

*Barocco padano e i musicisti francescani, II: L'apporto dei maestri conventuali. Atti del XVII Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII). Padova 1-3 luglio 2016*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Padova, Centro Studi Antoniani, 2018, XII-646 pp.

Il corposo volume, che ospita gli atti del convegno internazionale tenutosi a Padova dall'1 al 3 luglio 2016, è il frutto della felice collaborazione fra l'A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi) di Como e il Centro Studi Antoniani di Padova. Solo due anni separano l'incontro di studio dalla pubblicazione degli atti: un lasso di tempo decisamente breve, a fronte delle oltre seicento pagine occupate da ventuno interventi, grazie all'impegno dei curatori e alla sollecitudine degli autori.

Questo è il nono volume dedicato ad altrettanti convegni organizzati dall'Associazione comasca sul tema del «Barocco padano», ma anche il secondo specificamente rivolto allo studio del contributo offerto dai musicisti francescani conventuali alla musica sacra nei secoli XVII e XVIII. Gli studiosi coinvolti affrontano il tema del convegno da diversi punti di osservazione, soffermandosi su raccolte di musiche, su problemi di carattere liturgico-musicale (anche riferiti a chiese specifiche) e su questioni di natura teorica. Inutile sottolineare come questa silloge di studi sia strettamente collegata alla precedente, che nel 2014 raccolse gli atti del convegno tenutosi a Padova nel luglio del 2013; una stretta relazione che viene confermata anche dalla reiterata presenza di alcuni musicologi, impegnati a riprendere o ad affinare indagini che li impegnano da anni, se non da decenni. Se i primi sette volumi di atti della collana «Barocco Padano» si sono contraddistinti per coerenza e invidiabile rigore scientifico degli interventi, gli ultimi due si caratterizzano anche per la loro ideale coerenza e indissolubilità, proprio perché dedicati a una popolazione di musicisti variegata sì nelle modalità dell'esercizio della professione musicale, ma omogenea nell'impegno creativo. È indubbio infatti che quello dei minori conventuali è stato uno degli ordini più assidui e produttivi sul fronte musicale.

Maurizio Padoan, forte di decenni di proprie indagini sulla musica sacra in area padana nell'epoca barocca, apre la raccolta di studi proponendo la prosecuzione della sua consolidata ricerca su musica, musicisti e liturgia al Santo di Padova (*Cadenze liturgiche nella musica sacra barocca. Sant'Antonio a Padova (1565-1678) e contesto padano*). Il segmento temporale considerato è quello che va dal 1585 – anno in cui si colloca il primo capitolato (manoscritto) di obblighi per i cantori della basilica padovana – al 1679, quando viene pubblicato un ben più dettagliato elenco di obblighi per i musicisti antoniani: un periodo vasto, durante il quale il calendario liturgico dell'istituzione sacra padovana si amplia notevolmente. Lo studioso, grazie alla ricca e copiosa documentazione archivistica sulla quale trova fondamento il suo lavoro, dimostra come la cappella antoniana riservasse ampio spazio alle esecuzioni con voci e strumenti, condividendo quelle istanze stilistiche e di organici di quattro fra le più importanti chiese del Nord Italia: San Marco a Venezia, Santa Maria Maggiore a Bergamo, San Petronio a Bologna e Santa Maria della Steccata a Parma.

Anche il contributo di David Bryant è il risultato di una ricerca avviata ormai da molti anni sulla prassi musicale nelle chiese del territorio veneto (*La chiesa di San Francesco a Treviso nella rete dell'attività musicale dei conventi francescani*). Il punto di vista si concentra sull'attività musicale della chiesa di San Francesco a Treviso nei secoli XVI e XVII, uno degli oltre cinquanta luoghi di culto attivi nel territorio cittadino nei quali si impiegavano musicisti perlopiù in modo discontinuo, fatta eccezione per il Duomo e per l'ospedale di Santa Maria dei Battuti. Questa situazione provoca una fitta 'circolazione' di cantori e strumentisti, come confermato dai registri delle istituzioni indagate, spesso conventuali francescani che, per servizio, si spostavano da una cappella all'altra, cosicché si rilevano presenze più o meno lunghe, e spesso finora ignote, a San Francesco anche di autori famosi, le cui musiche hanno avuto l'onore della stampa.

Ci si sposta invece all'estremo occidentale dell'area padana con il contributo di Emanuela Lagnier (*I Francescani ad Aosta. Le vicissitudini storiche e l'attività musicale tra XVII e XVIII secolo*) sull'attività dei francescani ad Aosta, che si esprime anche al di fuori della loro sede istituzionale – la chiesa di San Francesco – e in particolare presso la collegiata di Sant'Orso e nella cattedrale, offrendo così una preziosa collaborazione a queste istituzioni. Nell'ambito di questa ricerca spiccano alcune presenze francescane significative nei ruoli musicali, quali Francesco Maria Benedetti, Giovanni Falasca, Félix Garron, testimoniate dalla documentazione archivistica, ma anche da fonti musicali manoscritte che ne dimostrano l'impegno creativo.

Katarzyna Spurgiasz affronta il tema del contributo dato dai francescani, e dai confratelli musicisti, all'evangelizzazione della Slesia, mediante composizioni concepite secondo lo stile della 'seconda pratica' (*La seconda pratica francescana come avanguardia della Controriforma in Slesia*). Si impongono, fra queste, le musiche di Gasparo Casati, del quale l'organista della chiesa di Santa Elisabetta di Breslavia, Ambrogio Profe, e Johannes Havermann pubblicarono cinque mottetti in antologie da loro curate fra il 1641 e il 1659. Significativa è stata la recente scoperta di una raccolta di manoscritti musicali appartenenti a Johannes Chrysostomus Zalaski, cantore in diverse parrocchie cattoliche della Slesia, il quale ricopiò ben ventuno mottetti di Casati verso la fine del 1664, all'epoca in cui prestava servizio a Namyslow. La raccolta è custodita presso la Biblioteca dell'Università di Varsavia (RM 6293).

Ci riporta invece alla fine del XVI secolo l'intervento di Jeffrey Kurtzman, con il suo studio sui *Dilettevoli Magnificat* a nove voci del minore conventuale veronese Orazio Colombano, editi a Venezia nel 1583 (*Li dilettevoli Magnificat di Orazio Colombano: un notevole rappresentante della musica sacra post-tridentina*). Con queste parole lo studioso statunitense presenta la sua ricerca: «Il fuoco di questo mio saggio è rappresentato dal modo in cui la raccolta di Colombano si colloca nel quadro della musica post-tridentina dell'Italia del Nord». L'attenzione di Kurtzman viene attratta dall'aggettivo «dilettevoli», apparentemente inopportuno a caratterizzare una raccolta di musiche sacre prodotta in pieno rigore contro-riformistico, e amplia il raggio d'azione ad altre raccolte sacre a stampa, sui fron-

tespizi delle quali campeggiano aggettivi quali «suavissimi» per i *Salmi* a 5 (1574), e «piene di inusitata dolcezza» le *Messe* a 6 (1574) di Vincenzo Ruffo, come pure per le *Messe* a 5 (1562) di Jacobus Kerle. Così come è significativa la possibilità di accostare strumenti alle voci, dichiarata sui frontespizi di musiche sacre di Orlando di Lasso, Ippolito Camaterò, Andrea Gabrieli. Con i suoi Magnificat, la cui specifica «dilettevole» sembra essere anticipata solo dalla *Musica diversa* a 3 (1549) di Giuliano Tiburtino, Colombano anticipa le istanze espressive ed estetiche della musica sacra barocca, complice la possibilità di integrare l'organico con strumenti denunciata sul frontespizio. Insomma, un indirizzarsi verso la piacevolezza e lo splendore della musica nelle chiese, piuttosto che verso l'austerità. Un'altra singolarità della raccolta consiste nella presenza di due Magnificat dichiaratamente improntati su altrettanti madrigali: *Tutte le grate ninfe* e *Tirsi morir volea*, il primo su modello ignoto, il secondo su quello di Marenzio, a dispetto delle disposizioni conciliari tridentine.

Michelangelo Gabbrielli mantiene fermo il suo interesse nei confronti di Giulio Belli, al quale aveva dedicato uno studio di carattere biografico-stilistico nel precedente volume di Atti (*Barocco Padano* 8), offrendo ora un sostanzioso articolo (poco meno di 130 pagine) sulle messe del musicista francescano originario di Longiano, edite fra il 1586 e il 1608 (*Le messe di Giulio Belli*). Lo studioso contestualizza le quattro raccolte di messe a 4-8 voci nell'ambito della produzione dello stesso compositore e in quella dell'epoca, senza trascurate i modelli palestriniani, e analizza minuziosamente questa produzione, pervenendo alla conclusione che il compositore agisce temperando le istanze stilistiche della tradizione rinascimentale con quelle della musica 'moderna', agendo spesso su ritmo e figurazioni «a note nere». Non mancano messe parodie su composizioni sacre e profane proprie o di altri autori, fra i quali anche Palestrina e Marenzio.

Ai processi compositivi di Giovanni Ghizzolo è invece rivolto il contributo di Marina Toffetti, la quale si sofferma sulle due edizioni del secondo libro dei *Concerti all'uso moderno* realizzate nel 1611 a Milano e nel 1623 a Venezia, che differiscono per le correzioni e gli accomodamenti apportati dall'autore (*Note sul processo creativo nel primo Seicento: le due edizioni dei Concerti all'uso moderno a quattro voci di Giovanni Ghizzolo (Milano, 1611 – Venezia, 1623)*). La musicologa si inserisce in quel filone di studi avviato negli anni Settanta del Novecento, con particolare riferimento a Beethoven e Bach, ma esteso recentemente anche a compositori quali Francisco Guerrero e Gioseffo Zarlino; perviene alla conclusione che Ghizzolo nel volgere di una dozzina di anni assimila il moderno stile monodico e in questo senso revisiona più o meno intensamente alcuni numeri della sua raccolta. Evidente, quanto significativa, è la trasformazione dell'originaria spartitura per l'organo con quattro pentagrammi (*full score*) in quella a due pentagrammi (*short score*) con funzione di basso continuo.

Sono invece dedicati all'editoria musicale primo-secentesca i contributi di Luigi Collarile (*Edizioni musicali perdute di fra' Lodovico Colombano: una ricognizione analitica*) e di Christine Getz (*Costanti nella raccolta di musica «francescana» stampata da Filippo Lomazzo*). Il primo prosegue nella sua ricerca, avviata ormai da tempo,

sulle edizioni musicali perdute, soffermandosi sul 'caso' Lodovico Viadana, del quale sono note 75 raccolte individuali edite fra il 1588 e il 1667: 28 sopravvissute in un unico esemplare, 21 in due, 14 in tre e solo una in nove testimoni, 34 delle quali esemplari mutili. Una dispersione decisamente rilevante a fronte di tirature ipotizzabili in alcune centinaia di esemplari per ciascuna raccolta. Collare offre una preziosa e accuratissima indagine bibliografica sulle edizioni delle musiche di Viadana, destinata a essere uno strumento di lavoro imprescindibile per chi in futuro affronterà il problema delle edizioni perdute e la produzione di Viadana. La Getz indaga invece l'attività dello stampatore Filippo Lomazzo, che fra il 1602 e il 1625 produsse a Milano, sia in proprio sia in collaborazione con gli eredi di Simone Tini, una novantina di edizioni musicali: un *corpus* significativo per quantità e per la presenza nel catalogo di maestri e organisti che hanno operato in San Francesco Grande a Milano. Ben sei sono le raccolte di musiche di compositori francescani edite da Lomazzo fra il 1613 e il 1625: Giovanni Antonio Cangiasi, Giovanni Ghizzolo e Francesco Bellazzi. Insomma, Lomazzo prosegue nel solco tracciato dall'erede di Simone Tini con Giovanni Francesco Besozzo, che editarono tre raccolte di Antonio Mortaro e una di Gabriele Puliti fra il 1598 e il 1602, e dall'erede Tini con lo stesso Lomazzo, i quali pubblicarono tre raccolte di Giovanni Ghizzolo e una di Mortaro fra il 1609 e il 1612, tutti minori conventuali francescani.

Segue un manipolo di interventi sulla biografia e sull'opera di musicisti francescani che hanno operato sul territorio nazionale e non solo. Il primo è a firma di Daniele Torelli («*Cb'al tuo canto nissun giunger presume*»: *Fra Claudio Cocchi da Genova, maestro di cappella e accademico*), studioso da tempo dedito ad affrontare metodologicamente tematiche ascrivibili alla microstoria. Il musicista francescano è il genovese Claudio Cocchi, che operò in diverse sedi italiane (fra le quali anche in San Francesco Grande a Milano), in Francia, in Germania, in Moravia. Di lui sono note tre raccolte di musiche sacre (mottetti, messe, salmi) edite a Venezia e a Milano fra il 1626 e il 1632, ma pare che almeno sette raccolte siano andate disperse, se si presta fede al frontespizio della *Ghirlanda sacra de salmi* a 4 del 1632, che la etichetta quale «opera decima». Torelli si contiene nell'ambito della biografia del Cocchi, rimandando alla programmata edizione moderna delle sue musiche, che ne consentirà una approfondita valutazione stilistica.

Michele Cinquina affronta la biografia e l'opera di Gaetano de Stefanis da Chieti (*Padre Gaetano de Stefanis da Chieti. Nuovi spunti di ricerca biografica e musicale*), finora indagate solo da Ennio Stipčević in due articoli, pubblicati rispettivamente nel 1982 e nel 1992. Musicista pressoché sconosciuto, de Stefanis ha al suo attivo tre raccolte sacre edite a Venezia e a Bologna fra il 1700 e il 1710: messe a quattro, mottetti a voce sola e strumenti, e salmi a otto con strumenti, due oratori e altre composizioni sacre pervenute manoscritte. Al pari di molti altri suoi confratelli ha operato presso diverse cappelle dell'Ordine: cattedrale metropolitana di Spalato, basilica dei Frari a Venezia, San Francesco a Bologna e cattedrale della Madonna del Fuoco di Forlì, per la cui prassi liturgica sono concepiti i citati *Salmi pieni per tutto l'anno a otto voci* (1710).

Le allusioni allo stile bolognese nelle sue musiche e la collaborazione che de Stefanis ebbe a Bologna con Lazzari trovano nell'articolo di Marc Vanscheeuwijck un'ideale prosecuzione. Lo studioso si interroga sull'opportunità di mantenere viva la definizione di 'scuola bolognese' per contraddistinguere lo stile di quei musicisti che operarono in San Petronio a Bologna (*La 'scuola bolognese' e il musicista francescano Ferdinando Antonio Lazzari*). O se invece questo stile sia praticato e diffuso anche presso altre chiese bolognesi perlomeno fino alla morte di Perti, avvenuta nel 1756. Con l'occasione, viene considerata la carriera del bolognese Lazzaro Maria Lazzari, che mutò il proprio nome in Ferdinando Antonio in seguito alla professione di fede nel 1694, all'età di sedici anni. Dopo la sua formazione, spirituale e musicale, a San Francesco ad Assisi, divenne maestro di cappella a San Francesco in Bologna, successivamente a Santa Maria dei Frari a Venezia, per concludere la sua vita nel bolognese convento di San Francesco il 19 aprile 1754. Purtroppo gravi problemi di salute lo costrinsero a interrompere la sua attività compositiva all'età di 34 anni.

Licia Mari (*Francesco Passarini maestro di cappella in San Giovanni in Persiceto*) e Robert L. Kendrick (*Gli oratori 'viennesi' di Francesco Passarini*) concentrano la propria attenzione su Francesco Passarini, affrontando rispettivamente la sua attività di maestro di cappella in San Giovanni in Persiceto, svolta fra il dicembre 1671 e ottobre 1673, e la sua produzione oratoriale, conservata presso la Biblioteca nazionale di Vienna e consistente in due titoli: *Il sacrificio d'Abramo* e *il Dio placato*. Dopo aver servito, quale organista, a Ferrara e a Correggio, Passarini rientra, in qualità di maestro di cappella, a Bologna nel convento di San Francesco, dove si era formato musicalmente, dopodiché trascorre un breve periodo a San Giovanni in Persiceto prima di trasferirsi a Venezia ai Frari. Licia Mari si sofferma sulla *Compieta concertata* a 2-4 voci con strumenti, pubblicata a Bologna nel 1672 e dedicata alla Comunità di Persiceto, confrontandola con una copia ottocentesca realizzata da Giuseppe Busi, e considerando analoghe raccolte sacre coeve. Giunge quindi alla conclusione che questa *Compieta* rientra pienamente nello stile della cosiddetta 'scuola bolognese', nella quale si distinguono «varietà, piacevolezza, costruzione organica dell'insieme». I due oratori, oggetto dell'articolo di Kendrick, vennero musicati rispettivamente per Bologna (1689) e per Firenze (anni '90) e sono noti grazie alle copie manoscritte appositamente realizzate per la corte asburgica dell'imperatore Leopoldo I. Lo studioso ipotizza uno stretto legame fra l'ambiente dei Minori Conventuali italiani e gli Asburgo, favorito dal conventuale senese Giovanni Battista Luti «predicatore principale di corte», che alla fine del secolo lasciò Vienna per trasferirsi al Santo di Padova.

Sul fronte oratoriale si mantiene anche Mariateresa Dellaborra (*Oratori, intrecci e azioni musicali in Pavia tra 1680 e 1715: una ricognizione alla luce di nuove fonti*), che considera fonti di recente acquisizione riferibili all'ambiente pavese fra il 1680 e il 1715, contestualizzandole nella ricca proposta di rappresentazioni devozionali ad opera delle diverse confraternite e accademie laiche attive in città, per le quali punto di riferimento era la chiesa di San Francesco Grande, gestita dai frati Minori Conventuali. In particolare, agli Accademici Affidati afferiscono tre

nuove fonti librettistiche di ambito devozionale: *La gara dell'Intelletto e della Volontà* (1690), *Le gare de' tempi* (1691) e *Il trionfo di Maria Immacolata* (1692), con musica del cavaliere Antonio Francesco Martinenghi, maestro di cappella del Duomo di Pavia dal 1681 al 1706.

Ivano Bettin approfondisce la biografia di Francesco Antonio Vannarelli, che fu maestro di cappella presso diverse sedi fra il 1638 e il 1679 (*Francesco Antonio Vannarelli. La vita e il catalogo tematico delle opere*). Egli operò presso il Sacro Convento di Assisi, Santa Maria Maggiore di Spello, il Duomo di Narni, la cattedrale di Spoleto, quella di Terni, il Duomo di Orvieto e infine il Santo di Padova. L'articolo si completa con il catalogo tematico delle composizioni del compositore.

Due mottetti per basso, archi e basso continuo – *Dum furentes videt undas e Susurrate furibundae* – di Nicola Porpora, custoditi presso la Pontificia Biblioteca Antoniana, sono l'oggetto di studio di Alan Maddox (*The 'strom' topos in two solo bass motets at the Pontificia Biblioteca Antoniana*), il quale rileva la singolarità di queste composizioni, che di fatto sono le uniche concepite dal compositore per basso solo, e non appartengono certo alla sua produzione mottettistica dedicata agli ospedali veneziani. La stessa presenza di questi manoscritti nel patrimonio musicale della Biblioteca, che ospita musica prevalentemente utilizzata per l'attività liturgica del Santo, non è facilmente giustificabile. Altra peculiarità, quella che vede aprire entrambi i mottetti con un'aria 'di tempesta' di evidente derivazione teatrale; una peculiarità che ripropone la frequente commistione fra sacro e profano nel repertorio mottettistico solistico del primo Settecento.

Concludono il volume tre articoli dedicati alla trattatistica sviluppatasi nell'ambito della Cappella Antoniana grazie agli scritti di Tartini, Vallotti, Stratico e Calegari. Stewart Carter affronta il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* di Tartini, edito a Padova nel 1754, soffermandosi sul fenomeno del 'terzo suono', che il violinista assunse a fondamento della sua teoria armonica, e rilevando i riferimenti a trattatisti del passato e coevi, che Tartini a volte interpreta in modo fuorviante (*Giuseppe Tartini and the Music of Nature*). Fra i suoi studenti Tartini ebbe anche Michele Stratico, violinista al Santo: la studiosa croata Lucija Konfic indaga l'influenza esercitata su di lui dal pensiero di Francescantonio Vallotti (*Francescantonio Vallotti's theoretical system as reflected in Giuseppe Michele Stratico's theoretical writings on music*). Ne consegue il raffronto fra il trattato *Della scienza teorica e pratica della moderna musica* (1779) di Vallotti e il *Trattato di musica* di Stratico, presente in diversi testimoni manoscritti presso la Biblioteca Marciana di Venezia, che porta a evidenziare analogie e varianti rispetto agli assunti di Vallotti, alla luce degli scritti teorici tartiniani.

Daniele Gambino propone il regesto dell'*Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* (1732) di Francesco Antonio Calegari, tramandata grazie a una copia realizzata nel 1791 da Luigi Antonio Sabatini (*Il trattato teorico-pratico di Francesco Antonio Calegari ovvero l'Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*). È proprio Vallotti, allievo di Calegari, a testimoniare come il suo maestro avesse avviato la stesura del trattato prima che Rameau diffondesse le proprie idee sull'armonia 'moderna'. Dapprima lo studioso propone una sezione biografica su Calegari,

quindi fa precedere il testo del trattato da alcune note sulle caratteristiche e sull'esegesi del documento.

Conclude il volume uno scritto inedito di Padre Leonardo Frasson (1906-1991) dedicato alla figura di Francesco Antonio Calegari, del quale ripercorre la biografia alla luce della documentazione presente negli archivi dell'Arca, della Provincia e del Convento del Santo (*Il p. Francesco Antonio Calegari maestro di cappella al Santo*). Si tratta di un'appendice dattiloscritta, conservata presso il Centro Studi Antoniani di Padova, allo studio su Giuseppe Tartini, pubblicato sul fascicolo 1972-73 de «Il Santo», che Frasson preferì non far pubblicare. Non si tratta solo di un omaggio postumo al grande studioso francescano, ma anche un atto di generosità nei confronti della comunità musicologica, la quale non può che riconoscere l'alto valore scientifico di questa silloge di articoli e le nuove prospettive di indagine in tema di «barocco padano».

FRANCESCO PASSADORE

FRANCESCO LORA, *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la villa medicea di Pratolino*, Torino, Albisani Editore, 2016 (Tesi 5), 538 pp.

Quella del bolognese Giacomo Antonio Perti (1661-1756) è stata una carriera assai lunga e animata dalle committenze più diverse, coltivate spostandosi dalla propria sede solo sporadicamente. Giunto alla soglia dei quarant'anni è a capo della massima istituzione musicale cittadina, la Cappella della Basilica di San Petronio: un magistero che non si limita alla fornitura del corredo sonoro per le civiche liturgie ma che sa manifestarsi in molte altre realtà, dal convento al collegio, dall'accademia alla dimora patrizia. Oltre i confini della legazione la sua musica si diffonde nei teatri d'opera ed è richiesta da illustri cultori stranieri; la sua prima pubblicazione a stampa (*Cantate morali e spirituali*, Bologna, Giacomo Monti 1688) è dedicata nientemeno che all'imperatore Leopoldo, che in seguito lo inviterà (invano) a ricoprire la carica di direttore musicale di corte.

All'apice di questa singolarissima parabola professionale, quando ormai la sua applicazione al melodramma è piuttosto rallentata, Perti ottiene dal Gran Principe Ferdinando de' Medici un ingaggio destinato ben presto a trasformarsi in sodalizio d'eccezione. Su questo particolare caso della storia musicale di primo Settecento Francesco Lora appronta una corposa monografia, frutto di una ricerca ampia e minuziosa; si tratta di un'indagine oltremodo efficace, se consideriamo che le partiture dei melodrammi rappresentati in questa sede sono tutte perdute.

Ferdinando, figlio di Cosimo III e Marguerite-Louise d'Orléans, dimostrò fin dalla prima gioventù una spiccata controtendenza rispetto alla disposizione che la corte medicea andava mostrando negli ultimi decenni; a dispetto di un padre bigotto e poco sensibile alle convenienze fastose, fin da ragazzo si adoperava alacramente per procurarsi gran copia di svaghi. A ventiquattro anni, subito dopo