

T ri - re, Più dol - c'è che per al - tra o - gnor gio - i - - - - re,

B ri - re, Più dol - c'è che per al - - - tra o - gnor gio - i -

90

C Non pos-son pa-reg-giar si bel - la mor - te. Ché mil-le vi - te in più be - a - ta

Q pos-son pa-reg-giar si bel - la mor - - - te; in più be-a - ta

A pos-son pa-reg-giar si bel - la mor - - - te; Ché mil-le vi - te in più be - a - ta

T non pos-son pa-reg - giar si bel - la mor - te; Ché mil-le vi - te in più be - a - ta

B giar si bel - la mor - - - te;

95

C sor - te, in più be-a - ta sor - te Non pos-son pa-reg-giar, non

Q sor - te, in più be - a - ta sor - te Non pos-son pa-reg-giar, non pos-son pa-reg-

A sor-te Non pos-son pa-reg-giar, non pos-son pa-reg-giar,

T sor - te, in più be-a - ta sor - te Non pos-son pa-reg-giar, non

B in più be - a - ta sor - te Non pos-son pa-reg-giar,

100

C pos-son pa-reg-giar, non pos-son pa-reg-giar si bel - la mor - - - te.

Q giar, non pos-son pa-reg - giar si bel - - la mor - - te.

A non pos-son pa-reg-giar si bel - la mor - - - te.

T pos-son pa-reg-giar, non pos-son pa-reg - giar si bel - la mor - - te.

B non pos-son pa-reg-giar si bel - la mor - - - te.

Il testo del confratello Angelo Grillo esibisce le migliori caratteristiche del madrigale⁵⁹, e Zucchini ne sa cogliere sapientemente le opportunità attraverso una scrittura molto varia, densa di spunti e di idee musicali più che sufficienti per dimostrare una versatilità – dalle forme sacre a quelle in lingua volgare, affini alle profane – degna di un musicista a tutto tondo, e di cospicua statura, ben aggiornato e del tutto conscio di quanto accada nel mondo della sua arte: esattamente all'opposto del luogo comune che vede i monaci reclusi nei loro monasteri.

⁵⁹ Il componimento (*aABbc CDDEE*) apparve già nella raccolta poetica del 1595, mentre nell'edizione dei *Pietosi affetti* del 1629 (p. 308) venne introdotto dalla didascalia: «Acceso dal divino Amore, passar dal fuoco d'una meditation pia, al fuoco dell'altra». Cfr. l'edizione proposta da E. Durante - A. Martellotti, *Don Angelo Grillo*, p. 381, B99.

Sommario

SERGIO ONGER, <i>Presentazione</i>	5
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Premessa</i>	7
DANIELA CASTALDO, <i>Musica a Brescia in età romana</i>	17
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Notazioni neumatiche a Brescia nei secoli X-XIII</i>	33
1. Premessa, 33 - 2. Le adiaematiche, 34 - 3. Le diatiche, 46 - 4. Conclusioni, 57 - Appendici, 60	
REMO LOMBARDI, <i>I manoscritti liturgico-musicali domenicani presso la Biblioteca Queriniana di Brescia</i>	63
1. Notazioni quadrate, 69 - 2. Litanie. La posizione e l'identificazione di S. Caterina nelle litanie femminili, 96 - 3. Litanie maschili, 108 - 4. Conclusioni, 110 - Appendice 1, 114 - Appendice 2, 122	
PAOLA DESSÌ, <i>I codici liturgico-musicali medievali di Brescia nella collezione di G. C. Trombelli, amico di Padre Martini</i>	145
1. Nota sul collezionista, 145 - 2. Trombelli e Brescia: manoscritti, libri, medaglie, 146	
STEFANIA VITALE, <i>Uno scriptorium femminile nel Settecento a Brescia al servizio del canto gregoriano della Cattedrale?</i>	159
1. Lo status di miscellanea <i>work in progress</i> - la pluralità delle mani che presentano tratti comuni, 160 - 2. La peculiarità della scrittura, 163 - Appendice 1, 182 - Appendice 2, 186 - Appendice 3, 188	
FRANCESCO SAGGIO, <i>Un primo approccio analitico al Modulationum liber primus (1560) di Giovanni Contino da Brescia. (Con caso di filologia d'autore)</i>	189
1. Premessa, 191 - 2. I testi, 192 - 3. Le musiche, 197 - Appendice, 212	
MARCELLO MAZZETTI - LIVIO TICLI, « <i>Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam</i> ». Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra a Brescia nel tardo Cinquecento	223
Appendice I, 253 - Appendice II, 256	
DANIELE TORELLI, <i>La produzione polifonica dei monaci cassinesi bresciani: riflessioni fra repertorio e contesto</i>	295

AUGUSTO MAZZONI, <i>Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni</i>	337
MARIELLA SALA, <i>L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato</i>	345
1. Musicisti e orchestra, 346 - 2. La stagione 1801-1802, 359 - 3. Libretti d'opera bresciani nelle biblioteche del territorio, 365	
MARCO BIZZARINI, <i>Aspettando l'imperatrice: vita musicale a Brescia nella seconda metà del Seicento</i>	369
GIOSUÈ BERBENNI, <i>I Serassi e la cultura organaria bresciana</i>	381
1. Il tema, 381 - 2. I Serassi, 382 - 3. Il solido legame con gli Antegnati di Brescia, 385 - 4. La terra bresciana è onorata da ottimi organari, 387 - 5. I Serassi nel territorio bresciano dal 1773 ca. al 1870, 388 - 6. I comuni della provincia, 393 - 7. La città, 394 - 8. La situazione attuale, 397 - 9. La tradizione con l'innovazione, 409 - 10. Le novità dello strumentale: l'organo-orchestra, 410 - 11. Il crescendo rossiniano, 411 - 12. Popolarità, modernità e nazionalità, 411 - 13. L'organo risorgimentale, 412 - 14. Il Carteggio, 414 - 15. Conclusione, 415 - Appendici, 417 - Riferimenti di bibliografia del Catalogo, 476	
RODOLFO BARONCINI, <i>Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentale e patronage. Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violin»</i>	481
Regesto documentario, 501	
FABIO PERRONE, <i>La liuteria bresciana secondo mons. Angelo Benenzi (1853-1925)</i>	505
DONATELLA RESTANI, <i>Tracce di olifanti nella narrazione di un viaggiatore bresciano del Quattrocento</i>	535
UGO ORLANDI, <i>Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), virtuoso mandolinista e chitarrista bresciano. Nuove acquisizioni biografiche</i> ..	545
1. Il nome?, 552 - 2. Compagnie e istruzione musicale, 553 - 3. Conclusioni, 559 - Appendice documentaria, 560	
<i>Indice dei nomi</i>	565

Annali di storia bresciana

1. *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger
2. *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari
3. *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di M. Piotti
4. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza e E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala
5. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T. Rosa Barezzi e M. Sala
6. *Fortunato Martinengo: un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarini e E. Selmi [in preparazione]
7. *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di C. Cappelletti e R. Antonioli [in preparazione]

Sergio Onger
Maria Teresa Rosa Barezzani
Daniela Castaldo
Remo Lombardi
Paola Dessì
Stefania Vitale
Francesco Saggio
Marcello Mazzetti
Livio Tigli
Daniele Torelli
Augusto Mazzoni
Mariella Sala
Marco Bizzarini
Giosuè Berbenni
Rodolfo Baroncini
Fabio Perrone
Donatella Restani
Ugo Orlandi

€ 35,00

ISSN 2283-7736

ISBN 978-88-372-3155-2



9 788837 231552