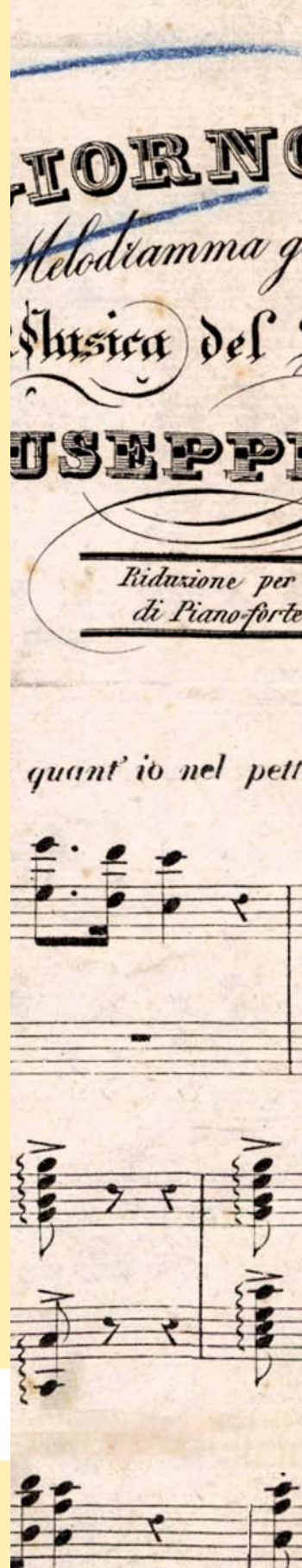
 conservatorio

Quaderni del Conservatorio
della Svizzera italiana

Didattica musicale e ricerca - 2021

A cura di Massimo Zicari

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su academia.edu o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in academia.edu o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On academia.edu or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in academia.edu or other similar portals, even in draft.

Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana
A cura di Massimo Zicari
N. 1

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

www.conservatorio.ch

quaderni@conservatorio.ch

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Paola Menchetti, Ugo Giani

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-135-4

DIDATTICA MUSICALE E RICERCA – 2021

SOMMARIO

- 7 *Musica e innovazione* di Christoph Brenner
- 9 *Introduzione* di Massimo Zicari
- 17 *L'improvvisazione nell'insegnamento della chitarra classica: una prospettiva olistica*
Eni Lulja
- 43 *La monodia non accompagnata nella didattica del canto: Tre laudi dal Codice di Cortona*
Lorenza Donadini Camarca
- 65 *L'educazione sensoriale nella didattica pianistica: un percorso tra sperimentazione e creatività*
Bruna Di Virgilio
- 99 *Il diario collaborativo per lo sviluppo di meccanismi autoregolatori nello studio del pianoforte*
Gloria Cianchetta
- 125 *Claude Debussy: Préludes*
Bruno Zanolini
- 143 *I Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra di Francesco Vignali, Maestro di Cappella nella Terra di Casalmaggiore. Genesi e interpretazione di una raccolta sacra di area padana nell'era di Monteverdi*
Riccardo Ronda
- 173 *Il 'ponte' come metafora per la didattica della storia della musica. Riflessioni preliminari e spunti operativi*
Matteo Piricò

MUSICA E INNOVAZIONE

Da dove arriva l'innovazione nella musica? È un semplice frutto del processo creativo? È condizionato essenzialmente dal contesto storico? E qual è il contributo della Ricerca artistica? E, soprattutto, cos'è la "Ricerca artistica"?

Con il primo numero dei suoi "Quaderni" il Conservatorio della Svizzera italiana non intende rispondere a queste domande, bensì dare un contributo pragmatico, di fronte ad un quesito pratico che ci siamo posti sin dalla presentazione dei primi progetti presentati nell'ambito del Master di pedagogia musicale nel 2010: come riusciamo a valorizzare quegli elementi innovativi che riscontriamo in tanti progetti Master e che finiscono nei cassetti anziché impattare sullo sviluppo della didattica strumentale e vocale? E come riusciamo a trasformare il triangolo arte – innovazione – ricerca in un circolo virtuoso?

In questo primo numero sono contenuti gli articoli derivanti da quattro progetti nati all'interno del Master di pedagogia strumentale e vocale. Progetti che sollevano delle domande interessanti. Progetti che sono frutto di uno spirito curioso e critico. Progetti che si basano su comprovate competenze disciplinari, sostenute da un uso responsabile degli strumenti della ricerca scientifica. Progetti che, in un modo o nell'altro, contengono elementi innovativi. Elementi innovativi che, speriamo, possano essere ripresi da terzi, contribuendo all'innovazione nella didattica strumentale e vocale.

Completano questa prima edizione un progetto ad indirizzo più musicologico uscito dal "modulo ricerca" – ovvero uno spazio didattico finalizzato all'indagine e all'esplorazione di questioni musicali trasversali ai diversi percorsi di formazione – nonché i testi di due docenti, che ringraziamo per aver voluto arricchire questo primo numero con il loro contributo.

Christoph Brenner

INTRODUZIONE

Sono trascorsi più di quindici anni da quando, insieme a Harvey Sachs, pubblicavamo a quattro mani un breve volume dal titolo ambizioso: *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera italiana*.¹ Si trattava di una specie di *Festschrift* istituzionale, col quale celebrare una serie di traguardi che il Conservatorio della Svizzera italiana aveva appena raggiunto: tra il 1999 ed il 2000 era stata costituita la Scuola Universitaria e nel 2005 era arrivato il riconoscimento dei corsi di laurea da parte della Conferenza dei direttori della pubblica educazione CDPE (l'accREDITamento dei Master, questa volta da parte della Confederazione, sarebbe arrivato sei anni più tardi). Proprio nel 2006 si sarebbe giunti all'affiliazione della Scuola Universitaria di Musica alla Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI), che portò all'integrazione della formazione musicale a livello universitario.

Con l'occasione, il volume voleva anche fare il punto su alcune sfide che si prospettavano all'orizzonte e che si sarebbero rivelate cruciali per gli sviluppi futuri: tra queste emergeva l'urgenza di inserire a pieno titolo la ricerca tra le proprie attività e definire, a livello istituzionale, la relazione tra i paradigmi dell'arte e quelli della scienza. Vale ricordare che erano gli anni in cui l'Europa intera si confrontava con la riforma della formazione universitaria avviata con la Dichiarazione di Bologna, che avrebbe condotto al modello Bachelor-Master e all'introduzione della ricerca nei conservatori di musica, nelle accademie d'arte e nelle scuole di teatro. Le scuole che si candidavano all'ottenimento del riconoscimento quale scuola universitaria dovevano dimostrare di essere dotate dell'infrastruttura e delle risorse necessarie per poter svolgere anche attività di ricerca.

Per chi lavorava in un'istituzione musicale si trattava di affrontare l'antica dicotomia tra *musicus* e *cantor*, ovvero, per usare ancora una volta le parole di Guido d'Arezzo, ricomporre la distanza tra chi sapeva tutto (o quasi) di qualcosa che non era in grado di fare, e chi sapeva fare qualcosa di cui non sapeva nulla (o quasi). In effetti, il secolo ventesimo ci consegnava una situazione che vedeva la formazione musicale divisa tra facoltà universitarie e conservatori: nelle prime dominava la musicologia (ovvero un pacchetto di materie prevalentemente orientate alla storiografia e all'analisi musicale) mentre i secondi si concentravano sulla preparazione professionale di cantanti e strumentisti, accompagnata da alcune nozioni di teoria, armonia e storia della musica.

1. HARVEY SACHS, MASSIMO ZICARI, *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera italiana*, Fontana Edizioni, Lugano 2006.

Il quadro di allora ha fornito le basi per un lavoro che negli anni successivi ha cercato non solo di produrre ricerca in ambito musicale che fosse di dignità pari (se non superiore) a quella svolta dalle istituzioni accademiche universitarie, ma soprattutto di dimostrare che fosse possibile costruire e radicare una cultura della riflessione e dell'approfondimento all'interno di un'istituzione che, per definizione, era tradizionalmente orientata alla saggezza del fare.

A distanza di oltre vent'anni dall'inizio di questa trasformazione, la pubblicazione dei *Quaderni* rappresenta un importante traguardo. I *Quaderni* segnano il raggiungimento del livello di maturazione necessario per produrre all'interno di una istituzione come la nostra lavori caratterizzati da una profonda attenzione alle questioni della pratica musicale — proprio a partire dalle attività didattiche e dai differenti ambiti operativi della scuola stessa — e al contempo dal rigore metodologico che caratterizza una pubblicazione che abbia valore accademico. Al tempo stesso, i *Quaderni* vogliono rappresentare un punto di partenza ed un incentivo alla produzione di contributi che abbiano nella scrittura il momento di incontro tra riflessione, verifica sistematica e rilevanza pratica.

A questo primo volume è anche delegato il non facile compito di tracciare i contorni e definire la portata di un prodotto editoriale che ha bisogno di collocarsi all'interno di un mercato in rapida evoluzione, non da ultimo grazie alla diffusione digitale e all'affermazione dell'Open Science. Quale mercato occuperà una collana come i *Quaderni*? Una prima risposta in tal senso arriva proprio dall'importanza che riconosciamo alle questioni che nascono dalla pratica e che siano sostenute da un'indagine rigorosa. La prima serve a garantire un ancoraggio forte ai bisogni che ruotano intorno al fare musica, nelle tre dimensioni della didattica, della prassi esecutiva, della composizione musicale (queste sono al centro di una istituzione come il Conservatorio della Svizzera italiana e rappresentano al tempo stesso il terreno di incontro tra teoria e pratica, tra *musicus* e *cantor*). D'altra parte, un'indagine rigorosa è condizione imprescindibile per fornire risposte che siano valide, corrette, credibili, e che vadano oltre i miti e le facili certezze di cui il mondo dell'arte così spesso ancora si nutre. I *Quaderni* hanno l'ambizione di indagare con rigore problemi pratici e presentarne i risultati in una lingua comprensibile: questa esigenza nasce dal divario che spesso ancora si osserva ogniqualvolta la musicologia (intesa nella sua accezione più ampia) non riesca a mediare tra i molti inevitabili tecnicismi derivanti dall'elevato livello di specializzazione richiesto dagli argomenti trattati, e le esigenze dei possibili destinatari, siano essi studenti, insegnanti, giovani professionisti o affermati concertisti.

Un terreno particolarmente fertile sembra essere quello della didattica vocale e strumentale, che soffre ancor oggi di un vistoso ritardo se confrontata con l'educazione musicale e, più in generale, con le scienze dell'educazione. Questo ritardo si tocca con mano quando si guarda alla letteratura di riferimento per i vari ambiti di insegnamento, sia a livello elementare sia a livello avanzato, e se si osserva come, soprattutto per alcuni strumenti, i metodi della tradizione ottocentesca continuano

a mantenere una posizione assolutamente centrale. Quanto ha attecchito, nelle nostre classi, la riflessione sulla motivazione, sui modelli di apprendimento, sull'autoregolazione, sulla memoria di cui leggiamo sui periodici specializzati? In che misura questo prezioso bagaglio di conoscenze ha fatto stabilmente ingresso nelle nostre classi? Come possiamo facilitare il trasferimento delle competenze e tradurre in strumenti operativi questo bagaglio? Rispetto ad altri *Quaderni* pure presenti nel panorama di lingua italiana, questa collana vuole quindi profilarsi per l'ambizione di riuscire a rispondere alle sfide della didattica e della pratica musicale attraverso l'uso di strumenti adeguati di lettura e di analisi, in una lingua accessibile.

Nella stessa direzione va letta la scelta di uscire nel doppio formato, digitale e cartaceo, il primo disponibile in 'Open Access' e il secondo 'Print on demand'. È sotto gli occhi di tutti come internet, le banche dati e la politica dell'Open Science stiano rivoluzionando non soltanto il mondo dell'editoria in ambito accademico, ma il modo stesso di fare ricerca. Siamo di fronte ad una rivoluzione culturale che si basa sull'accesso istantaneo e globale a fonti e risorse di ogni genere, comprese quelle musicali, dai manoscritti antichi ai più recenti articoli e studi monografici, passando dai trattati strumentali e vocali del Settecento e dell'Ottocento. Il consumo di testi scientifici e accademici ha subito un'accelerazione straordinaria e l'aumento iperbolico di risorse online spinge inesorabilmente la stampa cartacea ai margini della scena. In tal senso, una collana che voltasse le spalle alla sfida digitale sarebbe condannata a quella stessa marginalità di cui soffre internazionalmente il giornalismo della carta stampata.

L'Open Access ha poi determinato la svolta più recente e, per certi versi, radicale: si tratta di una politica volta a rendere i risultati ed i dati della ricerca scientifica sempre più aperti ed accessibili. Alla base vi è il principio secondo cui questi risultati appartengono alla collettività se i fondi che hanno reso possibile la ricerca provengono dal denaro pubblico. Questo principio riguarda non soltanto le pubblicazioni che presentano i risultati della ricerca, nella forma di articoli, volumi monografici, curatele e quant'altro, ma anche i dati sui quali quei risultati si basano, e che devono essere messi a disposizione di tutti allo scopo di facilitare la replicabilità degli studi e permettere ulteriori progressi della scienza. Si tratta di un processo di democratizzazione che vorrebbe condurre, non da ultimo, ad un più alto livello di innovazione e ad un sempre maggiore impatto sulla nostra società. Di fronte all'accelerazione e alla portata di questo fenomeno, che in Svizzera è fortemente sostenuto dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (Schweizerischer Nationalfonds), questa nuova collana non poteva non raccogliere la sfida etica, e non solo tecnologica, offerta dall'Open Access.

I contributi raccolti in questo primo volume riflettono le diverse anime dell'istituzione all'interno della quale sono maturati e si collocano in varia misura intorno al tema che è più centrale per una scuola: l'insegnamento. I primi quattro articoli nascono infatti dai lavori del Master of Arts in Music Pedagogy, ovvero la laurea

di secondo livello in pedagogia musicale. Eni Lulja, Lorenza Donadini Camarca, Bruna Di Virgilio e Gloria Cianchetta affrontano questioni che nascono all'interno di una formazione che vuole avere nell'aula d'insegnamento non soltanto una palestra formativa, ma soprattutto un luogo di osservazione e di cambiamento. Il contributo di Riccardo Ronda è il frutto di un lavoro di indagine condotto all'interno del modulo di ricerca, che offre agli studenti l'opportunità di conciliare i propri interessi e sviluppare importanti competenze metodologiche, in questo caso quelle della storiografia musicale. I contributi di due docenti di comprovata esperienza, Bruno Zanolini e Matteo Piricò completano questa prima uscita allargando lo sguardo su questioni di analisi e di didattica dell'educazione musicale.

Più precisamente, Eni Lulja, chitarrista, si concentra sulla pratica improvvisativa e presenta un'esperienza didattica durata tre mesi, destinata a tre allievi principianti di chitarra classica, intesa a verificare se l'uso di strategie improvvisative all'interno di una lezione individuale possa favorire lo sviluppo di competenze armoniche, melodiche e di ascolto. A premessa di tale contributo vi è la constatazione per cui l'improvvisazione continua ad assumere un ruolo marginale nell'insegnamento strumentale, dominato invece da strategie di tipo frontale e basate sulla lettura del testo e sull'interpretazione del repertorio di riferimento. L'improvvisazione diventa lo strumento con cui sviluppare negli allievi importanti competenze musicali legate, tra l'altro, alla comprensione delle principali funzioni armoniche e alla loro relazione con la melodia. A ciò si aggiunga l'importanza che un approccio di tipo euristico-partecipativo riveste nello sviluppo della motivazione, rispetto a quello frontale e direttivo che spesso prevale tra noi insegnanti. Una strategia basata sulla esplorazione dei materiali e sulla collaborazione all'apprendimento arricchisce il momento della lezione stimolando non solo la creatività e la curiosità dell'allievo, ma anche la sua libertà creativa ed espressiva, a tutto vantaggio delle competenze strumentali e musicali di base.

Il secondo contributo, firmato da Lorenza Donadini Camarca, condivide con il primo la ricerca di approcci didattici che si situano ai confini di quello canonico, allo scopo di allargare la prospettiva e motivare gli allievi. In questo caso si tratta di un'esperienza di insegnamento il cui obiettivo era verificare se la lauda medievale, ovvero un materiale monodico senza accompagnamento e senza misura ritmica, potesse costituire un valido strumento didattico da affiancare al repertorio tradizionale nelle lezioni di canto con allievi principianti. Alla base vi era l'idea che alcune laudi appositamente scelte potessero aiutare l'allievo a familiarizzare con la musica modale, ad affinare la stabilità dell'intonazione, a cercare le inflessioni ritmiche legate alla prosodia e al significato del testo e ad usare i movimenti del corpo per aiutare a gestire il respiro e a rendere armonioso l'andamento delle frasi.

L'articolo di Bruna Di Virgilio solleva una questione importante e richiama l'attenzione del lettore su alcuni limiti che emergono tra le pieghe della nostra lunga e per certi versi gloriosa tradizione didattica. Il tecnicismo, la reiterazione finalizzata all'acquisizione meccanica di competenze motorie, la scelta di un repertorio

limitato e sempre uguale, così come la poca duttilità dei materiali didattici rendono necessario un ripensamento profondo dell'insegnamento, nell'ottica di una proposta inclusiva e creativa che renda il bambino protagonista del processo di apprendimento. Al centro di questa analisi vi è una proposta didattica che affronta l'insegnamento del pianoforte integrando l'educazione tattile con il gesto musicale, l'esplorazione sensoriale con l'immaginario sonoro e lo sviluppo creativo del bambino. Si tratta di un approccio basato sull'educazione sensoriale maturata intorno a Bruno Munari (1907–1998), il cui lavoro di educatore era alimentato dal desiderio di dare ai bambini gli strumenti per sviluppare un'intelligenza aperta, capace di pensiero divergente e di spirito critico. Il valore di una proposta di questo tipo diventa tanto più evidente se si pensa al fatto che, soprattutto a livello elementare, l'insegnamento del pianoforte (ma lo stesso vale per tutti gli altri strumenti musicali) assume una fortissima valenza educativa. In un certo senso, questo contributo ci aiuta a ricordarci che la musica è uno strumento per l'educazione e lo sviluppo del bambino, e non, al contrario, un obiettivo in funzione del quale modellare il bambino ad immagine e somiglianza dei grandi interpreti.

Analogamente, il lavoro di Gloria Cianchetta punta il dito sulla necessità di sviluppare un repertorio di strategie di studio efficaci, che l'allievo potrà valutare e sviluppare criticamente allo scopo non soltanto di raggiungere risultati musicali qualitativamente migliori ma, soprattutto, di accrescere la propria capacità auto-critica e autoriflessiva. La proposta didattica si basa sull'uso del diario collaborativo all'interno delle lezioni di pianoforte, uno strumento semplice ma di grande utilità per portare insegnante ed allievo a confrontarsi sulle numerose possibili soluzioni allo stesso problema musicale. Anche in questo caso si pone l'accento sull'opportunità di affrontare l'insegnamento in maniera più collaborativa ed aperta e abbandonare l'approccio direttivo e frontale che più spesso caratterizza le nostre lezioni di strumento. In questa prospettiva diventa cruciale la capacità dell'allievo di gestire lo studio a casa (autoregolazione), capacità spesso affidata alla buona volontà dell'allievo, ma non adeguatamente accompagnata dall'insegnante per mezzo di strumenti di lavoro adeguati.

Appare chiaro come questi primi contributi condividano l'esigenza di aggiornare l'approccio allo studio e all'insegnamento di uno strumento musicale scardinando alcune abitudini e ripensando un modello che, per quanto efficace, mostra i suoi limiti soprattutto con allievi di livello elementare.

Il contributo di Bruno Zanolini rientra invece in un ambito che già molti anni fa avevamo definito come "teoria musicale applicata". Si tratta ancora una volta di ridurre quanto più possibile la distanza tra la teoria e la pratica, in questo caso tra l'analisi musicale e lo studio del repertorio. Al centro di questo articolo vi sono i *Préludes* di Claude Debussy, una pietra angolare del repertorio pianistico e allo stesso tempo un raffinatissimo esercizio compositivo, al centro di istanze estetiche e linguistiche eclettiche. Definite le coordinate utili ad una prima contestualizzazione della figura di Debussy, Zanolini si concentra sugli strumenti compositivi

utilizzati nei suoi *Préludes*, dalle scale modali a quelle difettive, eventualmente di origine asiatica, al cromatismo, usati in modi diversi e con una fortissima valenza evocativa. Questi strumenti di lettura si offrono al pianista fornendo indicazioni interpretative tanto più preziose quanto più ricco è il linguaggio utilizzato dal compositore.

Riccardo Ronda esplora una pagina affascinante e ancora poco nota del primo barocco italiano, occupandosi della figura di Francesco Vignali, maestro di cappella nella Terra di Casalmaggiore e autore dei *Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra* (1646). Si tratta di uno dei tanti compositori che ancora aspettano di essere recuperati dall'oblio, non foss'altro per testimoniare di una vitalità e di una ricchezza musicale senza eguali nella storia, in una cappella di insospettabile vivacità, in una area del cremonese che allora era sotto il controllo della famiglia Gonzaga, ai confini tra il Ducato di Mantova e quello di Milano. La sua raccolta intitolata *Sacri Rimbombi* contiene 16 mottetti a più voci e con basso continuo, il cui titolo rimanda a Claudio Monteverdi e ai suoi *Madrigali Guerrieri et Amorosì*. Dietro questi rimandi si trovano altri e più decisivi legami musicali: Vignali dimostra di essere aggiornato sulle novità del lavoro di Monteverdi e mostra di adottare lo stile concitato, la cui diffusione era già avvenuta anche in ambito sacro, insieme ad altri dispositivi espressivi, tra i quali la frammentazione estrema del tessuto metrico. I cambi di mensura e di agogica, indicati e frequentissimi, sono espressione della volontà di assegnare a ogni inciso un significato ed un gesto musicale precisi, segno di una modernità che guarda al teatro.

Conclude il volume un saggio di Matteo Piricò sulla didattica della storia della musica nella scuola secondaria di primo grado, che si concentra sulla questione della mediazione tra il repertorio "classico" e quello abitualmente frequentato dagli allievi preadolescenti e adolescenti delle nostre scuole dell'obbligo. Si tratta di una questione di grande rilevanza, qui riproposta in maniera articolata e, non da ultimo, alla luce della recente discussione sulla "decolonizzazione" del curriculum. La mediazione tra il patrimonio musicale occidentale basato sulla scrittura e le più recenti spinte pluraliste di matrice interculturale pongono l'insegnante di scuola media di fronte alle sfide e alle inevitabili scelte di campo che l'idea di una scuola inclusiva impone. Da qui l'esigenza di creare dei ponti tra la dimensione giovanile, che non è soltanto fatta di repertori di riferimento "altri" rispetto a quelli canonizzati dalla tradizione eurocolta, e gli obiettivi dell'insegnamento; in mancanza dei necessari connettori di senso, questi ultimi risultano vaghi, distanti, scollegati dal presente e dal vissuto quotidiano. Quest'ultimo contributo ha anche il merito di svelare al lettore una delle anime del Conservatorio, quella che si apre alle esigenze della formazione degli insegnanti delle scuole pubbliche attraverso un curriculum apposito. Il *Master of Arts SUPSI (doppio titolo) in Pedagogia musicale con specializzazione in Educazione musicale elementare e in Insegnamento dell'educazione musicale per il livello secondario I* è infatti un ciclo di studio che conduce al conseguimento di due titoli ed è proposto congiuntamente dal Conservatorio

Introduzione

della Svizzera italiana e dal Dipartimento formazione e apprendimento (DFA) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Questo percorso permette allo studente di ottenere al termine due diplomi, abilitanti all'insegnamento nel settore secondario I in tutta la Svizzera e nelle scuole elementari del Canton Ticino. Allo stesso tempo, questa formazione si offre quale fonte di stimoli, quesiti e indagini che valicano il limite dell'insegnamento strumentale per entrare nel regno dell'educazione musicale.

Questa introduzione non può concludersi senza alcuni doverosi ringraziamenti, il primo dei quali va agli autori dei contributi, il cui lavoro ci ha permesso di posare la prima pietra di quello che vorrebbe diventare un edificio solido e duraturo. Un sentito ringraziamento personale va alla direzione del Conservatorio della Svizzera italiana, che ha creduto in questa avventura ed ha voluto sostenerla. Un ringraziamento va anche ai membri del comitato editoriale e di quello scientifico, sui quali cade il compito di vegliare sulla qualità di questi *Quaderni*. Non da ultimo mi preme ringraziare Ugo Giani, direttore editoriale della LIM, che ha ci ha permesso di realizzare questa collana accogliendola nel suo catalogo.

Massimo Zicari
Lugano, gennaio 2022

***I SACRI RIMBOMBI DI PACE E DI GUERRA* DI FRANCESCO VIGNALI, MAESTRO DI CAPPELLA NELLA TERRA DI CASALMAGGIORE**

GENESI E INTERPRETAZIONE DI UNA RACCOLTA SACRA DI AREA PADANA NELL'ERA DI MONTEVERDI

Riccardo Ronda

Abstract: Francesco Vignali (1609–post 1650) fu un compositore attivo tra il Principato di Bozzolo, il Ducato di Milano e il Principato di Trento. Occupò l'incarico di maggiore prestigio succedendo a Ignazio Donati e Francesco Dognazzi come Maestro di Cappella nella Terra di Casalmaggiore (Cr). La lettura della sua unica opera sacra sopravvissuta, pervenutaci in una ristampa tedesca di trent'anni successiva all'originale, i *Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra* (1646) ha permesso di dimostrare come il contesto locale abbia influenzato le sue scelte compositive, in particolar modo il debito verso Claudio Monteverdi e i suoi *Madrigali Guerrieri et Amorosì*.

Parole chiave: Vignali, Monteverdi, Casalmaggiore, *Sacri Rimbombi*

***Francesco Vignali da Rivaruolo*¹**

La figura di Francesco Vignali (1609–post 1650) come quella di tanti minori della storia è rimasta avvolta nell'ombra, e per il disinteresse e per la scarsa conoscenza delle sue composizioni, a mio avviso meritevoli di riscoperta. Di queste, i *Sacri Rimbombi*, ultima di una serie di opere musicali stampate dai maestri di cappella di

1. Il presente scritto è nato nell'ambito del progetto di ricerca del Conservatorio della Svizzera italiana in Lugano (CH): esso mi ha offerto la preziosa occasione, rara per chi come il sottoscritto si occupa, a dirla all'antica, di musica pratica, di sviluppare in maniera organica alcune informazioni, molte delle quali inedite, raccolte in precedenza, sul contesto musicale del territorio da cui provengo, il Cremonese. Per questo mi sento di ringraziare i professori Diego Fratelli, Hubert Eiholzer e Massimo Zicari per l'indispensabile aiuto datomi nello stendere queste poche pagine. La mia ricerca nasce da una fruttuosa collaborazione con Vittorio Rizzi, direttore della Biblioteca di Casalmaggiore (Cr) e studioso delle vicende locali relative alla musica antica e Pietro Magnani, compositore, amico e autore delle trascrizioni delle opere di Vignali, persone senza le quali questo contributo non avrebbe certamente visto la luce. Le ricerche d'archivio, in fase di continua evoluzione, hanno riguardato l'Abbaziale di Santo Stefano in Casalmaggiore, l'Archivio Diocesano di Cremona e un sommario spoglio degli archivi parrocchiali nelle chiese prossime a Casalmaggiore.

Casalmaggiore (Cr) e dedicate al Senato locale, costituiscono una preziosa testimonianza dell'evoluzione del linguaggio musicale a metà del XVII secolo.

Obiettivo di questo contributo è tracciare il profilo del musicista di area mantovana Francesco Vignali, autore di madrigali attivo in un territorio sorprendentemente vivace in cui operava una cappella musicale di ottimo livello; questa compagine fu verosimilmente all'origine di una serie di orientamenti musicali, stilistici e compositivi, che egli assimilò e condivise con i musicisti del suo tempo, tra i quali Claudio Monteverdi.

Scarse e confuse sono le notizie che la musicologia storica ci offre riguardo a Francesco Vignali (1609–post 1650): per tali informazioni si è attinto per lo più alle indicazioni provenienti dalle prefazioni alle sue due opere a stampa conosciute, insufficienti per tracciarne la personalità artistica. Proprio una di queste ci offre una prima notizia sui suoi natali: nei *Madrigali a 2, 3 e 4 voci*,² stampati a Venezia nel 1640 egli affianca al proprio nome il toponimo di «Rivaruolo». Siccome la dedica è a Scipione Gonzaga, Duca di Bozzolo (Mn) e dal momento che proprio attorno a Bozzolo esistono due Rivarolo (all'epoca rispettivamente detti «di dentro» e «di fuori», stando ad indicare quale dei due fosse nel ducato di Mantova e quale in quello Milanese) si è proceduto a verificare l'esistenza di un Francesco Vignali in tali località. Due ipotesi sono state formulate intorno alla questione: la prima, avanzata da Vittorio Rizzi,³ data la nascita del Vignali al 1589 in Rivarolo Mantovano; la seconda, a mio avviso più accurata, al 1609⁴ nel medesimo luogo. Quest'ultima ha anche il merito di restituire maggior coerenza alla cronologia degli incarichi che Vignali avrebbe rivestito durante la sua carriera.

2. FRANCESCO VIGNALI DA RIVARUOLO, *Madrigali, Il primo Libro a Due, Tre e Quattro, Opera Prima*, Vincenti, Venezia 1640.

3. «Due atti di battesimo si conservano presso l' Archivio parrocchiale della Chiesa dell'Annunciazione, in Rivarolo: il primo, in data 25 febbraio 1589, relativo ad Antonio Francesco Vignali, il secondo, datato 25 maggio dello stesso anno, relativo a Francesco Domenico Vignali, e con più probabilità riferibile al Nostro» in VITTORIO RIZZI, *Francesco Vignali di Rivarolo, un musicista ritrovato*, «La Lanterna», a. XXIII 2010, p. 12.

4. In seguito alla consultazione di uno *Stato d'anime* della Parrocchia di Rivarolo di Fuori risalente al 1650 e conservato nell'Archivio Diocesano di Cremona, con Pietro Magnani abbiamo potuto verificare l'esistenza di un «rev. [?] Don Francesco Vignali» di anni 40, accompagnato da una serva più anziana di anni 59. Abbiamo inoltre verificato l'esistenza di un atto di battesimo nella parrocchiale di Rivarolo: «Adi 26 9bre 1609 Fr.[ances]co et Giacomo fig.[lio] di m.[esser] Pietro Maria Vigna[li] e di mad[onna] Giovanna di Raschi [?]...». La lacuna al termine del cognome, in corrispondenza della rilegatura è stata risolta rinvenendo l'esistenza di un Pietro Maria Vignali avente per moglie una Giovanna nello *Stato d'anime* del 1608 (?) (Archivio Diocesano di Cremona).

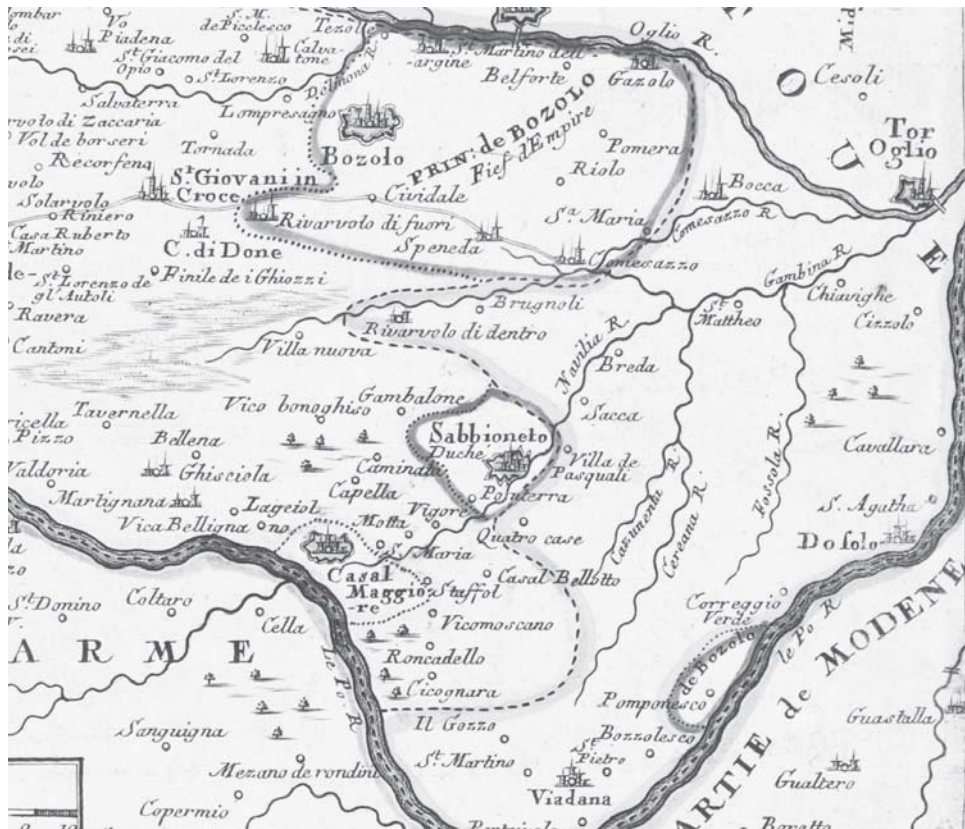


Figura 1. JEAN BAPTISTE NOLIN, *Territoire du Comté et du Diocèse de Crémone*, Parigi 1702. Si notino i confini marcati di Casalmaggiore, Terra Separata del Ducato di Milano; sono rappresentati i Ducati di Sabbioneta e Bozzolo e l'enclave di Pomponesco

I contorni geografici del territorio compreso tra i fiumi Oglio e Po risentirono di complesse vicende storiche che portarono alla creazione di piccoli stati cadetti del Ducato di Mantova, governati da rami secondari della famiglia Gonzaga. Il continuo mutamento dei confini condusse interi territori, tra cui Sabbioneta, Bozzolo, Rivarolo e Viadana (quest'ultima facente parte del Ducato mantovano) a trovarsi da un lato sotto il controllo politico della famiglia Gonzaga e dall'altro sotto l'influenza della Diocesi di Cremona, città facente parte del confinante Ducato di Milano, condizione che diede origine a frequenti conflitti. Rivarolo era nel XVII secolo un borgo fortificato sotto il dominio dei Gonzaga di Sabbioneta–Bozzolo. Fin dalla sua creazione tale Principato era stato rifugio di alcuni dei più raffinati artisti d'Europa: Sabbioneta, feudo del Duca Vespasiano Gonzaga e città ideale del rinascimento, aveva già ospitato, oltre che a Vincenzo Scamozzi (1548–1616), allievo di Andrea Palladio (1508–1580), e a Bernardino Campi (1522–1591), tra i maggiori interpreti del manierismo padano, anche Benedetto Pallavicino (1551–1601), polifonista cremonese. Proprio alla figura dello Scamozzi è dovuto il magnifico Teatro all'Antica

di Sabbioneta, primo esempio, in era moderna, di costruzione concepita esclusivamente per rappresentazioni teatrali e musicali. Di Rivarolo, località più defilata delle due capitali, rimane la splendida architettura rinascimentale, ancor oggi conservata, e la citata presenza di un organo ad opera dei celeberrimi Antegnati,⁵ che lasciano intuire un glorioso passato.

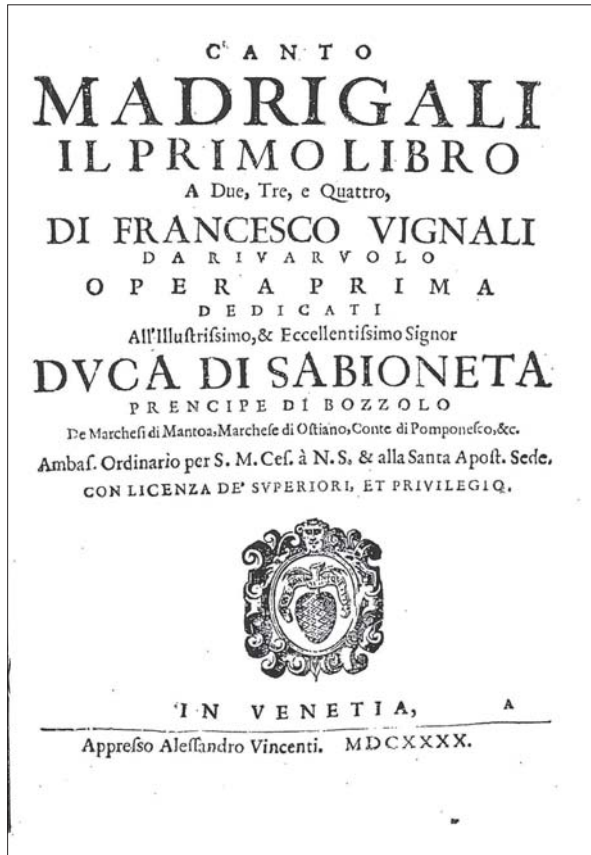


Figura 2. FRANCESCO VIGNALI, *Madrigali, Il primo Libro a Due, Tre e Quattro, Opera Prima*, Alessandro Vincenti, Venezia 1640, frontespizio

Sul versante musicale è interessante notare la presenza di alcuni personaggi, perlopiù minori, legati a questa località: la prima testimonianza conosciuta riguarda la pubblicazione di un libro di *Inni a 5 voci*, oggi conservato in unico esemplare presso la Collegiata di Cento (Bo) opera di un certo Paride Guarinoni «riparolensis»,⁶ cioè di Rivarolo; una seconda menzione, tra i maestri di Cappella della vicina Cattedrale

5. *L'Indice delli Organi*, nella sezione dedicata al Mantovano riporta «la Chiesa Maggiore di Rivarol di fuori» in COSTANZO ANTEGNATI, *L'Arte Organica*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608, pagina non numerata. Ad oggi dello strumento antegnatese non rimane nulla.

6. PARIDE GUARINONI RIPAROLENSIS, *Hymni qui ad Vesperas diebus tantum festivis toto anno decantantur cum Quinque Vocibus, Liber I*, Vincenti, Venezia 1587.

di Asola (Mn) è quella di un certo Antonio Leone di Rivarolo⁷ attivo dal 1629. Ultima è la notizia della provenienza rivarolese di una allora nota famiglia di musicisti, i Buonamenti:⁸ Giovan Battista (1595?–1642), di cui non sono stati ancora verificati i natali, ma che ragionevolmente credo appartenere alla stessa famiglia, fu compositore Imperiale alla *Hofkapell* di Vienna e virtuoso del violino. L'apprendistato del Vignali si svolge sotto l'influenza di queste figure. A queste si aggiunge, sempre ascrivibile al contesto locale, la persona di fra' Lodovico da Viadana (1560–1627), alfiere del genere del sacro concerto e allora celeberrimo.

Il primo incarico musicale di cui abbiamo testimonianza per Francesco Vignali è presso la vicina Casalmaggiore, grosso borgo sul fiume Po nel Ducato di Milano, posto a una dozzina di chilometri da Rivarolo. Qui venne assunto come organista nell'anno 1636, in concomitanza con l'incarico di Maestro di Cappella di un altro musicista di quell'epoca, il servita Francesco Dognazzi (pre 1607–post 1643). L'incarico di Francesco Vignali a Casalmaggiore prosegue almeno fino al 1637, anno in cui cessano le notizie di pagamento come organista. Nessun'altra menzione è stata rintracciata nel periodo compreso tra il 1637 e il 1640, anno in cui sono dati alle stampe, presso i tipi di Alessandro Vincenti in Venezia, i *Madrigali a 2, 3 e 4 voci*, prima opera del compositore rivarolese. La dedicatoria al Duca di Bozzolo con cui si apre questa raccolta, sebbene piuttosto convenzionale, conferma che, almeno in quel momento, Vignali fosse a servizio di Scipione Gonzaga (1595–1670).

ECCELLENTISSIMO SIGNORE,

Al Creatore dell'universo se le deve le primittie delle nostre buone opere per ornamento di quella stanza, che n'ha destinata eterna. Al principie come Dio sostituito al governo di questa bassa mole dobbiamo le primittie di tutte quelle cose, che servono per ornamento, e per la di lui grandezza. A V.E. Donque dedico le primittie del mio basso ingegno per obligatione più di vassallo, che per ostentatione. Parera [sic] ad alcuni strano forse l'offerta per essere cosa tanto lontana alla sua grandezza, & al mio debito: lo pero [sic] non diffido, che la magnanimita [sic] del suo animo non abbracci la capara del mio affetto, che è solito de grandi non ruscare le povere offerte al paro de più ricchi doni. Sedoppoli [sic] maggior maneggi dell'universo, a cui soggiace l'E.V. per ristorarsi l'animo si rivolgerà a queste mie povere fatiche ricevero il guiderone che pretendo, e'l premio che desidero, che per questo ancora saranno da tutti ammirate, & accolte. Il più ardente, il più devoto de suoi vassali dona, offerisce, consacra la penna, il core, e la vita.

Di Venetia li 20. Genaro 1640 Di V.E. Humilissimo e Devotissimo Suddito, e Servitore Francesco Vignali⁹

7. CLAUDIO CRISTANI, "Quel così bel stile", *la cappella musicale nella collegiata di Asola e Giovanni Francesco Milanta*, «Brixia Sacra», a. XXII/3 2017, p. 328.

8. Molti sono i Buonamenti presenti negli *Stati d'anime* di Rivarolo del 1608 e del 1650, conservati presso l'Archivio Diocesano di Cremona. È noto inoltre un atto di pagamento ai fratelli Buonamente e Giovanni Buonamenti da Rivarolo conservato presso Mantova, Archivio di Stato – Archivio Gonzaga, *Registrazione di Musici*, segnatura A-517, anno 1592, <http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=-1317538604&NU=1&TP=g>.

9. FRANCESCO VIGNALI, *Madrigali*, parte del Basso Continuo, pagina non numerata, dedicatoria.

Stando alle informazioni finora rinvenute negli archivi parrocchiali di Bozzolo, non è noto un suo incarico come Maestro di Cappella della Corte Gonzagesca.

Come si evince dai documenti conservati presso l'Archivio Abbaziale di Santo Stefano, nel 1642 Vignali venne assunto come Maestro di Cappella della Terra di Casalmaggiore, il più importante incarico della sua carriera:

Perciò la Congregatione debba provvedere et accordare che la Cività nostra et Reverendo Arciprete et la Compagnia del Santissimo et Rossinio[?] di ...stophori [?] hanno fatto essame[?] della persona del Signor don Francesco Vignali per loro maestro di Capella perciò ... se la Congregatione aggradisse il medesimo signore dica che si debba accordare et con che patti per maestro di Capella della Compagnia. Hanno concordamente giudicato detto Signor Vignale [sic], è idoneo per tal carico perciò hanno dato authorità Illustrissimo signor Ragente [sic] et Signori Consiglierij di far l'accordo con detto Signor in quei modi che essi egregissimi[?] indichiarano più evantegiosi per la Compagnia facendo la condotta per anni doi da incominciarsi a natale prossimo [...]¹⁰

Terminato nel 1646 il periodo casalasco il Vignali migrò nel Principato di Trento, governato allora dai Madruzzo, stabilendosi presso Riva del Garda:

Don Francesco Vignali, oltre che organista era maestro di canto e suono alla gioventù rivana e come tale ebbe un aumento al salario di dieci ducati. Menzionato il 7 settembre 1649 dal Consiglio dei Sei. 'Fuit propositum se si debbi assignare qualche stipendio al D. Francesco Vignali, et nepoti per l'insegnare la Musica, et sonare in Riva à figli in conformità delle sue polize presentate. Fuit conclusum che sia ballottato, se si debbi assignarli Ducati 10 annui. Quae pars fuit ballottata, et obtenta cum suffragiis Pro 8, contra 1'¹¹

L'ultima notizia ad indicare che Vignali fosse ancora vivo risale all'anno 1650: il «rev. [?] Don Francesco Vignali»¹² di anni 40, accompagnato da una serva più anziana di anni 59, è citato in uno *Stato d'anime* in Rivarolo Mantovano. La qualifica di 'reverendo' potrebbe indurre a pensare che il Vignali potesse aver ricevuto gli ordini sacri. Nemmeno è chiaro il perché della sua presenza in Rivarolo, forse conseguenza della cessazione delle attività in Riva del Garda.

Tre fonti successive fanno riferimento a Vignali: nell'edizione del 1679 Lorenzo Penna (1613–1693) nei suoi *Primi Albori* cita il nome del Vignali tra gli «Autori, dà quali si sono cavate le Regole dell'Opera»,¹³ assieme a quello dei più notevoli compositori antichi e moderni; pure lo cita Maurizio Cazzati (1616–1678), in sua difesa nella polemica con Giulio Cesare Arresti (1619–1701): «e queste due quinte false, cioè una maggiore, e l'altra minore si possono fare havendo

10. Archivio Abbaziale di Santo Stefano in Casalmaggiore (Cr), Busta 65, Ordinazioni, Libro C (1623–1662), c.176r, 1641.

11. MARIO LEVRI, *Organari e organisti della Pieve di Riva*, «Studi trentini di scienze storiche», XXXVI/3, 1957, p. 200.

12. Archivio Diocesano di Cremona, *Stato d'anime di Rivarolo di fuori*, 1650.

13. LORENZO PENNA DA BOLOGNA, *Li primi Albori musicali*, Giacomo Monti, Bologna 1679, pagina non numerata, *Autori, dà quali si sono cavate le Regole dell'Opera*.

ciò praticato molti Autori, e in particolare il Sig. Francesco Vignali nel principio dell'Alma Redemptoris delli suoi mottetti a 2, 3, e 4, intitolati *Sacri rimbombi di pace, e di guerra*.¹⁴ Per ultimo, Moritz Feyertag nel 1965 utilizzò tre esempi musicali dall'edizione di Überlingen, *Sacri Conventus*, in riferimento all'uso degli intervalli superiori all'ottava.¹⁵

Le poche informazioni a nostra disposizione ci permettono di ricostruire il contesto in cui Vignali si forma e gli ambienti musicali in cui avviene il suo apprendistato musicale: nasce nella diocesi di Cremona, in cui opera Marcantonio Ingegneri (1536–1592) e dove nascono Claudio Monteverdi (1567–1643), Tiburzio Massaino (post 1550–post 1609) e Lodovico Viadana; lavora e vive prima nelle terre dei Gonzaga, dove sono attivi Pallavicino e lo stesso Monteverdi e poi in Casalmaggiore, succedendo a Ignazio Donati (1567?–1638) e Francesco Dognazzi.

La cappella musicale di Casalmaggiore

Hebbe in ogni tempo Casalmaggiore un corpo di Musica di qualche stima; con un Maestro di Cappella idoneo, eletto dalla Comunità, et a Chiesa Maggiore; e per quello si può ricordare, esercitò tal carica un tal don Horatio Modiana; che poscia coll'andata al servizio de Serenissimi in Modena, lasciò loco a tal posto don Ignatio Donati; che anche questi dopo lungo servizio prestato a cotesta terra (ricercato Maestro di Cappella nel Duomo di Milano) diede campo à d. Francesco Dognazzi d'honorar questa Musica, mentre dal posto di Maestro di Cappella di Ferdinando secondo Imperatore, venne a quello di Casalmaggiore; questi poi (dopo molt'anni) richiamato Maestro di Cappella di Carlo Primo duca di Mantova lasciò vacante il posto per don Francesco Vignali uomo di molta stima; et al presente esercita tal carica don Pietro Battista Busi compatriota, con somma lode e gloria della terra, non facendo questi musica alcuna d'almeno di sei voci, et quatro viole.¹⁶

Se in tempi più antichi l'esistenza di una Cappella Musicale si riferiva quasi esclusivamente a grandi città, dotate di disponibilità economiche notevoli, già sul finire del XVI secolo, realtà che né disponevano di cattedre diocesane, né di particolari privilegi di altro tipo cominciarono ad aggregare compagini musicali, anche di alto livello. Tale mutamento coincise con una rivoluzione stilistica: se le cappelle rinascimentali contavano un numero abbastanza elevato di cantori, già col XVII secolo e con l'avvento del genere del sacro concerto gli organici potevano essere ben più ridotti. Uno dei campioni di tale nuova tendenza fu proprio originario del circondario casalasco: fra' Lodovico da Viadana, nato nell'omonimo borgo distante una dozzina di chilometri. Il caso di Casalmaggiore è

14. MAURIZIO CAZZATI, *Risposta alle opposizioni fatte dal Signor Giulio Cesare Arresti nella Lettera al Lettore posta nell'opera sua musicale*, Heredi di Evangelista Dozza, Bologna 1663, Capitolo VII. Casa 9.

15. Cfr. MAURITIUM FEYERTAG, *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst*, Johann Jost Hunoldt, Duderstadt 1695.

16. Archivio Abbaziale di S. Stefano in Casalmaggiore (Cr), Serie XVIII, Busta 127, Classe 2, n. 15, *Memoria sulla musica nelle Chiese di Casalmaggiore, fine XVII sec.*, cit. in PAOLA CIRANI, *La Cappella Musicale del Duomo di Casalmaggiore*, «Note d'Archivio per la storia musicale», V 1987, pp. 137–8.

emblematico: la città, pur essendo Terra Separata del Ducato di Milano, non ha diocesi né giurisdizione propria, ma dispone dal 1623 in poi di due o più cappelle musicali indipendenti.¹⁷

Già dalla fine del XVI secolo era presente una Cappella musicale, allora guidata da Orazio Caccini (1548–?)¹⁸ fratello del più famoso Giulio: dopo il suo incarico in terra cremonese si stabilì in Santa Maria Maggiore a Roma, succedendo a Giovanni Maria Nanino (1543–1607) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594).¹⁹ A Casalmaggiore l'incarico di maestro di Cappella sembra possedere caratteristiche non del tutto comuni: se altrove la carica è comunemente associata a una singola chiesa o Cattedrale, qui il musicista assume il titolo di «Maestro di Capella nella Terra di Casalmaggiore», svolgendo i propri compiti in seno alle funzioni delle chiese principali di Santo Stefano, San Giovanni, San Rocco e nella chiesa di Santa Lucia, usata dalla Comunità Decurionale della Città. Dai libri mastri conservati presso l'Archivio Abbaziale emerge che sono le confraternite laiche a scegliere e a stipendiare i maestri di Cappella e gli organisti, designati variamente nei loro documenti come «maestro di Cappella della Compagnia». Tali istituzioni avevano il compito di gestire alcuni altari (o addirittura intere chiese) organizzando opere di pietà e attività caritatevoli.²⁰ Nonostante ciò Ignazio Donati nella prefazione ai *Salmi Boscarecci*²¹ parla chiaramente di un incarico «con stipendio, & honorario pubblico»,²² senza peraltro mai citare le Confraternite e anzi, dedicando esplicitamente l'opera ai «Quaranta Decurioni».²³ Si può dunque ipotizzare che il salario del Maestro di Cappella fosse a carico del governo della città e che, per specifiche funzioni, fossero le Confraternite a pagare i servizi del musicista. Purtroppo i libri mastri secenteschi di entrate e uscite del governo cittadino risultano dispersi.

17. Tra il 1621 e il 1623 operano due maestri di Cappella differenti: il primo, Ignazio Donati, dipendente delle Confraternite che avevano sede presso S. Stefano e San Rocco; il secondo, Orazio Modiana, maestro di Cappella presso la Confraternita della Morte, avente sede nella Chiesa di Santa Maria del Popolo. Gli organici utilizzati sia dal Donati che dal Modiana sono insolitamente vasti considerando le dimensioni della città di Casalmaggiore: Donati prevede, nei *Salmi Boscarecci*, un organico vocale-strumentale fino a 18 parti (più il Continuo); il Modiana, nei suoi *Sacri Concerti*, Gardano, Venezia 1623, fino a 9 voci (più Continuo). Attestata è anche, in epoca più antica, la presenza di Costanzo Porta presso il Convento di San Francesco, istituzione ricchissima e dotata di un'enorme biblioteca, oggi confluita presso la Braidense di Milano. Da un superficiale spoglio dei documenti superstiti (Archivio di Stato-Milano) sulle acquisizioni di tale biblioteca, è emersa la presenza di libri di musica, purtroppo riportati, unici tra tutti, senza titolo. È attestata, nella seconda metà del XVII secolo l'esistenza di una ulteriore cappella attiva presso la Chiesa di San Leonardo. Nelle 'ville' vicine è pure segnalata, sul finire del XVI secolo attività musicale in Vicomoscano.

18. Cfr. FRED CURTIS KISER, *A scholarly edition of Ignazio Donati's "Salmi boscarecci"*, DMA, University of Iowa, Iowa City 2010, pp. 14–5.

19. Cfr. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Leo S. Olschki, Firenze 1988, p. 101.

20. Le confraternite attive sono principalmente tre, quella del S.S. Sacramento, quella del S. Spirito e quella del Rosario.

21. IGNAZIO DONATI, *Salmi Boscarecci concertati...*, Opera Nona, Alessandro Vincenti, Venezia 1623.

22. DONATI, *Salmi Boscarecci*, parte del Canto, dedicatoria, pagina non numerata.

23. DONATI, *Salmi Boscarecci*, parte del Canto, dedicatoria, pagina non numerata.

Un'altra particolarità emerge dai verbali d'assunzione di Caccini e poi dello stesso Donati: è specificato che tale mansione fosse associata all'insegnamento pubblico del canto e della musica. Il servizio dunque non prevedeva soltanto le consuete attività della cappella vera e propria, associate alla composizione e alla esecuzione musicale, ma anche attività formative. A titolo di esempio nel 1618 Ignazio Donati pubblicò, in previsione del proprio arrivo a Casalmaggiore, inizialmente preventivato per quell'anno, poi inspiegabilmente ritardato, il *Primo Libro de' Mottetti a Voce Sola*,²⁴ preceduto da un ampio avvertimento sull'impiego della tecnica vocale. Allo stesso modo, nel contratto stipulato con la Confraternita del S. Spirito è chiaramente esplicitato che egli dovesse «insegnare pubblicamente la sua virtù così contentandosi la Comunità essendo anche da quella salariato».²⁵ I termini dell'incarico del Vignali, successore di Donati saranno gli stessi, essendo anch'egli obbligato a «fare quello che faceva detto signor Ignatio».²⁶

Se i nomi delle maestranze a servizio della Cappella musicale di Casalmaggiore non sono ad oggi noti²⁷ spicca la presenza *in loco* di alcuni membri della famiglia Farina, tutti suonatori di strumenti ad arco, oriundi di Casalmaggiore e facenti parte, tra le altre, di quella compagine di musicisti allora attiva anche alla Corte di Mantova.

Le tradizioni strumentali di Casalmaggiore risale alla fine del XVI secolo. Un testo, già citato del 1623 rileva come Casalmaggiore abbia avuto in passato "eccellenti sonatori in particolare di violino", menzionando tra gli altri Giovanni Maria Farina, da poco scomparso, attivo alla corte del Re di Francia e a Napoli, "il quale fu raro in quest'esercizio", e il figlio Cristoforo "che suona bene un basso". Parimenti attivi alla corte del re di Francia sono Palemone Pozzo, "eccellente sonatore pure di violino e Giacomo Antonio Zocco."²⁸

Sempre alla corte di Mantova è attiva dalla fine del XVI secolo una compagnia di Violini²⁹ casalaschi, gli stessi che Monteverdi citerà come ancora presenti nel 1611 e continuativamente attivi fino almeno agli anni 40' del XVII secolo.³⁰ Membro della famiglia Farina è Luigi detto 'del Violone', attivo per moltissimo tempo presso la Corte Mantovana e con ogni probabilità padre di Carlo Farina (post 1600–1639), estroso compositore e virtuoso del violino. Per meglio comprendere

24. La prima stampa di tale opera non è pervenuta. Se ne conserva una ristampa dove è mantenuta la dedica a N. Cavalli, patrizio di Casalmaggiore. IGNAZIO DONATI, *Il Primo Libro de' Mottetti a voce sola*, Vincenti, Venezia 1634.

25. VITTORIO RIZZI, *Casalmaggiore e la Moderna musica*, «L'organo di Santa Chiara in Casalmaggiore. Storia e restauro. Organo Falletti 1620», Ass. Culturale G. Serassi, Guastalla 2009, p. 46.

26. Archivio Abbaziale di S. Stefano in Casalmaggiore (Cr), Serie XVIII, Busta 78, sottoclasse 3, n. 4, Libro delle ordinazioni della Confraternita del S.S. Sacramento, pagina non numerata (r), a. 1642.

27. Il pagamento dei cantori e delle compagnie di musicisti, escluso l'organista, era affidato al Maestro di Cappella: l'assenza quasi totale di intermediazione da parte delle Confraternite ci lascia dunque senza documenti.

28. VITTORIO RIZZI, *Musica e musicisti a Casalmaggiore in età barocca*, «MusiCremona. Itinerari nella storia della Musica di Cremona», ETS, Pisa 2014, p. 546.

29. «Dati alli violini di Casalmaggiore...», Mantova, Archivio di Stato–Archivio Gonzaga, segnatura P-893, 27 Settembre 1588.

30. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Eva Lax, Leo. S. Olschki, Firenze 1994, p. 34.

le dimensioni e la durata nel tempo di questo fenomeno di virtuosismo strumentale radicato nel territorio di Casalmaggiore basterà ricordare le figure, più tarde, di Andrea Zani (1696–1757) e Carlo Zuccari (1703–1792), virtuosi del violino e esponenti di spicco del barocco europeo. I legami con la corte mantovana e dunque con Claudio Monteverdi non si limitano certo al mero ingaggio di strumentisti: nel 1623, sul finire del suo incarico come maestro di Cappella, è noto un viaggio di Donati a Venezia, accompagnato dalla celebre soprano Adriana Basile (1580–post 1642), su invito di Claudio Monteverdi. Non sono note le precise motivazioni di questo spostamento, ma la contiguità temporale con la pubblicazione dei *Salmi Boscarecci* presso l'editore veneziano Vincenti può fornirci un appiglio. Certo è che Donati fu, alla sua epoca, un noto cantante e risulta dunque possibile che Monteverdi potesse averlo richiesto per una particolare occasione da solennizzare. Di seguito riporto la lettera di Monteverdi che fa riferimento all'incontro con Ignazio Donati:

Serenissimo mio Signore e Padrone Collendissimo,
Mostrata la lettera di Vostra Altezza Serenissima al signor Donati, senz'altra replica di lungo si è offerto ubidire a li comandi Suoi; così se ne viene insieme con la signora Adriana e signor Muzio, qual lo conduce senza che spenda alcun denaro. Vengo a rendere mille grazie a Vostra Altezza Serenissima del' onore che si è degnata farmi col comandarmi. Supplico mantenermi in tal bona grazia di Vostra Altezza Serenissima, mentre con ogni più umil riverenza me L'inchino a terra e da Dio, con ogni più caldo affetto, Li prego ogni maggior felicità.

Da Venezia, li 4 giugno 1623
Di Vostra Altezza Serenissima
umilissimo e obbligatissimo servitore
Claudio Monteverdi³¹

Nella catena degli incarichi presso la Cappella casalasca, tralasciando il frequente impiego di maestranze locali, la figura più conosciuta è sicuramente quella del già citato Donati, tra i più prolifici compositori e innovatori del primo barocco italiano: attivo prima delle Cattedrali di Pesaro, Urbino e dell'Accademia dello Spirito Santo in Ferrara, occupò, dopo l'incarico in Casalmaggiore, quello di Maestro di Cappella nelle Cattedrali di Lodi, Novara e infine Milano. Per quanto la sua permanenza sia stata assai breve (1621–1623) è proprio a questo periodo che si deve il suo lavoro di maggiore importanza: i *Salmi Boscarecci e Concertati*. La commissione di tale monumentale raccolta di salmi a 18 parti e dallo spiccato carattere virtuosistico si deve, con ogni probabilità ai membri dell'Accademia de' Filomeni, una sorta di convivio che raccoglieva le migliori risorse della cultura locale. Affiliati alla stessa istituzione erano infatti alcuni dei più notabili esponenti della comunità Decurionale che governava la città.

31. MONTEVERDI, *Lettere*, p. 80. Ulteriore conferma di questa informazione è presente in una missiva di Valerio Crova alla Corte di Mantova, datata 5 Giugno 1623 (Mantova, Archivio di Stato–Archivio Gonzaga, segnatura C-1307).

Terminata l'esperienza del Donati, tra il 1623 e il 1632 si avvicendano maestranze locali, facendo emergere un periodo di crisi per la Cappella, aggravato dallo scoppio dell'epidemia di Peste nel 1629. È nel 1632 che Francesco Dognazzi viene assunto come Maestro di Cappella: cantante stimato e persona di fiducia di Claudio Monteverdi, pare fosse giunto a Casalmaggiore dopo aver lasciato il medesimo incarico presso la Corte Imperiale a Vienna e, in precedenza, quello di Responsabile della Musica nella Corte di Mantova.³² Poco sappiamo dell'incarico casalasco del Dognazzi, ma è agli anni 1636 e 1637 che risale l'attività del Vignali come organista della Compagnia del S.S. Sacramento: come già si è detto, questi diventerà maestro di Cappella nell'anno 1642, mantenendo l'incarico fino al 1646. I *Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra*, unica opera sacra del Vignali che sia sopravvissuta, vengono pubblicati al termine del suo incarico nella Terra di Casalmaggiore: la scelta di dare alle stampe l'opera solo allo scadere del contratto era già stata presa dal suo illustre predecessore, Ignazio Donati.³³ Se da un lato non possediamo la prima edizione dei *Sacri Rimbombi*, Ottavio Pitoni (1657–1743), nella sua *Notitia*, ce ne offre gli estremi bibliografici, fin ora mai considerati da nessuna fonte: spicca la medesima dedica ai «signori del consiglio di detto Casal Maggiore»³⁴ e la citazione dei due illustri predecessori.

Francesco Vignali da Rivarolo. Maestro di cappella di Casal Maggiore, stampò li Sacri rimbombi di pace e di guerra a 2, 3, 4, e un a 8, cioè mottetti, opera II, per il Gardano in Venezia, con la data a di 20 maggio, dove, nella dedicatoria alli Signori del Consiglio di detto Casal Maggiore, dice le seguenti parole: "Felicita il mio genio quando fui chiamato, ha già quattro anni, per servirli nell'onorata carica di suo maestro di cappella; le mie fortune inchinorno quel loco illustrato

32. Francesco Dognazzi diviene Maestro di Cappella nell'anno 1632, rimanendo a Casalmaggiore almeno fino alla fine del 1636. Scarse sono le informazioni biografiche relative a Dognazzi a noi note: le fonti, lacunose, hanno permesso fino ad ora di tracciare un percorso sommario della vita del compositore attivo alla corte di Mantova. Nota è la sua relazione con l'ordine Servita, che lo vide con ogni probabilità parte dei propri ranghi. Accertata è la sua presenza piacentina presso la chiesa servita di San Pietro (1607). Nel 1619, alla morte di Sante Orlandi fu nominato sovrintendente alle musiche di corte a Mantova: tale incarico verrà più volte ripreso dal Dognazzi nel corso della sua vita, tanto da ritrovarlo ancora nel 1643, come si evince dalla dedicatoria che che il Bulgarini fa precedere alle sue *Musiche varie da camera a cinque, Bartolomeo Magni, Venezia, 1643*: «...sono frutti di quel D. Francesco, che quarant'anni di seruitù continuata hà reso famoso in Italia, & Germania il musico Genio di sette Duchi». *Sebbene la storiografia non abbia finora dato particolare importanza a quella «Germania» di cui il Bulgarini parla, è interessante comparare questa sua testimonianza con un'altre due pervenute e di fondamentale importanza per delineare il percorso del Dognazzi. La prima si riferisce a una sua presenza a Vienna nel 1631: in una lettera indirizzata alla corte di Mantova, Orazio Rubini accenna alla presenza del Dognazzi presso la Corte asburgica (Mantova, Archivio di Stato–Archivio Gonzaga, segnatura C-1390). Per quanto riguarda la seconda, si tratta di un documento anonimo sulla musica a Casalmaggiore compilato a metà del XVII secolo dove è fatta chiara menzione degli incarichi di Dognazzi presso Vienna: «...mentre dal posto di Maestro di Cappella di Ferdinando secondo Imperatore, venne a quello di Casalmaggiore; questi poi (doppo molt'anni) richiamato Maestro di Cappella di Carlo Primo duca di Mantova», cit. in CIRANI, *La Cappella Musicale*, 1987, p. 138.*

33. Nel caso di Vignali l'unica, mentre per quanto riguarda Ignazio Donati, i *Salmi Boscarecci* costituiscono solo l'ultima e più imponente pubblicazione risalente al periodo casalasco.

34. PITONI, *Notitia*, p. 283.

anco dalla memoria d'un Donati e d'un Dognazzi". Stampò il 1° libro de' madrigali a 2, 3, 4, opera I, in Venezia per Alessandro Vincenti a dì 20 gennaio 1640; nell'Indice del Franzini vengono riferiti anco li mottetti a 1, 2, 3, 4 e 8 voci.³⁵

Riferendosi al Dognazzi, Pitoni indica la data di pubblicazione dei *Sacri Rimbombi* nell'anno 1646: «Francesco Dognazzo. Maestro di cappella di Casal Maggiore, come riferisce il Vignali nella sua opera II, stampata l'anno 1646».³⁶

Con Francesco Vignali termina il periodo in cui il Maestro di Cappella è figura stipendiata dalla comunità e non a servizio di una singola chiesa (o di un signore): allo stesso modo la Terra di Casalmaggiore, solo due anni dopo, nel 1649, verrà nuovamente infeudata e venduta alla Casa Salvaterra,³⁷ perdendo gli enormi privilegi e l'autonomia di cui aveva goduto per più di mezzo secolo.

I Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra

La raccolta contiene 16 mottetti appartenenti al genere dei sacri concerti, dei quali 4 a due voci, 7 a tre voci, 4 a quattro voci e uno a 8 voci, tutti con basso continuo. Nonostante la ben documentata presenza di un corpo strumentale composto perlopiù da archi presso la cappella di Casalmaggiore, non è indicato alcun passaggio di concertato. Il curioso titolo della pubblicazione, *Sacri rimbombi di pace e di guerra*, rimanda, tra le altre cose, alla particolare alternanza di testi di carattere bellicoso e mottetti mariani.

TABELLA 1: IL CONTENUTO DELLA RACCOLTA AFFIANCATO DA UNA MIA ATTRIBUZIONE A QUALE DEI DUE MONDI OGNI MOTTETTO SI RIFERISCA

TITOLO	ORGANICO	AMBITO
«Accingimini filii potentes»	2 voci e b.c.	Guerra
«Rubicunda plus quam rosa»	2 voci e b.c.	Pace
«Iustus germinabit»	2 voci e b.c.	Pace
«Omnes gentes plaudite manibus»	2 voci e b.c.	Guerra
«Iesu dulcis memoria»	3 voci e b.c.	Pace
«O Maria semper pia»	3 voci e b.c.	Pace
«Ardens nunc ad cor»	3 voci e b.c.	Pace?
«Vox suavis voxque dulcis»	3 voci e b.c.	Pace
«Salve Regina»	3 voci e b.c.	Pace

35. PITONI, *Notitia*, p. 283.

36. PITONI, *Notitia*, p. 263.

37. Cfr. GIOVANNI ROMANI, *Memorie Storico-Politiche di Casalmaggiore*, Fratelli Bizzarri, Casalmaggiore 1829, pp. 205–48.

«Congregati sunt inimici nostri»	3 voci e b.c.	Guerra
«Notus in Iudaea»	3 voci e b.c.	Guerra
«Paratum cor meum»	4 voci e b.c.	Guerra
«Alma redemptoris mater»	4 voci e b.c.	Pace
«Lingua constituitur»	4 voci e b.c.	Guerra
«Iudica Domine»	4 voci e b.c.	Guerra
«Battaglia spirituale-Venite fideles»	8 voci e b.c.	Guerra

Come già detto, la prima edizione dei *Sacri Rimbombi* risulta ad oggi perduta. Copie manoscritte o stampate circolarono sicuramente attorno a Casalmaggiore: ne è importante testimonianza il fatto che Maurizio Cazzati, in quel tempo maestro di Cappella presso i Principi Gonzaga di Bozzolo (dedicatari dei Madrigali del Vignali), conobbe i *Sacri Rimbombi* e ne citò un mottetto in occasione della polemica coll'Arresti in Bologna.³⁸ Altra curiosa coincidenza è la pubblicazione, sempre del Cazzati, delle *Concertate Lodi della Chiesa Militante* durante il suo incarico come maestro di Cappella del Duca di Bozzolo, a solo un anno di distanza dai *Sacri Rimbombi* del Vignali: comune è l'utilizzo, anche se meno esteso, del *concitato* applicato al genere sacro ed evidente una certa somiglianza tra i titoli (considerando anche quello tardivo dell'edizione di Überlingen).

38. MAURIZIO CAZZATI, *Risposta alle opposizioni fatte dal Signor Giulio Cesare Arresti nella Lettera al Lettore posta nell'opera sua musicale*, Heredi di Evangelista Dozza, Bologna 1663, Capitolo VII. Casa 9.

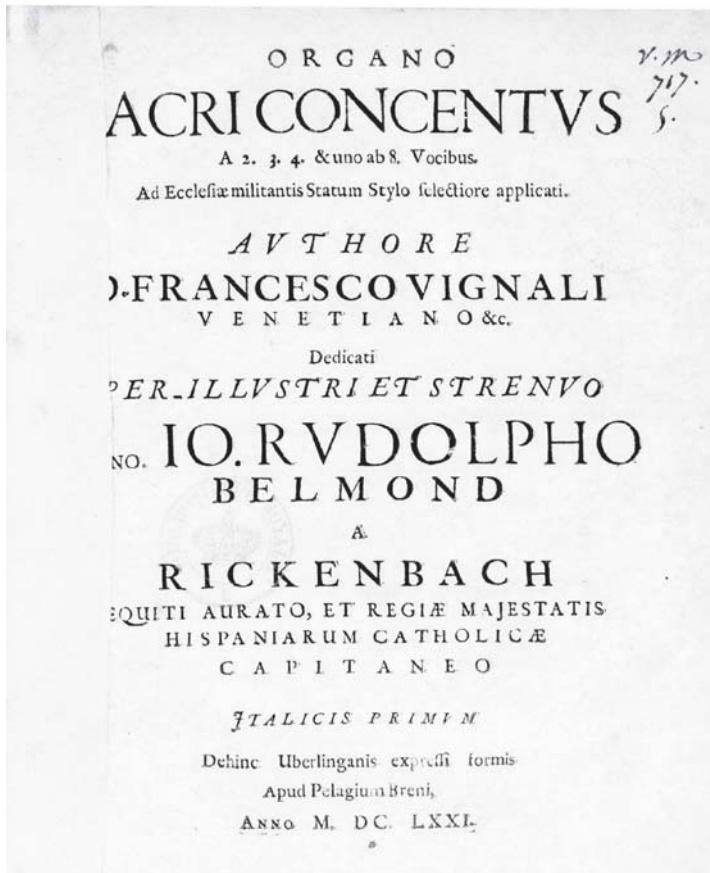


Figura 3. FRANCESCO VIGNALI, *Sacri concentus*, frontespizio.
Biblioteca Nazionale di Francia

In Roma risultano diverse attestazioni di copie dei *Sacri Rimbombi*: la prima, fondamentale, nella già citata *Notitia* del Pitoni conferma la presenza di tale stampa presso il Collegio Germanico di Roma (dispersa con tutto l'enorme patrimonio librario e i manoscritti del Carissimi). Le altre conosciute, seppur lacunose e vaghe, arrivano dal monumentale lavoro di ricostruzione di cataloghi e avvisi di editori fatto da Oscar Mischiati. Di seguito i riferimenti al Vignali:

- Franzini, Roma, 1676: «*Mottetti a 1.2.3.4.8 voci*»³⁹
- Vincenti, Venezia, 1635: «*Madrigali Spirituali a 2.3. e 4.*»⁴⁰
- Vincenti, Venezia, 1649: «*Madrigali Francesco Vignalli a 2.3.4.5.*»⁴¹

39. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki, Firenze 1984, p. 263.

40. OSCAR MISCHIATI, *Indici*, p. 162. Su questa raccolta è lecito il dubbio che si tratti dei *Madrigali Spirituali* di Costantino Basselli, citati immediatamente dopo i *Madrigali* del Vignali nell'*Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella Stampa della Pigna*, Vincenti, Venezia 1649, p. 6.

41. OSCAR MISCHIATI, *Indici*, p. 189.

- Vincenti, Venezia, 1658: «*Madrigali* Francesco Vignalli a 2.3.4.5»⁴²
- Vincenti, Venezia, 1662: «*Madrigali* Francesco Vignalli a 2.3.4.5»⁴³

La prima stampa veneziana del Gardano è assente: presente è invece il riferimento ad una ristampa dell'opera sacra presso il Franzini, di un inedito (e perduto) libro di *Madrigali* (1649), diverso dal *Libro Primo*, e di una raccolta di madrigali spirituali.⁴⁴ La presenza della stampa del Gardano è evidente in un catalogo stilato nel Settecento da Etyenne Rogers presso la chiesa di Santa Valpurga in Oudenarde (Belgio).⁴⁵ Presentata semplicemente come opera Il del Vignali, questa sembra riferirsi ai *Sacri rimbombi* in virtù del numero d'opera, assente nelle ristampe riportate qui sopra, dell'edizione di Gardano. Una copia potrebbe essere circolata in Germania tra gli anni '60 e '70 del XVII secolo, fonte della ristampa di Pelagius Breni in Überlingen del 1671, unica pervenuta ai nostri giorni. Tale edizione, che ebbe un certo successo, circolò in tutta Europa: ne sopravvivono copie a Parigi, Berlino, Einsiedeln, Salisburgo e altre località. Ne riporto la curiosa postfazione, interessante anche per capire quali fossero gli orientamenti musicali in area tedesca negli anni '70 del XVII secolo e quanto poco fossero aggiornati rispetto al panorama italiano:

Signori Fratri Musici.

Sapendo io, che spesso habbate un gusto, a mescolare i nostri con Italiani Autori Musici nelle concerti loro, ma, se possiate trovarli, senza particolar spesa: Eccò. [sic] offerisco a voi quelli sacri Concerti, benchè non dalla felicità del mio genio nati, nondimeno dalla mia istanza ristampati, e s'indenterò d'haver vostro piacere, haverete più dotti di loro. A dio Il vostro Capo-Sasso [?]⁴⁶

Il nuovo titolo usato dal Breni, *Sacri Conventus*, è affiancato da una interessante indicazione che rimanda all'ambito di guerra, ampiamente descritto dal titolo originale: *ad ecclesiae militantis statum stylo selectiore applicati*. È possibile ipotizzare che la scelta di sostituire l'originale *Sacri rimbombi* con una espressione di più facile comprensione sia da ascrivere al fatto che la stampa fosse destinata al mercato tedesco.

La ristampa, di buona qualità, mi pare sostanzialmente fedele a quella del Gardano: il confronto con alcune edizioni uscite dalla stessa stamperia, cioè opere di

42. OSCAR MISCHIATI, *Indici*, p. 165.

43. OSCAR MISCHIATI, *Indici*, p. 215.

44. Su questa raccolta è lecito il dubbio che si tratti dei *Madrigali Spirituali* di Costantino Basselli, citati immediatamente dopo i *Madrigali* del Vignali nell'*Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella Stampa della Pigna*, Vincenti, Venezia 1649, p. 6.

45. Cfr. EDMOND VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, vol. I, C. Muquardt, Bruxelles 1867, pp. 209-26.

46. FRANCESCO VIGNALI, *Sacri conventus a duobus, tribus, quattuor, & uno ab octo vocibus. Ad Ecclesiae militantis statum stylo selectiore applicari*, apud Pelagium Breni, Überlingen 1671, parte del Canto, pagina non numerata, *Index*.

Orazio Tarditi,⁴⁷ Giovan Antonio Rigatti,⁴⁸ Gasparo Casati⁴⁹ e Natale Monferrato⁵⁰ mi ha permesso di individuare, seppur in maniera sporadica, diverse analogie, specialmente nell'uso delle indicazioni relative ai cambi di agogica. Mi pare ragionevole concludere che questi ultimi, presenti con insolita abbondanza nei *Sacri Concentus*, provengano dalla prima edizione veneziana e non costituiscano dunque un'aggiunta arbitraria del misterioso «capo-Sasso» dell'edizione di Überlingen: a conferma di questo fatto si nota la medesima attenzione, sebbene meno sistematica, nel voler specificare i tempi nell'altra opera del Rivarolese, i *Madrigali*. In essa sono presenti altre interessanti indicazioni esecutive e di agogica: si noti, a titolo d'esempio, l'indicazione nella parte di basso continuo di un «senza compagnamento», ovvero a tasto solo.⁵¹

Tuttavia, considerando l'uso delle indicazioni di tempo in ambito sacro, l'esempio del Vignali mostra una sistematicità inedita: tale scelta, assieme al continuo cambio di proporzioni (anche solo per una o poche unità sillabiche), conferisce all'opera un certo gusto rappresentativo e direi non propriamente tipico del genere del sacro concerto.

Sulla destinazione originale dei *Sacri Rimbombi* e in particolare dei brani di guerra, analogamente a quanto ipotizzato da McElrath per i *Salmi Boscarecci* del Donati,⁵² è possibile pensare che essi fossero concepiti per uso privato dell'Accademia de' Filomeni, convivio di intellettuali probabilmente ancora attivo a Casalmaggiore a metà del XVII secolo.⁵³ Entrambe le stampe sono testimoni per la loro epoca di uno stile certamente non conservatore: se i primi costituivano un'estensione su larghissima scala del nuovo genere del mottetto concertato, i secondi, come cercherò di dimostrare, attingevano direttamente ad un'opera e ad uno stile,

47. Cfr. ORAZIO TARDITI, *Motetti a Voce Sola. Il Quarto Libro*, Gardano, Venezia 1648.

48. Cfr. GIOVAN ANTONIO RIGATTI, *Messa e Salmi, parte concertati*, à 3. 5. 6. 7. & 8. voci con due Violini, & altri Istromenti à beneplacito & parte à 5. à Capella, Bartolomeo Magni, Venezia 1640.

49. Cfr. GASPARO CASATI, *Scielta d'Ariosi Salmi, con suoi Violini, Vaghi Motteti à 2. 3. 4. voci*, Gardano, Venezia 1645.

50. Cfr. NATALE MONFERRATO, *Motetti concertati à due, e tre voci*, Francesco Magni, Venezia 1655

51. VIGNALI, *Madrigali*, parte del Basso Continuo, p. 21.

52. «On the other hand, these 13-part [recte 18, n.d.a.] Psalm could have been designed for more private use. Since the Accademia de Filomeni engaged in singing and playing on various instruments as well, they might have been performed by and for the enjoyment of the accademicians after the manner of the academies in Bologna under the leadership of Banchieri.» HUGH THOMAS MCEL RATH, *A study of the motets of Ignatio Donati*, University of Rochester, Eastman School of Music, Rochester 1967, p. 46.

53. Dei Filomeni casalaschi, lontani parenti dell'esclusivo convivio bolognese di Adriano Banchieri e forse, fratelli minori degli Invaghi mantovani, egualmente dediti a belle lettere e arti varie, una importante testimonianza è contenuta nella lunga dedicatoria che Donati antepone ai suoi *Salmi Boscarecci e Concertati*: «ove tanto maggiormente mi pregio, & godo di esser stato condotto con tal carico quando che vi ho trovato la nobile & florida Accademia de' Filomeni, sì copiosa di soggetti elevati; non meno atti à gratiosamente cantare, & sonare di varij stromenti; che a dottamente discorrere di belle lettere». Le poche notizie sull'Accademia si fermano al 1625 con la pubblicazione dei *Filomenici Concerti* di Orazio Modiana, già maestro di Cappella della Confraternita della Morte e in quella data Canonico della Cattedrale di Guastalla e maestro di Cappella di quella città. Non conosciamo la data della sua istituzione né del suo scioglimento, ma sappiamo con certezza che all'epoca dell'incarico di Vignali alcuni accademici, tra cui Giuseppe Maltraversi, decurione della città, fossero ancora in vita.

quello del *Libro Ottavo* di Claudio Monteverdi, pubblicato da appena otto anni e frutto di sperimentazione. Inoltre, la dedica ai Decurioni della Città di entrambe le opere, essendo questi i probabili finanziatori delle stampe, potrebbe pure far pensare che le scelte stilistiche adottate dai compositori rispondessero all'esigenza di rappresentare la città come aperta alle innovazioni musicali e artistiche e non quale un centro provinciale e conservatore.

Una raccolta monteverdiana

Non sono note le ragioni della scelta del titolo originale, ma si possono muovere alcune ipotesi. Le notizie storiche potrebbero portare ad individuare in uno dei numerosi conflitti in atto agli inizi del XVII secolo il motivo di tale particolare decisione: nel decennio precedente alla pubblicazione aveva infatti avuto luogo la disastrosa Guerra del Monferrato, che coinvolse, appunto, alcuni membri della famiglia Gonzaga-Bozzolo, dedicataria dei *Madrigali*. Tuttavia, l'appiglio è assai debole. Più pertinente, come cercherò di dimostrare, è l'analogia con una nota raccolta musicale pubblicata pochi anni prima: il *Libro Ottavo de' Madrigali* di Claudio Monteverdi, ovvero i *Madrigali Guerrieri et Amorosì*. Nonostante il gusto perfettamente barocco del Vignali, che a un modesto 'mottetti di pace e di guerra' va a preferire l'iperbolico 'sacri rimbombi', l'assonanza tra i titoli è evidente. La traslazione dei due soggetti al centro dell'opera di Monteverdi sul piano sacro è presto fatta: se per la guerra non si pone alcun problema, essendo i testi biblici ricchi di pagine dedicate a questo argomento, l'amor profano viene sostituito dall'amor sacro. E quale miglior soggetto della Vergine Maria?

Vignali conosce bene la musica di Monteverdi e i legami indiretti tra i due sono molteplici: il suo precedente incarico presso il ramo cadetto della famiglia Gonzaga, i numerosi contatti tra la Cappella Casalasca e l'ambiente mantovano, la conoscenza accertata con Dognazzi, il successore di Monteverdi a Mantova, ci offrono una prova chiara della relazione con gli stessi ambienti che frequentò il cremonese. Sul piano più propriamente musicale, è evidente come nei *Sacri Rimbombi* Vignali riprenda lo stile *concitato*, di cui Monteverdi aveva dato prova nei *Madrigali Guerrieri et Amorosì*, pubblicati nel 1638 dopo una serie di esperimenti. La conoscenza e forse l'acquisto di una copia dei *Madrigali Guerrieri et Amorosì* potrebbe essere avvenuta in occasione della pubblicazione dei *Madrigali* del Vignali presso la stessa stamperia, quella del Vincenti. È dunque possibile che in tale circostanza (1640) il rivarese possa essersi recato a Venezia e aver colto l'occasione, tra le altre cose, di ascoltare e forse conoscere personalmente il musicista più noto dell'epoca, Claudio Monteverdi.

Nelle prossime pagine discuterò alcune analogie tra i *Sacri Rimbombi* ed i *Madrigali Guerrieri et Amorosì* allo scopo di definire meglio la relazione musicale tra i due compositori. In particolare mi concentrerò sull'adozione dello stile *concitato*, esteso ad ampie sezioni della composizione, e sulla varietà metrica/ritmica.

Lo stilema del *concitato* è presente nei *Sacri Rimbombi* a cominciare dal primo mottetto, dove questo dispositivo riveste una funzione programmatica, come era d'uso all'epoca, allo scopo di definire le caratteristiche dell'opera. Vignali associa alle parole *depugnate*, *dissipate*, *debellate*, la ripetizione concitata di sedicesimi ribattuti in imitazione.

Il testo del mottetto è un centone di parti dell'antifona «Accingimini filii potentes» e del responsorio «Impetum inimicorum» con aggiunte arbitrarie del Vignali corrispondenti al testo «depugnate, dissipate, debellate, disturbate, devastate, conquassate, conquassate gentes, disturbate castra, et arma». Questa interpunzione testuale risponde alla volontà di enfatizzare la connotazione guerriera del testo, di per sé già sufficientemente chiaro.

Altro esempio di *concitato* è presente nel mottetto «Congregati sunt» sul testo «qui pugnet pro nobis nisi tu Deus noster. Disperge illos». Il mottetto è un centone del responsorio «Congregati sunt» e di parte del «Salmo 106» con una breve interpunzione di testo.

43 *[vivace]*
 de-pu-gna-te, dis-si-pa-te, de-bel-la - - - - -
vivace
 de-pu - gna-te, dis-si-pa-te, de-bel-la - te di -
vivace

9

Esempio 1. FRANCESCO VIGNALI, trascr. pro manuscripto di P. Magnani dell'*Accingimini*, bb. 43–4 *Sacri Concentus...*, apud Pelagium Breni, Überlingen 1671

34
 pu - gnet pro no - bis qui pu - gnet (qui pu - gnet pro no - bis) ni - si ni - si tu qui pu - gnet, ni - si ni - si
 qui pu - gnet, qui pu - gnet pro no - bis ni - si ni - si tu qui pu - gnet, ni - si ni - si tu, qui
 no - bis, qui pu - gnet (qui pu - gnet) pro no - bis ni - si ni - si tu qui pu - gnet (qui - pu - gnet)

Esempio 2. VIGNALI, trascr. pro manuscripto di P. Magnani del *Congregati sunt*, bb. 34–6

16

97

bun - do_e fie - ro, di Mar - te fu - ri bun do, fu - ri bun - do_e fie - ro,
 bun - do_e fie - ro, di Mar - te fu - ri bun do, fu - ri bun - do_e fie - ro,
 di Mar - te fu - ri bun do, fu - ri bun - do, fu - ri bun do, fu - ri bun - do_e fie - ro,
 di Mar - te fu - ri bun do, fu - ri bun - do, fu - ri bun do, fu - ri bun - do_e fie - ro,
 di Mar - te fu - ri bun do, fu - ri bun - do, fu - ri bun do, fu - ri bun - do_e fie - ro,
 di Mar - te fu - ri bun do, fu - ri bun - do_e fie - ro, di Mar - te jo can - to,

Esempio 3. MONTEVERDI, trascr. di Peter Rottländer
 di «Altri canti d'Amor», bb. 97–101

La relazione con le figure usate da Monteverdi è evidente, come si nota confrontando questi passaggi, per esempio, con i sedicesimi ribattuti in coincidenza con «di Marte furibondo e i duri incontri e le battaglie audaci, strider le spade e bombeggiar... bellicoso e fiero» in «Altri canti d'Amor».

A titolo di esempio riporto una tabella sintetica sulla costruzione del mottetto «Congregati sunt» di Vignali:

TABELLA 2: «CONGREGATI SUNT INIMICI NOSTRI» À 3 E B.C. (CAT)

Bb. ⁵⁴	TESTO	MENSURE E AGOGICA	PARTICOLARITÀ
1	Congregati sunt inimici no/	C tagliato	Su <i>inimici</i> è presente un madrigalismo (errore di contrappunto).
3	...stri et gloriantur	3:1 <i>maggiore</i> 3:2 <i>nel basso c.</i>	Basso di Ciaccona su <i>gloriantur</i> .
8	(gloriantur)	C tagliato. Vivace	Episodio in stile <i>concitato</i> .
11	in virtute	3:1 <i>maggiore</i> 3:2 <i>nel basso c.</i>	Episodio in <i>Sesquialtera</i> .
17	(virtute) sua. Domine	C tagliato. Adasio	
22	contere fortitudinem illorum et disperge illos,	C tagliato. Vivace	Episodio in stile <i>concitato</i> . Madrigalismo su <i>disperge</i> (frammentazione del tessuto melodico).
30	ut cognoscant qui non est alius	C tagliato. Adasio	
33	qui pugnet pro nobis nisi tu Deus noster. Disperge illos	C tagliato. Vivace	Episodio in stile <i>concitato</i> .
45	in virtute tua	C tagliato. Adasio	Episodio patetico con catabasi del basso.
47	et destrue eos,	C tagliato. Vivace	Episodio in stile <i>concitato</i> .
51	(et destrue eos) protector noster, Domine.	3:1 <i>maggiore</i> 3:2 <i>nel basso c.</i>	
67	(destrue protector noster, Domine), quia tua est patientia, tuum regnum, tua pax et bellum.	C tagliato. Adasio C nelle parti vocali	
77-105	Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam suavis, quoniam fortis.	C tagliato. Allegro	Episodio imitativo e climax finale.

54. La numerazione delle battute segue la trascrizione *pro manuscripto* di Pietro Magnani.

Dal mottetto «Notus in Judea» è tratto un ulteriore esempio di stile concitato sul testo «ibi confregit potentias arcum scutum gladium et bellum».

13 Vivace

S I - bi con - fre - git po - ten - ti - as ar - cum scu - tum

T I - bi con - fre - git po - ten - ti - as ar - cum scu - tum gla - di - um et

B I - bi con - fre - git po - ten - ti - as ar - cum scu - tum gla - di - um et bel - lum

Esempio 4. FRANCESCO VIGNALI, trascr. pro manuscripto di P. Magnani del *Notus in Judea*, bb. 13–4

Il testo del mottetto viene dall'omonimo salmo, con ampie esclusioni di porzioni di testo.

Notus in Judea Deus et in Israel magnum nomen ejus et factus est in pace locus eius. Ibi confregit potentias arcum scutum gladium et bellum. Illuminans tu mirabiliter a montibus aeterni. Turbati sunt omnes insipientes corde ab increpatione tua Deus, dormitaverunt qui ascenderunt equos. Tu terribiliter es et quis resistet tibi? Ex tunc ira tua. Benedictus Dominus Deus Israel, qui fecit mirabilia solus.

La novità rappresentata dal *concitato*, soprattutto se affidato al basso continuo, è precisata dalle parole dello stesso Monteverdi quando scrive:

Et perchè a primo principio (in particolare a quali toccava sonare il basso continuo) il dover tampellare sopra ad una corda sedeci volte in una battuta gli pareva più tosto far cosa da riso che da lode, perciò riducevano ad una percossa sola durante una battuta tal molteplicità, et in guisa di far udire il pircchio piede facevano udire il spondeo, et levavano la similitudine el oratione concitata. [...]⁵⁵

Il caso di Vignali vuole che il Continuo non presenti mai figurazioni di ribattuto: differentemente dai *Madrigali* di Monteverdi, il libro parte dei *Sacri Rimbombi* è specificamente destinato all'organo, come da indicazione dello stesso compositore. Non è possibile escludere che in esecuzione venisse praticato un raddoppio strumentale alla parte, magari con l'ausilio di un violone: tuttavia essendo chiaramente destinato all'organo sarebbe risultato certamente sconveniente proporre rapidi ribattuti alla tastiera, causa d'instabilità nel flusso del vento.

55. CLAUDIO MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi*, Vincenti, Venezia 1638, parte del Canto, pagina non numerata «Claudio Monteverde, à chi legge».

Guardando oltre, nella prefazione al *Libro ottavo* Monteverdi ci parla di «diverse composizioni [...] ecclesiastiche»⁵⁶ a cui il *concitato* era stato applicato e di cui poco ci rimane.⁵⁷ Sempre il maestro cremonese ci informa che «fu così grato tal genere anco agli compositori di musica, che non solamente l'hanno lodato in voce, ma anco in penna a la immitatione mia l'hanno in opera mostrato a molto mio gusto et onore».⁵⁸ Non è possibile sapere se Monteverdi, parlando di quei musicisti che seguirono il suo esempio, si riferisse anche a Vignali. Tuttavia, in virtù di un uso così esteso di tale stilema nei *Sacri Rimbombi*, tale ipotesi non è da escludere. Infatti, sebbene l'anno di pubblicazione, avvenuta nel 1646, tre anni dopo la morte del Cremonese, porterebbe a scartare tale ipotesi, è possibile che i mottetti fossero stati scritti in periodi diversi e assemblati solo successivamente. Vignali potrebbe quindi essere annoverato tra quei compositori che usarono in maniera estesa la nuova invenzione monteverdiana.

Malgrado sia chiaro come la raccolta di Vignali sia debitrice nei confronti di Monteverdi è tuttavia opportuno interrogarsi sul fatto che, nell'appropriarsi di questo stilema, Vignali abbia cercato di aggiornare il proprio linguaggio all'insegna delle novità apportate dal cremonese: è certamente vero che il rivarolese citasse materiale con ogni probabilità noto all'élite colta dell'epoca, ma altrettanto evidente è il tentativo di integrazione con il proprio gusto. In tal senso stupisce il trattamento musicale dei testi che, anche in questo caso seguendo la scia di Monteverdi, fa parlare la musica: in aggiunta allo stile *concitato*, il ricorso a frequenti madrigalismi, la frammentazione estrema del tessuto metrico, dove i cambi di mensura e di agogica, indicati e frequentissimi, sono espressione della volontà di assegnare a ogni inciso un significato ed un gesto musicale precisi.

I frequenti cambi di *tactus* sono specificati ricorrendo all'apposizione di numerosissime indicazioni verbali: se ciò non rappresenta una novità in senso assoluto, dal momento che esistono numerose pubblicazioni musicali di ambito strumentale e profano che sono già ricchissime di tali indicazioni agogiche, per quanto riguarda il genere sacro i *Sacri rimbombi* mostrano una sistematicità inedita se paragonata a opere di compositori coevi e uscite dalla medesima stamperia.⁵⁹ Va poi considerato che ancora nel XVII secolo l'andamento del *tactus* e in particolare delle proporzioni ternarie veniva espresso secondo quello che era il 'sistema mensurale'. Se in epoca più antica tali indicazioni erano parte di un complesso polisemico dove ogni elemento esprimeva modo, tempo, prolazione e eventuale proporzione, con il passare del tempo emerse la necessità di una maggiore semplificazione. Per quanto riguarda i metri ternari ci si trovò a chiamarli indistintamente *tripole*

56. MONTEVERDI, *Madrigali*, parte del Canto, pagina non numerata «Claudio Monteverde, à chi legge».

57. A titolo d'esempio troviamo diversi episodi in *concitato* nel «Dixit Dominus II» della *Selva Morale e Spirituale*, Bartolomeo Magni, Venezia 1640.

58. MONTEVERDI, *Madrigali*, parte del Canto, pagina non numerata «Claudio Monteverde, à chi legge».

59. Vedi note 46–49.

o *sesquialtere*, quando questi due termini esprimevano due differenti proporzioni, dividendole in *maggiore* o *minori*,⁶⁰ da eseguirsi rispettivamente adagio o più rapidamente.⁶¹ Tale argomento meriterebbe una trattazione a sé, anche allo scopo di comprendere le implicazioni dovute alla coesistenza e alla imperfetta corrispondenza tra proporzioni e indicazioni verbali nel caso del Vignali. In questa sede mi limito ad evidenziare come siano la teatralità del gesto musicale e la qualità volutamente rappresentativa della raccolta a esigere tale ricchezza di indicazioni ritmiche e agogiche. Emblema di tali scelte stilistiche è il mottetto conclusivo, la «Battaglia Spirituale» a 8 voci, che Sebastien de Brossard descrive in questi termini: «la derniere est a 8 et intitulée Bataglia Spirituale, et musique, comme de tout le reste, m'en paroît tres bonne».⁶² Di seguito una tabella esplicativa sulla struttura del mottetto conclusivo:

TABELLA 3: «BATTAGLIA SPIRITUALE» À 8 E B.C. A DUE CORI (CCAATTBB)

Bb. ⁶³	TESTO	MENSURE E AGOGICA	PARTICOLARITÀ
1	Venite, fideles, armati estis ad pugnam vocati.	C tagliato. (Adagio)	Invocazione alla battaglia. Soprano I e B.C.
13	Accingimini nunc potentes adsunt nobis multi fallentes.	C tagliato. Allegro	Inizio vero e proprio dell'episodio di battaglia.
24	(Venite, fideles, armati estis ad pugnam vocati.)	C tagliato. Adagio	Seconda invocazione alla battaglia. Soprano I e B.C.
29	Sumite (<i>ad</i>) arma,	3:1 <i>maggiore</i>	Episodio in <i>sesquialtera</i> .
50	nunc, gentes	C tagliato	
53	modo viriliter agite. En mundus en Daemon en caro.	3:1 <i>maggiore</i> . Allegro	Episodio in <i>sesquialtera</i> .
93	Conquassate, debellate hostes quia obstant ad Poli postes.	C tagliato	Episodio in stile <i>concitato</i> . La prima sezione testuale, «conquassate, debellate hostes» è affidata in con- trappunto ai due Soprani. Lo stesso testo viene ripe- tuto a 8 voci, in fittissimo contrappunto.

60. Cfr. ORAZIO SCALETTA, *Scala di Musica*, Vincenti, Venezia 1626, p. 24.

61. Cfr. GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro di Capricci*, Soldi, Roma 1624, pagina non numerata, A gli studiosi dell'Opera.

62. SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Catalogue des livres de musique theorique et pratique, vocalle et instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du S.r Sebastien de Brossard chanoine de Meaux, et dont il supplie tres humblement Sa Majesté d'accepter le Don, pour être mis et conservez dans Sa Bibliotheque*, Biblioteca Nazionale di Francia, 1724

63. La numerazione delle battute segue la trascrizione *pro manuscripto* di Pietro Magnani.

Bb. ⁶³	TESTO	MENSURE E AGOGICA	PARTICOLARITÀ
118	Viriliter fortiter det vox tuba atque turba stat victrix triumphatrix gens Christi fidelis non confossa te/...	3:1 <i>maggiore</i>	Episodio in <i>sesquialtera</i> .
165	.../lis	C tagliato	
166	Vah, Vah!	3:1 <i>maggiore</i>	Grido di guerra.
168	Victoria!	C tagliato	Episodio conclusivo della Battaglia.

Confrontando quest'ultimo mottetto con un'altra battaglia ovvero «Gira il nemico insidioso Amore», dal *Libro Ottavo*, emerge più di qualche semplice somiglianza. Il medesimo stilema in metro ternario è ricorrente sulla parola *armi/arma*. La *sesquialtera* è utilizzata in modo assai esteso sia nella raccolta monteverdiana che nei *Sacri Rimbombi*: ad essa Monteverdi, e dunque Vignali, ricorre continuamente in presenza di episodi ricchi di *pathos* guerriero o esultanza.

17

sù presto, ch'egli qui poco lontano; ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi alla ma-no, ar -

23

ar - mi alla ma-no, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi alla ma - no, ar - mi alla ma-no, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi, ar - mi alla ma -

Esempio 5. MONTEVERDI, trascr. di Peter Rottländer
di *Gira il nemico*, bb. 17–28

Pure nella vivacità delle immagini evocate, il mottetto di Vignali differisce per molti aspetti dal corrispettivo monteverdiano: esso rimanda al genere, molto in voga in

periodo controriformistico, della Battaglia spirituale, esemplificato in molte opere devozionali⁶⁴ e certamente non confrontabile con la lotta del «nemico insidioso Amore» contro «la rocca del mio core». Se nel caso del Vignali a vincere è l'uomo che lotta contro il peccato, nel caso di Monteverdi il protagonista è assediato e vinto dall'amore.

The image shows a musical score for a vocal piece. It is divided into two systems. The first system has four staves (treble, alto, tenor, and basso continuo). The second system also has four staves. The lyrics are written below the vocal staves and include: 'ma, ar - ma ar - ma ar - ma ad ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma' and 'ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma ad ar - ma ar - ma ar - ma ar - ma'. The notation includes various rhythmic values and rests.

Esemplio 6. VIGNALI, trascr. pro manuscripto di P. Magnani della Battaglia Spirituale, bb. 32–8

Un ultimo esempio può servire ad evidenziare la relazione tra i due compositori ed il debito del Vignali nei confronti di Monteverdi, con particolare riferimento al suo *Libro Ottavo*. Il principio del Salmo *Notus in Judea* ricalca quasi alla lettera l'incipit del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi. In tutta l'opera di Vignali emerge una netta preferenza per incisi ben connotati melodicamente: il fatto che solo nel *Notus in Judea* venga applicato lo stilema del declamato cacciniano e che l'ambito melodico risulti lo stesso del *Combattimento*, mi porta a considerare tale scelta non in virtù di una generica ripresa del *recitar cantando*, ma come una citazione testuale dal *Libro Ottavo*. Come noto, Monteverdi fa del «Combattimento di Tancredi e Clorinda» l'esempio più emblematico dell'uso di questo artificio, coniugando una situazione scenica con l'uso di una serie di effetti musicali ben congegnati allo scopo di tradurre in musica (effetto) gli affetti presenti nei versi.

64. Cfr. SANTA CATERINA DA BOLOGNA, *Le armi necessarie alla battaglia spirituale*, Vittorio Benacci, Bologna 1614

Ancredi che Corindavn homo flima

vol ne l'armi prouarla a paragone

Esempio 7. MONTEVERDI, Madrigali guerrieri et amorosi, parte del Tenore I, p. 26

XI. A. 3. Canto, Tenor e Baffo.

Notus in Judea Deus & in Israel, magnū nomē eius

& factus factus est in pace in pace in pace locus eius in pace in

Esempio 8. VIGNALI, Sacri Concentus, Notus in Judea, parte del Canto, p. 19

L'utilizzo del frammento melodico del «Combattimento» ben si adatta ai toni minacciosi dell'incipit del salmo: «nella Giudea Dio è ben noto e grande è il suo nome in Israele». ⁶⁵ Per la sillabazione del nuovo testo Vignali pone in essere alcune modifiche metriche, aggiungendo un abbellimento alla parola *Deus*, forse per evidenziare il soggetto della frase. Il medesimo episodio viene ripresentato all'interno della composizione, preceduto dall'indicazione *ad asio*, dalle voci di tenore e basso in un suggestivo raddoppio di terza. La citazione monteverdiana viene rimarcata e questa volta trasformata in episodio patetico, fungendo da intermezzo tra due sezioni *in concitato*.

65. «Notus in Judea Deus et in Israel, magnum nomen eius», t.d.a.

37 Adasio

S
cor - de om - nes om - nes om - nes om - nes

T
ti om - nes om - nes om - nes om - nes Ab in - cre - pa - ti - o - ne tu - a

B
ba - ti om - nes om - nes om - nes om - nes Ab in - cre - pa - ti - o - ne tu - a

41
T
De - us dor - mi - ta - ve - runt qui a - scen - de -

B
De - us dor - mi - ta - ve - runt qui a - scen -

Esempio 9. VIGNALI, trascr. pro manuscripto di P. Magnani della *Notus in Judea*, bb. 37–44.

Conclusioni

È noto come l'ambiente eserciti la sua influenza sull'arte e sulla musica ed è dunque vero che interpretare un'opera, che sia d'arte figurativa, letteraria o musicale senza conoscere il contesto che l'ha generata può portare a errori di lettura, incomprensioni, o peggio, a totali fraintendimenti. Il nostro caso non sfugge a questo pericolo: vedere distrattamente il Vignali come ce lo presenta l'edizione superstita, «venetiano»⁶⁶ che compone negli anni '70 del XVII secolo come si scriveva trent'anni prima potrebbe condurre ad una lettura errata della storia. Grazie alle ricerche condotte per redigere questo scritto, il contesto e la biografia di questo autore si delineano più chiaramente: sebbene molte lacune rimangano, oggi possiamo dire di conoscere con maggiore sicurezza il periodo d'attività e le influenze culturali che i grandi del XVII secolo, Monteverdi primo tra tutti, ebbero su Vignali. I *Sacri Rimbombi* contestualizzati in questo senso non rimangono solo un'anonima raccolta di sacri concerti come ve ne furono tante in quell'epoca, ma

66. VIGNALI, *Sacri concertus*, parte del Canto, pagina non numerata, *Frontespizio*.

si ergono ad esempio di ibridazione culturale di notevole importanza. Attraverso la citazione puntuale di esempi e stilemi s'è dimostrato come quella di Vignali per Monteverdi non fosse una conoscenza indiretta, ma un volontario attingere a un'opera ancora fresca di stampa come il *Libro Ottavo*. Questo aspetto, che getta nuova luce sull'influenza che il Cremonese ebbe su tutti i suoi contemporanei non è affatto secondario: è raro nella storia della musica trovare opere che rimandino con tale chiarezza d'intenti ad altre composizioni. Il rischio evidente è quello di confondere la *koinè* compositiva di area padana con un linguaggio, certamente specifico e personalissimo come quello monteverdiano, ma comunque inquadrato nella sua epoca. Perché un gesto così eclatante? Un omaggio? Un'appropriazione? Questi interrogativi aprono le porte a nuovi ambiti di ricerca: il rapporto tra Vignali e Monteverdi fu solo indiretto o si potrebbe ipotizzare un contatto ravvicinato, ad esempio quello tra allievo e maestro? Le fonti ad oggi non ci permettono di poterlo affermare. Pure andrebbero indagate le relazioni con la *Selva Morale et Spirituale* dello stesso Monteverdi, opera di cui alcuni mottetti sono variamente citati dal Vignali nell'«Alma redemptoris» e nel «Vox suavis». Una ulteriore verifica su questi materiali potrebbe aiutare a completare il quadro sin qui delineato, chiarire ulteriormente la relazione musicale tra Vignali e Monteverdi e delineare gli elementi di un linguaggio comune a fronte di quelli risultanti da una riappropriazione; ma «in tanto vivete felici».

Bibliografia

- ANTEGNATI, COSTANZO, *L'Arte Organica*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608.
- CASATI, GASPARO, *Scielta d'Ariosi Salmi, con suoi Violini, Vaghi Motteti à 2. 3. 4. voci*, Gardano, Venezia 1645.
- CAZZATI, MAURIZIO, *Risposta alle opposizioni fatte dal Signor Giulio Cesare Arresti nella Lettera al Lettore posta nell'opera sua musicale*, Heredi di Evangelista Dozza, Bologna 1663.
- CIRANI, PAOLA, *La Cappella Musicale del Duomo di Casalmaggiore*, «Note d'Archivio per la storia musicale», V 1987.
- CRISTANI, CLAUDIO, «*Quel così bel stile*», *la cappella musicale nella collegiata di Asola e Giovanni Francesco Milanta*, «Brixia Sacra», XXII/3 2017.
- CURTIS, KISER FRED, *A scholarly edition of Ignazio Donati's "Salmi boscarecci"*, DMA, University of Iowa, Iowa City 2010.
- DE BROSSARD, SÉBASTIEN, *Catalogue des livres de musique theorique et pratique, vocalle et instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du S.r Sebastien de Brossard chanoine de Meaux, et dont il supplie tres humblement Sa Majesté d'accepter le Don, pour être mis et conservez dans Sa Bibliotheque*, Biblioteca Nazionale di Francia, 1724.
- DONATI, IGNAZIO, *Salmi Boscarecci concertati, Opera Nona*, Alessandro Vincenti, Venezia 1623.
- FEYERTAG, MAURITIUM, *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst*, Johann Jost Hunoldt, Duderstadt 1695.
- FRESCOBALDI, GIROLAMO, *Il primo libro di Capricci*, Soldi, Roma 1624.

- GUARINONI, PARIDE RIPAROLENSIS, *Hymni qui ad Vesperas diebus tantum festivis toto anno decantantur cum Quinque Vocibus, Liber I*, Vincenti, Venezia 1587.
- LEVRI, MARIO, *Organari e organisti della Pieve di Riva*, «Studi trentini di scienze storiche», XXXVI/3, 1957.
- MISCHIATI, OSCAR, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Leo S. Olschki, Firenze 1984.
- MONFERRATO, NATALE, *Motetti concertati à due, e tre voci*, Francesco Magni, Venezia 1655.
- MONTEVERDI, CLAUDIO, *Lettere*, a cura di Eva Lax, Leo. S. Olschki, Firenze 1994.
- MONTEVERDI, CLAUDIO, *Madrigali guerrieri et amorosi*, Vincenti, Venezia 1638.
- MONTEVERDI, CLAUDIO, *Selva Morale e Spirituale*, Bartolomeo Magni, Venezia 1640.
- PENNA, LORENZO DA BOLOGNA, *Li primi Albori musicali*, Giacomo Monti, Bologna 1679.
- PITONI, GIUSEPPE OTTAVIO, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze 1988.
- RIGATTI, GIOVAN ANTONIO, *Messa e Salmi, parte concertati, à 3. 5. 6. 7. & 8. voci con due Violini, & altri Istromenti à beneplacito & parte à 5. à Capella*, Bartolomeo Magni, Venezia 1640.
- RIZZI, VITTORIO, *Casalmaggiore e la Moderna musica*, «L'organo di Santa Chiara in Casalmaggiore. Storia e restauro. Organo Falletti 1620», Ass. Culturale G. Serassi, Guastalla 2009.
- RIZZI, VITTORIO, *Musica e musicisti a Casalmaggiore in età barocca*, «MusiCremona. Itinerari nella storia della Musica di Cremona», ETS, Pisa 2014, p. 546.
- RIZZI, VITTORIO, *Francesco Vignali di Rivarolo, un musicista ritrovato*, «La Lanterna», XXIII 2010.
- SCALETTA, ORAZIO, *Scala di Musica*, Vincenti, Venezia 1626.
- TARDITI, ORAZIO, *Motetti a Voce Sola. Il Quarto Libro*, Gardano, Venezia 1648.
- VAN DER STRAETEN, EDMOND, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, vol. I, C. Muquardt, Bruxelles 1867.
- VIGNALI, FRANCESCO DA RIVARUOLO, *Madrigali, Il primo Libro a Due, Tre e Quattro, Opera Prima*, Vincenti, Venezia 1640.
- VIGNALI, FRANCESCO, *Sacri concentus a duobus, tribus, quatuor, & uno ab octo vocibus. Ad Ecclesiae militantis statum stylo selectiore applicari*, apud Pelagium Breni, Überlingen 1671.

* * *

L'Autore. Riccardo Ronda (1997), pianista, ha studiato presso il Conservatorio Arrigo Boito di Parma, sotto la guida di Roberto Cappello e Francesco Guideri. Ha conseguito il Bachelor of Arts in Music e il Master in Piano Performance, con lode, presso il Conservatorio della Svizzera italiana nella classe di Anna Kravtchenko. È attualmente studente presso l'Accademia pianistica di Imola nella classe di Leonid Margarius. Accanto all'attività concertistica da solista, continuista e in formazioni cameristiche, si è dedicato all'ambito della ricerca musicale vincendo come miglior tesista della propria facoltà (Conservatorio della Svizzera Italiana-SUPSI) il premio Talenthesis (*La Sonata per pianoforte*

di *Julius Reubke* – 2019). Ha promosso come continuista la prima esecuzione di mottetti di autori di area cremonese tra cui Ignazio Donati e Orazio Modiana. Assieme a Vittorio Rizzi, Pietro Magnani e Stefano Ghirlandi si occupa del progetto *La Venetia Picciola* per la riscoperta e l'esecuzione del patrimonio musicale barocco di Casalmaggiore (Cr).