

PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA



*Atti del Congresso Internazionale
di Musica Sacra*

In occasione del centenario di fondazione del PIMS
Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011

a cura di
Antonio Addamiano e Francesco Luisi

ESTRATTO

Libreria Editrice Vaticana
Città del Vaticano - 2013
ISBN 978-88-209-8991-0

«Gaude felix Sabaudia, gaude tota Ecclesia»:
la musica nelle funzioni religiose in presenza della corte (Torino, sec. XVIII)

«Gaude felix Sabaudia, gaude tota Ecclesia», recita il sedicesimo dei ventuno versetti di una sequenza che si incontra in quasi tutti i messali degli Stati Sabaudi: l'incipit testuale è «Plaudat coeli hierarchia; nova sonet armonia»; autore un frate domenicano di Chambéry, Anthoine Pennet, che nella miniatura di un codice conservato alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino vediamo presentare il primo Ufficio della Sindone al duca Carlo II di Savoia.¹ Proprio la festa del Santo Sudario, stabilita nel 1506 da papa Giulio II e celebrata annualmente il 4 maggio in onore della «supellettile insigne»² che i sovrani sabaudi esibivano in ogni grande occasione consci del prestigio conferito loro dal possesso di una reliquia tanto eccezionale, fu una delle ricorrenze solennizzate a Torino con maggior pompa regale, clericale, e musicale.

Trattare della musica in queste cerimonie significa considerare la natura e la configurazione delle istituzioni chiamate a prendervi parte, i luoghi nei quali andava in scena il connubio tra devozione e rappresentazione/costruzione dell'autorità sovrana, gli organici, il repertorio, le pratiche performative: temi molteplici e complessi, di cui qui tocca dare conto in modo forzatamente sintetico.

Le istituzioni

Teatri a parte, ad animare la vita musicale sabauda furono nel Settecento la Cappella Metropolitana e la Regia Cappella, facenti capo rispettivamente alla Cattedrale e alla Corte.

Attestata sin dal X secolo, la Cappella Metropolitana aveva assunto struttura e forme di una certa stabilità solo a partire dal Quattrocento: il 1439 aveva visto la nomina del primo maestro di cappella di cui sia giunta notizia (Jean de Rombies *alias* Piacenza); nel 1450 era stata ufficializzata la fondazione di quello che, come altrove, si chiamò Collegio degli Innocenti.³ Tre secoli più tardi la Metropolitana disponeva di una mezza

¹ Cfr. A. Pennet, *Officium Sanctissimae Sindonis* (sec. xv; I-Tn, ms. E.iv.13); miniatura riprodotta, fra l'altro, in M.-Th. Bouquet-Boyer, *Itinerari musicali della Sindone. Documenti per la storia musicale di una reliquia*, Torino, Centro Studi Piemontesi - Fondo 'Carlo Felice Bona', 1981, p. 32.

² Così ne *Le pompe torinesi nel ritorno dell'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia...*, Torino, G.G. Rustis, 1645, p. 21.

³ Sulla Cappella del Duomo cfr. S. Cordero di Pamparato, *La Cappella musicale del Duomo di Torino*, Torino, STEN, 1915 (estratto da «Santa Cecilia», xvi, 1915); G. Borghezio, *La fondazione del Collegio nuovo 'Puerorum Innocentium' del Duomo di Torino*, «Note d'archivio per la storia musicale», 1, 1924, pp. 200-266; M.-Th. Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968 (poi Parigi, A. et J. Picard, 1969); M.-Th. Bouquet-Boyer, *Contribution à l'étude de la Chapelle musicale de la Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Turin aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Miscellanea di studi* 2, a cura di A. Basso, Torino, Centro Studi Piemontesi - Fondo 'Carlo Felice Bona', 1989, pp. 7-39; O. Gambassi, «Pueri cantores» nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. *Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse*

dozzina di «choristi» (ecclesiastici che intonavano il canto piano negli uffici liturgici, quello delle ore compreso), di un numero di «musicisti» (laici stipendiati cui era affidata l'esecuzione del canto figurato nelle processioni e negli uffici della messa, dei vesperi e di compieta) variabile da tre a dodici e di qualche strumentista.

Quando alle funzioni presenziavano i sovrani, però, toccava ai musicisti di corte (alcuni dei quali – come Giovanni Antonio Gaj, maestro di cappella dal 1732 al 1764 – formati al Collegio degli Innocenti) solennizzare adeguatamente le cerimonie. Il che, stando per esempio a una disposizione del cardinale Cesare Facchinetti sulle precedenti da osservarsi nelle occasioni pubbliche (1679), non mancò di sollevare nel tempo – a dispetto della contiguità e permeabilità delle due istituzioni – qualche controversia:

Pro parte cleri, & beneficiatorum Cathedralis Taurinensis supplicatum fuit pro declaratione ut infra videlicet.

Primo se alli musicisti sia lecito, et possa competere precedenza alcuna nell'atti pubblici sopra li beneficiati della Catedrale almeno sotto pretesto che servendo à Persone Reggie e Ducali debbia competterli tal precedenza.

Secondo se essi musicisti nelle processioni, et atti pubblici possino andar in abito secolare e cinti di spada facendo un'istesso corpo con il clero, ovvero debbiano andare con habito clericale con sua cotta come si serve in altre chiese.

Et eadem Sacra Rituum Congregatio, tam ad primum quam ad secundum respondit Non licere, & ita declaravit die 18 martij 1679.⁴

Istituita a Chambéry all'inizio del XV secolo, a partire dall'insediamento della corte a Torino (1563) la cappella musicale sabauda aveva mantenuto, e via via incrementato, una solidissima reputazione internazionale, alimentata nel Settecento – come si può constatare nella tabella qui di seguito – dalla presenza nei propri nutriti ranghi di alcuni tra i maggiori strumentisti del tempo:⁵

alle cappelle musicali, Firenze, Olschki, 1997, pp. 36-37, 71-85, 213-216; M.-Th. Bouquet-Boyer, *Cenni storici sulla Cappella Metropolitana di Torino*, in E. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella dei Cantori del Duomo di Torino*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. IX-XL; L. Marchi, *La cappella musicale del Duomo di Torino nel tardo Cinquecento e la reggenza di Simon Boyleau*, in *Barocco padano 2. Atti del x convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*. Como, 16-18 luglio 1999, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, presentazione di P. Gargiulo, Como, AMIS, 2002, pp. 385-407.

⁴ Documento a stampa conservato in Torino, Archivio Capitolare (I-Tcm, già I-Td), V 29.3, *Scritture per la precedenza de' Benefiziati della Metropol:na à Musicisti di Corte*; in proposito si veda Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 148-149. La diffidenza nei confronti dei musicisti («amici del fiasco, & del boccale» più che dell'arte, scriveva Tommaso Garzoni ne *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, G.B. Somasco, 1586, p. 453) sembra confermata da quanto si legge, ad esempio, a proposito delle tavole allestite a Superga in occasione dei funerali di Carlo Emanuele III di Savoia (1773), con i musicisti sistemati insieme ai militari, lontano dagli ecclesiastici della Cappella («Tavola Settima Detta comune fù in Refettorio, ove mangiarono li Musicisti della R.e Cappella in N.o di 10, 14 tra Timballieri e Trombettieri; in mezzo al medemo eravi una lunga tavola per lo Squadrone de' Dragoni cui succedevano gli uni agli altri in tutto N.o 60»), mentre la camera dell'organista era occupata da «un clandestino splendido pranzo» per Giovanni Veglio, controllore della Real Casa, e i suoi ospiti; cfr. I-Tcm, *Fondo archivistico del Grande Elemosiniere e dei Cappellani Palatini della SS. Sindone in Torino*, n. 48, *Memorie, ed Orazioni Funebri. Stabilimenti di Regalie*, pp. 33-35: 34-35.

⁵ Tabella desunta dalle informazioni riportate in Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 159-162; M.-Th. Bouquet-Boyer, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, tesi di dottorato, Université de Paris-Sorbonne, 1987, pp. 760-761; R. Moffa, *Storia della Regia Cappella di Torino dal 1775 al 1870*, Torino, Centro Studi Piemontesi - Fondo 'Carlo Felice Bona' - Associazione Piemontese per la Ricerca

Cappella	1725	1742	1775	1790	1797
maestro di cappella	A. S. Fiorè	G. A. Giaj	F. S. Giaj	F. S. Giaj	F. S. Giaj
soprani	2	3	1	2	[1]*
contralti	1	1	1	1	1
tenori	-	2	4	5	3
bassi	1	2	4	4	4
oboi	-	-	2 (A. Besozzi, primo oboe)	3 (A. Besozzi, primo oboe e direttore generale della musica strumentale)	1
oboi e fagotti	7	7 (A. Besozzi, primo oboe)	-	-	-
clarinetti	-	-	-	2	1
fagotti	-	-	2	1	2
corni	-	-	2	3	2
violini	-	12 (G. B. Somis, primo violino)	14 (G. Pugnani, primo violino)	12 (G. Pugnani, primo violino e direttore generale della musica strumentale)	14 (G. Pugnani, primo violino e direttore generale della musica strumentale)
viole	-	2	2	3	3
violoncelli	-	2	2	2	2
violini, viole e violoncelli	11 (7 violini soprani, 4 violini contralti e tenori; G. B. Somis primo violino)	-	-	-	-

delle Fonti Musicali, 1990, pp. 78, 304-310; M.-Th. Bouquet-Boyer, *Cenni storici sulla Cappella Regia*, in E. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. ix-xxxvi: xxxv. Sulla Cappella Ducale (dal 1713 Regia), che fu soppressa nel 1870, cfr. inoltre G. Roberti, *La Cappella Regia di Torino 1515-1870*, Torino, Roux e Favale, 1880; S. Cordero di Pamparato, *Le origini della cappella musicale dei principi di Savoia*, «Santa Cecilia», xxix, n. 3, luglio-settembre 1927, pp. 41-44, xxx, n. 1-2, gennaio-giugno 1928, pp. 10-11; M.-Th. Bouquet, *La Cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500*, «Rivista Italiana di Musicologia», iii, n. 2, 1968, pp. 233-285; Ead., *La Cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1504 al 1550*, ivi, v, 1970, pp. 3-36; M.-Th. Bouquet-Boyer, *Evoluzione e trasformazioni nell'orchestra di corte a Torino (1675-1732)*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*. Atti del convegno. San Salvatore Monferrato (AL), 20-22 settembre 1985, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Città di San Salvatore Monferrato, 1987, pp. 181-186; *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, a cura di S. Balestracci, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996; L.C. Gentile, *Musica, musicisti e riti del potere principesco tra Savoia e Piemonte (fine XIV-inizio XVI secolo)*, in *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Atti del convegno internazionale. Camaiore, 21-23 ottobre 2005, a cura di F. Piperno, G. Biagi Ravenni e A. Chigai, Firenze, Olschki, 2007, pp. 137-152; V. Arlettaz, *Les musiques de la Cour de Savoie*, «Revue musicale de Suisse Romande», numero speciale, lxi, n. 1, marzo 2008.

contrabbassi	1	2	3	4	4
bassi	1	3	2	1	1
tiorba	1	-	-	-	-
organisti	1 (controllore e organista)	1 (controllore e organista)	2	2	2
copisti	1	-	1	1	1
organari	1	1	2	2	1
foriere**	1	1	1	1	1

* Il soprano Luigi Marchesi, in servizio a corte, si trovava in Lombardia.

** Al foriere, ruolo ereditato dall'ambiente militare, toccavano solitamente la contabilità della cappella, la verifica dell'efficienza degli strumenti e delle altre dotazioni dell'orchestra; al controllore competeva la sorveglianza di presenze, puntualità, zelo nel servizio.

Erano al servizio del sovrano anche gli strumentisti della Scuderia (insieme alla Casa e alla Camera una delle «aziende» in cui si articolava la corte sabauda), strumentisti che dipendevano dal Gran Scudiere (con il Gran Mastro della Casa e il Gran Ciambellano uno dei «grandi di corona» ai vertici delle suddette «aziende»):

Scuderia	1725	1742	1775	1790	1797
direttore della musica militare	-	-	-	G. Pugnani	G. Pugnani
corni	-	2	2	2	2
trombe	5	5	3	3	2
timpani	1	1	-	1 («onorario»)	1 («onorario»)

Musicisti della Scuderia a parte, fino al 1728, anno in cui fu istituita la carica di Grand'Elemosiniere (sorta di vescovo della corte che dipendeva direttamente dalla Santa Sede),⁶ «tutti li musici di S.A.R., cioè il mastro di cappella, li musici di camera, tutti li musici che si [dicevano] violoni» dipendevano dal Gran Ciambellano, cui spettava la sovrintendenza di quanto avveniva nelle residenze reali.⁷ Eretta a parrocchia di corte la Regia Cappella (il corpo degli elemosinieri e dei cappellani ducali), al Grand'Elemosiniere furono riservate funzioni precedentemente esercitate dall'arcivescovo e dal capitolo (per esempio quelle

⁶ Cfr. *Breve del Pontefice Benedetto XIII al Re Vittorio Amedeo II, per la creazione della carica del Grande Elemosiniere* (22 giugno 1728), in F.A. Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi, provvidenze, editti, manifesti, ecc. pubblicati dal principio dell'anno 1681 sino agli 8 dicembre 1798 sotto il felicissimo dominio della Real Casa di Savoia...*, tomo 1, vol. 1, Torino, Davico e Picco, 1818, pp. 77-82. L'istituzione del Grand'Elemosiniere, equiparato ai «grandi di corona», rappresentava l'adeguamento degli spazi devozionali e cerimoniali della corte al titolo regio acquisito nel 1713 e riconosciuto dal papa nel 1726; cfr. M.T. Silvestrini, *La politica della religione. Il governo ecclesiastico nello stato sabauda del XVIII secolo*, Firenze, Olschki, 1997, in particolare le pp. 354-366; Ead., *Religione 'stabile' e politica ecclesiastica*, in *Storia di Torino*, vol. 5, *Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 372-422: 404-410.

⁷ *Memorie per il regolamento delle funzioni spettanti alle tre cariche di Corona... 25 febbrajo 1680*, in Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi*, tomo 8, vol. 10, Torino, Eredi Bianco e Comp., 1832, pp. 133-227: 161, 167.

legate all'ostensione della Sindone) e passarono alle sue dipendenze

li Chierici del Rè, quelli della Capella, e Cantori, come pure tutti quelli sì Ecclesiastici, che [servivano] alla Regia Capella, ed alli Oratorij privati di S.M., ben inteso però, che frà li Laici, quelli, che [erano] Musici, ò Sonatori [dipendevano] dal Grand'Elemosiniere, ogni volta, che [erano] comandati p[er] le musiche della Capella, mentre, quando [dovevano] servire p[er] musiche, Balli, ed altre funzioni p[er] servire S.M., [dipendevano] in questo caso dal Gran Ciambellano, e [dovevano] rispettivamente giurare nelle mani d'ambidue li Grandi p[er] il doppio uso, che ne [faceva] di loro la M.S.⁸

Quanto agli obblighi del maestro di cappella e dei musicisti, nello stesso *Progetto di Ceremoniale* si legge:

Il Mastro di Capella dovrà prender l'ordine dal Gran Ciambellano, in sua assenza, dal Gentilu[om]o di Camera di Guardia, che lo piglierà dalla M.S. per poi darlo al med[esim]o o M[ast]ro di Capella. Nelle funzioni della Chiesa, il M[ast]ro di Capella dovrà pur prender l'ord[in]e dal Grand'Elemos[inier]e, in sua assenza dal P[rim]o; ed in mancanza d'ambidue, dall'Elemos[inier]e di quartiere. In occasione de Balli, Baletti, Opere, e altre funzioni, ò simili feste, si distribuiranno le parti, come commanderà la M.S., ed in tal caso, il M[ast]ro di Capella ne avvertirà il Gran Ciambellano, che ne prenderà l'ord[in]e da S.M. per darlo poi al d[ett]o M[ast]ro di Capella. Questo precederà tutti li Musici, e li Musici si precederanno l'un l'altro secondo l'ordine della lor anzianità nel servizio. Li Musici nelle funzioni delle Capelle avranno nel cantare la precedenza secondo la loro anzianità nel servizio, e dovranno tutti prender la parte dal M[ast]ro di Capella. Nelle messe, e funzioni particolari, il M[ast]ro di Capella darà à chi lui vorrà, la precedenza senza riguardo all'anzianità d'essi, ne alcun d'essi dovrà trovarsi gravato. Tutte le volte, che dal M[ast]ro di Capella verranno domandati li Musici, saranno questi obbligati di far ciò, che loro dirà in ordine la Musica, atteso che il M[ast]ro di Capella dovrà rispettivam[en]te risponder al Gran Ciambellano, et al Grand'Elemosiniere. Nel cantarsi li Venerdj della Quaresima li *Miserere*, li Primi Versetti verranno cantati dalli Musici secondo l'ordine della lor anzianità, e gli altri, che seguiranno, saranno cantati à piacere del M[ast]ro di Capella. Per le Lezioni della 7[Settima]na Santa, il M[ast]ro di Capella ne avviserà il Grand'Elemos[inier]e, che ne prenderà l'ordine da S.M., la q[ua]le nominerà li Musici, che vorrà, che cantino. Alli Musici Forastieri, si darà la precedenza, quando saranno invitati per qualsivoglia funzione. Desiderando qualche Musico, ò Sonatore Forastiere di farsi sentire da S.M. nel tempo della Sua Messa, ne domanderà la permissione al Grande Elemos[inier]e, ed al Gran Ciambellano. Per tutte l'altre funzioni, che potranno succedere, se saranno di Chiesa, il M[ast]ro di Capella ne avvertirà l'Elemos[inier]e, se di Palazzo, il Gran Ciambellano, che ne prenderà l'ordine dalla M.S., che poi le dirà quello dovrà far il M[ast]ro di Capella. S'osserverà lo stesso ordine p[er] la banda de Violoni, in riguardo al loro Capo, che dovrà sempre rispettivamente riceverlo dalli Grand'Elemos[inier]e e Gran Ciambell[an]o. Ogni volta, che nelle rispettive Chiese di Torino si faranno feste, e che in queste non interverrà la M.S., chiamandosi in tal caso la sua musica, si farà capo dal Gran Ciambellano, che ne riceverà gli ordini da S.M. p[er] il permesso [...].⁹

⁸ *Progetto di Ceremoniale Per li Principi, Dignità, e Cariche*, Torino, Biblioteca Reale (I-Tr), Storia Patria 720/1, c. 20v; per le modalità di giuramento dei musicisti nelle mani del Grand'Elemosiniere, del Gran Ciambellano e del Gran Scudiere cfr. cc. 21v-22r, 55r, 56r, 215v. Lo stesso accadeva a Versailles, dove il musicista giurava «devant le maître, s'il [entra]it à la Chapelle; devant le premier gentilhomme, s'il [entra]it à la Chambre; devant le grand écuyer, s'il [entra]it à l'Écurie» (M. Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, A. et J. Picard, 1971, p. 113).

⁹ *Progetto di Ceremoniale Per li Principi, Dignità, e Cariche*, I-Tr, Storia Patria 720/1, cc. 136r-137v.

Contrariamente a quanto avviene per i maestri di cappella della Metropolitana, di cui si conoscono le mansioni,¹⁰ le patenti di nomina dei maestri di cappella al servizio del sovrano sono generiche e si limitano per lo più a ricordare l'abilità, la fedeltà e lo zelo dimostrati dai musicisti di volta in volta chiamati a ricoprire la carica. Come dimostra – pur nella sua probabile incompletezza – il numero di composizioni manoscritte dei tre maestri di cappella settecenteschi conservate nell'Archivio Capitolare di Torino,¹¹ al quotidiano coordinamento dei servizi musicali a corte doveva affiancarsi un notevole impegno sul versante compositivo; il che tuttavia, almeno stando a quanto attestato dalle biblioteche e dagli archivi internazionali, non impedì loro di cimentarsi spesso in ambito vocale profano e strumentale.¹²

Che la *routine* non dovesse essere particolarmente gravosa è confermato dai nomi dei cantanti della cappella nei quali succede di imbattersi in libretti d'opera e cronologie teatrali; per quanto riguarda poi gli strumentisti (che prestavano quasi *in toto* la loro opera anche nelle file dell'orchestra del Teatro Regio), i diari di alcuni viaggiatori illustri danno ampia testimonianza della posizione privilegiata di cui talvolta godevano: durante il soggiorno torinese del 1728 Rousseau andava «tous les matins à la messe du roi» per ascoltare Giovanni Battista Somis o i Besozzi brillare «alternativement» nella «meilleure symphonie de l'Europe»;¹³ Charles de Brosses scriveva nel 1740 di essersi recato alla Cappella Reale con l'intenzione di ascoltare Somis ma che, capitando «son tour» dopo parecchi giorni, aveva dovuto penare per poterne appurare la bravura;¹⁴ e nel 1770

¹⁰ Cfr. ad esempio il contratto firmato da Quirino Gasparini il 23 agosto 1760, trascritto in Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 182-184, e Bouquet-Boyer, *Cenni storici sulla Cappella Metropolitana di Torino*, pp. xxxvi-xl.

¹¹ Furono, nell'ordine, Andrea Stefano Fiorè (maestro di cappella dal 1707 al 1732), Giovanni Antonio Gaj (1732-1764) e suo figlio Francesco Saverio (1764-1798); nessuna delle loro composizioni per la cappella risulta essere stata stampata. Su Fiorè si vedano fra l'altro M.-Th. Bouquet, *Un maître de chapelle à la cour de Turin: Andrea Stefano Fiorè (1686-1732)*, «Studi piemontesi», I, n. 1, marzo 1972, pp. 40-56, e *Andrea Stefano Fiorè (1686-1732). Musicista dal «vasto talento»*. Atti del convegno di studi. Pella (NO), 26-27 luglio 2008, a cura di M. Dellaborra, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010. Sui Gaj si veda, oltre alle citate monografie sulla Regia Cappella della stessa autrice, M.-Th. Bouquet, *Notizie biografiche sulla famiglia Gaj*, introduzione a F.S. Gaj, *Composizioni sacre (Te Deum – Miserere – Sacrificium)*, realizzazione del basso continuo e revisione di M.-Th. Bouquet e G. Boyer, Milano, Suvini Zerboni, 1979, pp. ix-xxxii (Monumenti Musicali Italiani a cura della Società Italiana di Musicologia, 6. Monumenti di Musica Piemontese, 3).

¹² Cfr. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*; cfr. inoltre *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, a cura di S. Balestracci, pp. li-lxxxii.

¹³ J.-J. Rousseau, *Les confessions...*, Genève, 1782 (ed. a cura di B. Gagnebin e M. Raymond in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1959, pp. 1-656, libro II, pp. 45-87: 72). Su Giovanni Battista Somis si veda A. Basso, *Notizie biografiche sulle famiglie Somis e Somis di Chiavrie*, introduzione a G.B. Somis, *Sonate da camera opera II per violino e violoncello o cembalo*, a cura di M. Abbado, Milano, Suvini Zerboni, 1976, pp. vii-xxxiii (Monumenti Musicali Italiani a cura della Società Italiana di Musicologia, 2. Monumenti di Musica Piemontese, 1). Sui fratelli Alessandro e Girolamo Besozzi cfr. D. Verga, «The Tuneful Brothers». *Alessandro e Girolamo Besozzi tra storia, musica e mito*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007; Id., *Besozzi-Farinelli: origini di un sodalizio artistico nella Parma del tramonto farnesiano*, «Recercare», xviii, 2006, pp. 33-67.

¹⁴ Con esiti peraltro deludenti; cfr. Ch. de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie...*, Paris, Ponthieu, 1798 (ed. *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1858, vol. 2, p. 325: «J'allai un matin à la chapelle, dans l'intention d'entendre Somis, mais il ne joue pas tous les jours, et son tour ne devoit revenir que dans quelque temps; de sorte qu'il me fallut user de cajoleries, tant envers le maître de la chapelle qu'envers lui, pour l'avoir incessamment. Je dis à l'un que sa musique étoit la meilleure de l'Europe; à l'autre, qu'il en faisoit le principal ornement, et qu'il seroit dur pour moi, après avoir entendu les plus fameux violons de l'Italie, de partir sans entendre le maître de tous. Avec cette rhétorique, j'eus mon Somis pour le lendemain. Il joua un concerto *a posta* pour moi, et fit une

Charles Burney scriveva nel diario del suo viaggio italiano che i Besozzi e Pugnani non guadagnavano molto ma che «the service [was] made very easy to them, as they only perform[ed] solos there, and those just when they please[d]». ¹⁵

Non solo dunque, a Torino come altrove, le parti della liturgia tradizionalmente destinate alle voci potevano essere precedute, inframmezzate, seguite o sostituite da pagine strumentali, ma erano proprio queste ultime (e i loro esecutori, virtuosi della Cappella o «sonatori forastieri» che fossero) ad attrarre visitatori e fedeli; motivo per cui non stupiscono, ad esempio, la visibilità conferita a Gaetano Pugnani, nominato «primo virtuoso della Camera di Sua Maestà, e direttore generale della musica instrumentale» nel 1776 ai danni del maestro di cappella Francesco Saverio Giaj, e il continuo lievitare degli emolumenti corrisposti al violinista. ¹⁶

I luoghi

Benché i sovrani non mancassero di dare spettacolo della loro devozione in altre chiese della città, ¹⁷ le sedi elette a teatro della religione reale erano il Duomo e la Cappella della Sindone.

sottise; je serois parti persuadé qu'il étoit de la première force, au lieu que, quoique bon violon, je le trouvais inférieur aux Tartini, Veracini, Pasqualini, San-Martini et quelques autres encore. Oh! que je le troquerois bien pour avoir sa sœur, la charmante, la céleste Vanloo, dont aucune voix que j'aie entendue en Italie ne m'a fait perdre l'idée! Il y en a beaucoup de plus grandes et de plus sonores, mais on ne trouvera nulle part plus de grâces ni plus de goût, ni personne qui mette autant qu'elle de vie et de joie dans son chant».

¹⁵ Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London, Becket, 1771; 2. ed. corretta, ivi, Becket & Co., 1773; ed. moderna a cura di P. A. Scholes, London, Oxford University Press, 1959, p. 55 (trad. it. *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT, 1979, p. 72).

¹⁶ Cfr. Moffa, *Storia della Regia Cappella*, in particolare le pp. 31-36, 221-242. Su Pugnani e sulla sua produzione si vedano A. Bertolotti, *Gaetano Pugnani e altri musicisti alla corte di Torino nel secolo XVIII*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVI, 1891, nn. 22 (pp. 353-355), 26 (pp. 422-424), 27 (pp. 441-442), 28 (pp. 455-458), 30 (pp. 486-488), 32 (pp. 520-522), 33 (pp. 537-538); S. Cordero di Pamparato, *Gaetano Pugnani violinista torinese*, «Rivista Musicale Italiana», XXXVII, 1930, pp. 38-58, 219-230, 350-371, 551-561; E.M. von Zschinsky-Troxler, *Gaetano Pugnani (1731-1798). Ein Beitrag zur Stilerfassung italienischer Vorklassik. Mit thematischem Verzeichnis*, Berlin, Atlantis-Verlag, 1939; A. Müry, *Die Instrumentalwerke Gaetano Pugnani's. Ein Beitrag zur Erforschung der frühklassischen Instrumentalmusik in Italien*, Basel, Krebs, 1941; A. Basso, *Nascita di un 'romanzo musicale'*, introduzione a G. Pugnani, *Werther*, melologo in due parti da Goethe, ricostruzione di A. Basso, revisione di R. Maghini, Milano, Suvini Zerboni, 1985 (Monumenti Musicali Italiani a cura della Società Italiana di Musicologia, 11. Monumenti di Musica Piemontese, 4), pp. v-xxi; A. Colturato, *I concerti per violino e orchestra di Gaetano Pugnani: ricognizione delle fonti*, introduzione a G. Pugnani, *Concerto in la maggiore per violino e orchestra*, revisione di L. Mangiocavallo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. VII-XIV; Ead., *L'Issea di Gaetano Pugnani, ovvero les goûts réunis a Torino nel 1771*, in *'Musica se extendit ad omnia'*. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, a cura di R. Moffa e S. Saccomani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, vol. 1, pp. 439-467, rivisto come «Viva si canti al nodo»: *l'Issea di Gaetano Pugnani per il matrimonio fra Maria Giuseppina di Savoia e il conte di Provenza*, in *Annibale, Torino e Annibale in Torino*. Atti della giornata di studi. Torino, 22 febbraio 2007, a cura di A. Rizzuti, Firenze, Olshki, 2009, pp. 179-206; Ead., *Le feste teatrali di Gaetano Pugnani*, in *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del convegno internazionale. Reggia di Venaria (TO), 13-14 novembre 2009, a cura di A. Colturato e A. Merlotti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 191-215. Sul crescente ricorso a pagine strumentali nelle funzioni liturgiche e sugli organici impiegati nelle chiese italiane tra Sei e Settecento si veda fra l'altro J. Spitzer - N. Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2004, in particolare le pp. 160-166.

¹⁷ Con relativo seguito di musicisti; cfr. *Memorie per il regolamento delle funzioni spettanti alle tre cariche di*

Nel Duomo, edificato a partire dalla fine del Quattrocento e consacrato nel 1505, la corte assisteva alle funzioni per lo più dalla tribuna reale, cui si accedeva direttamente dal Palazzo (cfr. Appendice); nel transetto di fronte ad essa, descritta nel 1753 da Giovanni Gaspare Craveri come addobbata di «velluto cremesi, fregiato di galloni, e frange d'oro» e rifatta nel 1775, stava il «magnifico, e maestoso organo coll'orchestra a tre ordini di logge, tutte ornate d'intagli, rappresentanti musicali strumenti, ed altri ornamenti, il tutto dorato»,¹⁸ luogo da cui in talune circostanze potevano esibirsi insieme i membri della Regia Cappella e della Metropolitana.

Laddove il *Ceremoniale da osservarsi dalla Reale Corte ne' giorni, ne quali S.A.R. il Duca di Savoia tiene Capella, od interviene alle funzioni in Chiesa...*, redatto tra il 1674 e il 1675 dall'elemosiniere di Carlo Emanuele II, l'abate Pietro Ottavio Piscina, dà esplicita notizia della presenza dei musicisti al servizio del sovrano solo in relazione alla festa del beato Amedeo IX di Savoia celebrata in S. Domenico (30 marzo) e al rito della lavanda dei piedi, che come presso altre corti aveva luogo il Giovedì Santo,¹⁹ in un documento dell'ottobre 1821 si legge che i «professori della R. Capella è Camera» erano tenuti a prestare la loro opera «tutte le volte che la R. Corte [interveniva] alle funzioni

Corona..., in Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi*, tomo 8, vol. 10, pp. 188-189 («Ogni volta che S.A.R. vuole andar alla messa, alla benedizione, alla predica, o per altra divozione a qualche chiesa della città, il primo Elemosiniere, ed in sua assenza l'Elemosiniere che serve in suo luogo, fa avvertire primieramente dal foriere della musica il mastro di cappella di S.A.R., acciò si trovi alla chiesa, alla quale S.A.R. vuol andare, e faccia avvisare tutti li musici della medesima S.A.R. di trovarvisi per servirla nelle loro funzioni della musica [...]»). Sulle feste religiose in genere nella Torino dei secoli XVII-XIX si vedano fra l'altro M. Viale Ferrero, *Feste e apparati della Città (1653-1853)*, in *Il Palazzo di Città a Torino*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1987, vol. 1, pp. 249-292; Ead., *Feste sacre: gli spettacoli della devozione*, in *Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di A. Griseri e R. Rocca, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1998, pp. 349-393; Ead., *Le feste religiose*, in *Torino in festa*, a cura di P.L. Bassignana, Torino, Torino Incontra, 2005, pp. 181-207; *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*. Catalogo della mostra. Torino, 7 aprile-5 luglio 2009, a cura di C. Arnaldi di Balme e F. Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

¹⁸ G.G. Craveri, *Guida de' forestieri per la real città di Torino...*, Torino, G.D. Rameletti, 1753, pp. 12-13; alle pp. 18-19 sono citate alcune feste e funzioni che prevedevano un corredo musicale. Sugli organi costruiti nel Settecento dagli organari e cembalari di corte (Giuseppe Calandra, Giovanni Battista, Francesco Maria e Gioacchino Concone) per il Duomo, la Cappella Reale e la Regia Cappella (parrocchia di corte) cfr. Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 28-33, 133-139; Bouquet-Boyer, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775*, pp. 166-174, 499-503, 639-643; A. Galazzo, *La scuola organaria piemontese*, Torino, Centro Studi Piemontesi - Fondo 'Carlo Felice Bona' - Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicali, 1990, in particolare le pp. 52-58, 61-64, 87-89. Documenti relativi a questi strumenti sono conservati in I-Tcm, V 44, *Duomo, Organo (1568-1933)*. Sul grande organo del Duomo, realizzato nel 1874 da Giacomo Vegezzi Bossi, cfr. P. Tarallo, *Organi storici in Torino: 15 strumenti dal XVIII al XX secolo. Antologia storica, fotografica e sonora*, Torino, Allemandi, 1986, pp. 62-65.

¹⁹ Cfr. Torino, Archivio di Stato - Corte (I-Ta), *Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale, Funzioni diverse*, mazzo 1 non inv., cc. [10]v («I Musici di S.A.R. v'intervengono»), [11]v («Li Musici intanto cantano Motteti»); trascritto in P. Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Religione, devozioni e sacralità in uno Stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 284-299. Sulla lavanda del Giovedì Santo, che a Torino avveniva nella Sala dei valletti a piedi di Palazzo Reale, si veda ad esempio C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991; sul rito presso i Borboni e gli Asburgo cfr. J. Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550-1780*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2003 (trad. it., *Vienna e Versailles (1550-1780)*). *Le corti di due grandi dinastie rivali*, Roma, Donzelli, 2004, in particolare le pp. 194-199; relativamente a Versailles durante il regno di Luigi XIV cfr. A. Maral, *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont, Mardaga, 2002, pp. 278-283.

col di più che[,] non intervenendo la Corte[,] se l'Ill.o Sig.r Arcivescovo pontifica[va] la R. Capella fa[ceva] la funzione si della messa che del vespro oltre alle altre funzioni che si [facevano] nelle altre chiese d'ordine della Regia Corte[,] cioè li 3 genajo a S. Francesco di Paola con messa e vespro[,] il patrocinio di S. Giuseppe a S. Teresa messa e vespro».²⁰ E un documento probabilmente ancora più tardo precisa occasioni e orari delle funzioni per le quali era richiesto il loro intervento in Duomo:²¹

	Mattina	Sera
Il p.mo Giorno dell'Anno. Messa	11	
Domenica di Settuagesima. 40 Ore		5
Tutti li Venerdi di Quaresima e del Mese di Marzo. Miserere e Ben.		4
Mercoledì Santo. Lamentazioni e Miserere		4
Giovedì Santo. Messa. Lamentazioni e Miserere	9 ½	4
Venerdì Santo. Messa. Lament.ni e Miserere	10	4
Sabbato Santo. Profezia e Messa	10 ½	
Domenica di Pasqua. Messa. Vespro e Bened.	11	4 ¾
Lunedì 2.da Festa di Pasqua. Messa. Vespro e Ben.	11	4 ¾
La SS. Sindone. Messa e Benedizione alla Cappella di S.t Sudario	11	6 ½
Tutta L'Ottava. Benedizione in S.t Sudario		4 ½
Ascensione del Signore. Messa S.t Gio.ni	11	
Novena di Pentecoste. Benedizione		5 ½
Domenica di Pentecoste. Messa e Vespro	11	4 ½
Corpo del Signore. Messa	10	
L'ultimo Giorno dell'Ottava. Messa	10	
Natività di S.t Giovanni Battista. Messa	10 ½	
Assunzione di Maria Vergine. Messa	11	
Natività di Maria Vergine. Messa	10	
Tutti i Santi. Messa e Vespro	11	3 ½
Commemorazione dei Fedeli Defunti. Messa	10 ½	
Novena del SS.o Natale. Benedizione		4
Natività del Signore. Messa e Vespro	11	4
Seconda Festa del SS.o Natale. Messa e Vespro	11	4

Talune funzioni (ad esempio la festa del Santo Sudario) cominciavano in Duomo e proseguivano nella sovrastante Cappella Reale, realizzata da Guarino Guarini per ospitare la Sindone, che vi fu posta nel 1694: un percorso di avvicinamento alla reliquia di grande teatralità che, dal devastante incendio scoppiato nella notte tra l'11 e il 12 aprile 1997, non è più possibile compiere. Nella penombra – è stato scritto – i trentaquattro gradini convessi si riversavano «come una cascata» sui visitatori, che trovavano nei vestiboli una sorta di «pausa di attesa per la scena successiva», invito «a

²⁰ I-Tcm, V 29.8, «Stato de professori della R. Capella è Camera».

²¹ Ivi, V 29.8, «Funzioni in S.t Giovanni alle quali deve intervenire la Musica della R.a Cappella». Tra le ulteriori occasioni nelle quali i membri della Regia Cappella si esibivano in Duomo ricordiamo quelle legate alla vita universitaria (cfr. S. Caratti, «Della maniera da tenersi per solennizzare le feste dell'Università». *La musica all'Ateneo di Torino nel Settecento*, «Fonti Musicali Italiane», n. 15, 2010, pp. 181-209).

varcare la soglia attraverso lo schermo di colonne per scoprire, solo allora, la meraviglia della cupola» e lo «spettacolo della cappella»: ²² il pavimento in marmo nero e bianco con stelle di bronzo incastonate a riflettere la luce proveniente dall'alto; il contrasto con i colori tenui della cupola, intreccio di segni allusivi; al centro l'altare con la teca in cui era alloggiato il Sacro Lino.

È in questa Cappella, «très favorable à la musique», ²³ che avvenivano molte delle esecuzioni cui fanno riferimento i manoscritti ora all'Archivio Capitolare di Torino, con la compagine del re collocata – come leggiamo nel diario di Burney – sui tre cori posti sopra i vestiboli:

In the chapel there is commonly a symphony played every morning, between eleven and twelve o'clock by the king's band, which is divided into three orchestras, and placed in three different galleries; and though far separated from each other, the performers know their business so well that there is no want of a person to beat time, as in the opera and *Concert Spirituel* at Paris. The king, the royal family, and the whole city seem very constant in their attendance at mass; and on common days all their devotion is silently performed at the *Messa Bassa*, during the symphony. On festivals Signor Pugnani plays a solo, or the Bezozzis a duet, and sometimes motets are performed with voices. The organ is in the gallery which faces the king, and in this stand the principal first violin. ²⁴

Scigno della più preziosa reliquia della cristianità, la Cappella Reale compenetrava il Duomo ed era al tempo stesso incernierata a Palazzo Reale grazie a un passaggio praticato dai regnanti in un percorso cerimoniale che definiva gli equilibri del rapporto Chiesa/Monarchia a chiaro vantaggio di quest'ultima. Specie in inverno o in occasioni particolari, però, i sovrani preferivano assistere alle funzioni nella cappella della parrocchia di corte cui si accennava in riferimento all'istituzione della carica di Grand'Elemosiniere, cappella interna al Palazzo e a sua volta dotata di organo e orchestra. ²⁵ Com'era lecito attendersi, a differenza di quanto accade per le apparizioni

²² G. Dardanello, *Dall'ovale alla rotonda. I presupposti del progetto di Guarini per la cappella della Sindone*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber e Henry A. Millon, Torino, Allemandi, 2006, pp. 291-307: 303.

²³ J.-J. Le Français de La Lande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Venise (et se trouve à Paris), Desaint, 1769, vol. 1, p. 81. Cfr. inoltre Burney a proposito di una funzione tenutasi il 14 luglio 1770: «Signor Pugnani played a concerto this morning at the king's chapel, which was crowded on the occasion. It is an elegant rotund, built of black marble, and happily constructed for music, being very high, and terminated by a dome» (*The Present State of Music in France and Italy*, p. 59; trad. it., p. 77).

²⁴ Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pp. 55-56 (trad. it., p. 72); descrizione ripresa da Thomas Martyn in *A Tour through Italy...*, London, Kearsley, 1791 (p. 35). L'affiatamento tra gli orchestrali torinesi colpì anche Francesco Galeazzi, secondo cui la disposizione dei violini al Teatro Regio («tutti in una fila in faccia al palco scenico i primi violini, ed in un'altra col dorso voltato verso il palco sudetto tutti i secondi» con il «direttore» Gaetano Pugnani «in capo alle due file, colla faccia verso la direzione stessa delle orchestre, accanto al primo violoncello, e più elevato degli altri») avrebbe cagionato «facilmente della disunione tra di loro, se non si fossero prese delle provvide cure dal suo savio direttore, e se i membri stessi, che quest'orchestra compongono, non fossero [stati] tutti eccellenti, e quasi tutti di una stessa scuola» (F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino...*, vol. 1, Roma, Pilucchi Cracas, 1791, pp. 221-223); nel caso della Cappella Reale, l'affiatamento tra i musicisti e l'acustica felice avvenivano evidentemente agli inconvenienti rilevati dallo stesso Galeazzi a proposito delle esecuzioni orchestrali in chiesa (ivi, pp. 216-218).

²⁵ Su questa cappella cfr. tra l'altro C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, Eredi Botta, 1858, in particolare p. 178; A. Bellini, *Benedetto Alfieri*, Milano, Electa, 1978, pp. 297-299; G. Gritella,

pubbliche, ampiamente descritte in relazioni e resoconti, questi momenti della vita di corte sono molto meno documentati; solo uno spoglio sistematico delle carte d'archivio, dei diari dei cortigiani, delle corrispondenze diplomatiche potrà forse permettere in futuro di conoscere meglio la natura del loro corredo musicale.

Musica e musicisti

Sfortunatamente, l'unica testimonianza iconografica relativa alla disposizione dei musicisti in Duomo – un'incisione di Giovenale Boetto che vede cantori e strumentisti pigiati sulla cantoria, sulla cupola e su una tribuna sovrastante l'altare maggiore²⁶ – risale al 1634 ed è dunque precedente all'edificazione della cappella guariniana e ai successivi interventi.

Per sapere qualcosa di più sulle esecuzioni dei musicisti al servizio del re durante le funzioni in Duomo e nella Cappella Reale, sulle modalità con cui esse avvenivano, occorre dunque continuare a far riferimento ai cerimoniali, alle relazioni descrittive, a quanto suggeriscono i manoscritti musicali.

Che l'arrivo dei sovrani fosse segnalato da trombe e timpani o dall'intera orchestra è confermato da molte fonti. «Nella Reale Capella potranno esservi i Trombetti, e Taballi della Persona, come altresì quelli delle Guardie del Corpo; e suoneranno nell'ingresso che ivi faranno le Reali Principesse», si legge in un *Ceremoniale Per li Battesimi delle Reali Principesse* del 1730;²⁷ se ad essere battezzato era il primogenito, «la Compagnia delle Guardie Svizzere [era] disposta in due File dalla Porta esteriore della Sala delle Guardie del Corpo sin in fondo al Braccio della Galleria, ch'è avanti la Capella, ed in tal braccio [v'erano] Trombeti, e Timballe della Persona, e delle Guardie del Corpo p[er] sonare, allorché vi si passa[va]». ²⁸ Il 27 giugno 1750, durante i festeggiamenti per le nozze tra il futuro Vittorio Amedeo III e Maria Antonia Ferdinanda, infanta di Spagna, il Duomo «rimbombò tutto al suono delle trombe, e timballe delle Guardie del Corpo»;²⁹ e nel 1771 Andrea Resca, usciere della Camera del re, scriveva a proposito di una funzione celebrata in occasione del matrimonio tra Giuseppina di Savoia e Luigi Stanislao Saverio conte di Provenza (futuro Luigi XVIII) che «all'arrivo [...] di S.S.R.M. tutti gli stromenti, trombette, corni di caccia, timpani, e tamburri, e tutta l'orchestra, riempirono di strepitosa armonia il Tempio». ³⁰

Juvarra. *L'architettura*, Modena, Panini, 1992, vol. 2, pp. 274-277.

²⁶ Riprodotta, fra l'altro, in A. Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1965, vol. 1, pp. 17-18; Bouquet-Boyer, *Itinerari musicali della Sindone*, p. 16; *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*. Catalogo della mostra. Torino, 27 maggio - 24 settembre 1989, a cura di M. Di Macco e G. Romano, Torino, Allemandi, 1989, p. 82.

²⁷ I-Tcm, *Fondo archivistico del Grande Elemosiniere e dei Cappellani Palatini della SS. Sindone in Torino*, n. 1, «Ceremoniale Per Li Battesimi delle Reali Principesse dato dal Sig.r Marchese d'Angrogna à Monsig.r Grande Limosin.e di S.M. li 3 Maggio 1730», cc. 33v-34r: 33v (trascritto in Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, p. 64).

²⁸ *Progetto di Ceremoniale Per li Principi, Dignità, e Cariche*, I-Tr, Storia Patria 720/3, c. 57v.

²⁹ *Relazione di quanto eseguito in occasione del Matrimonio di S.A.R. Il Sig.r Duca di Savoia con l'Infanta Antonietta di Spagna nel 1750*, manoscritto conservato in I-Tr, Vern. 16.2, cc. 10v-51v: 46r.

³⁰ A. Resca, *Ragguaglio Storico Delle Nozze della Real Principessa Giuseppa Maria Luisa Benedetta di Savoia col Real Principe Luigi Stanislao Saverio Conte di Provenza*, manoscritto conservato in I-Tr, Storia Patria 22,

Il *Ceremoniale* di cui sopra illustra come, in occasione dei battesimi (che naturalmente differivano a seconda che il neonato fosse un maschio o una femmina, il primogenito destinato al trono o un cadetto), i «Musici, e suonatori [fossero] sopra le Cantorie; e subito entrate le Principesse [potessero] cantare un brevissimo mottetto, e suonare una sinfonia»;³¹ terminata la funzione si intonava l'inevitabile *Te Deum* mentre la città rimbombava di un numero di cannonate commisurato all'importanza del battezzato.³² *Te Deum*, sinfonie che servivano «di accompagnam[ent]o ai motetti cantati dai virtuosi della Capella di S.M.» e «armoniosi concerti» non mancarono di costellare anche le menzionate nozze del 1750.³³ Di segno inverso, va da sé, le manifestazioni audiovisive del lutto, con trombe e timpani mortificati dalle sordine e dai drappi neri, salmi e antifone cantati dai musicisti della Metropolitana e della Regia Cappella.³⁴

Se nei documenti ottocenteschi si ha talvolta la fortuna di trovare citati i compositori della musica eseguita (il *Requiem* di Cherubini alla funzione in suffragio di Ferdinando I, re delle Due Sicilie, nel 1825; il *Requiem* di Mozart al funerale di Carlo Felice nel 1831),³⁵ in quelli settecenteschi i riferimenti sono spesso generici («squisita musica», «fioritissima e sceltissima musica», «soavi concerti» ecc.). Può succedere tuttavia di imbattersi in annotazioni più puntuali, utili per l'identificazione delle opere eseguite nelle diverse circostanze. È quel che accade ad esempio per un *Te Deum* di Andrea Stefano Fiorè di cui è possibile ipotizzare la destinazione (o, almeno, una delle destinazioni) sulla base di una relazione il cui estensore annotò nel 1713, a proposito del *Te Deum* celebrativo del Trattato di Utrecht: «Fù composta la musica da Monsù Fiorè mastro di capella, ed era un'incanto l'udirli. In questo mentre si fece un solenne sparo primo dalla Fanteria, e di poi della Artiglieria di 120 pezzi di canoni disposti tutti in ordine sù gli rimpari della città, e cittadella con la bocca rivolta verso la piazza. Il più mirabile di questa superba compositione musicale fù un accompagnamento di trombe, e timballe, che suonavano sù la nota al pari degl'altri instrumenti, che v'erano senza numero».³⁶

Sono proprio le partiture dell'Archivio Capitolare (dove, benché «di sovrana proprietà»,

c. 13r (= p. 17).

³¹ I-Tcm, Fondo archivistico del Grande Elemosiniere e dei Cappellani Palatini della SS. Sindone in Torino, n. 1, cc. 33v-34r.

³² Cfr. ad esempio *Progetto di Ceremoniale Per li Principi, Dignità, e Cariche*, I-Tr, Storia Patria 720/3, cc. 53r-62v.

³³ *Relazione di quanto eseguito in occasione del Matrimonio di S.A.R. Il Sig.r Duca di Savoia con l'Infanta Antonietta di Spagna nel 1750*, I-Tr, Vern. 16.2, cc. 31r, 33v-34r, 48r.

³⁴ Cfr. ad esempio I-Ta - Corte, *Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale, Funzioni diverse*, mazzo 3, n. 6, «Progetto della marcia del funebre convoglio» (1773); ivi, *Materie politiche per rapporto all'interno, Cerimoniale, Funerali*, mazzo 2 d'addizione, n. 5, «Progetto delle Ceremonie da praticarsi all'occasione della morte del Sovrano; formato dal Sig.r Cav.re Pios, Mastro di Ceremonie» (1773); I-Tcm, Fondo archivistico del Grande Elemosiniere e dei Cappellani Palatini della SS. Sindone in Torino, nn. 43, 48. Per un sguardo complessivo sul rapporto musica/cerimoniale nel Settecento sabaudo si rimanda ad A. Colturato, *Musica e cerimoniale nel Settecento*, in *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, a cura di P. Bianchi e A. Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, pp. 167-199.

³⁵ Cfr. I-Tcm, Fondo archivistico del Grande Elemosiniere e dei Cappellani Palatini della SS. Sindone in Torino, n. 42, *Funzioni 1750-1843*, nn. 5, 12.

³⁶ G.A. Gianelli, *Fedele, e distinta relazione di quanto si è veduto di più notevole nella solenne dichiarazione della pace, seguita in Torino li 30 luglio 1713 e ne giorni seguenti...*, Torino, G.B. Fontana, [1713], p. 15; l'indicazione delle trombe e dei timpani che «suonavano sù la nota al pari degl'altri instrumenti» sembra rimandare all'*Introduzione del Te Deum Doppo l'Intonatione* in I-Tcm, G bis 25 (cfr. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, n. 115, pp. 49-50).

i circa 650 manoscritti e il centinaio di edizioni musicali della Regia Cappella sono confluiti dopo essere transitati dalla Biblioteca Reale e dal Duomo)³⁷ a fornirci le informazioni più preziose sul corredo sonoro delle funzioni in presenza del re e della corte.

Per quanto riguarda i generi e le forme, abbondano naturalmente messe e parti di messa, messe di requiem, composizioni per l'Ufficio delle Ore e i riti della Settimana Santa;³⁸ né potevano mancare varie attestazioni dell'inno *Annui sacrae redeunt* (che a Torino soppiantò il *Gaude Mater Ecclesia* di Pennet e gli altri inni destinati ad essere intonati nei vesperi della Sindone) e mottetti, su testi in un latino talora maldestro, destinati alle varie circostanze.³⁹

Quanto allo stile, in una lettera del 1765 a Padre Martini, il maestro di cappella della Metropolitana torinese Quirino Gasparini notava come Francesco Saverio Giaj, suo corrispettivo nella cappella di corte, procurasse

col suo comporre di introdurre nella Chiesa, unito con il Sig. Pugnani, quantunque eccellente di violino uomo stordito e pieno de pregiudizi, il gusto del Teatro componendo il tutto slegato senz'armonia fughe ed erudizioni e frasi di ecclesiastica musica, allegando perche non [capiva] il secreto della Musica ma solo la superficie esser le legature fughe cose antiche formando solo imposture istrumentali e rumor de violini e mal ordinati concerti da istrumenti di fiato giacché l'orchestra [a Torino era] assai buona, credendo di sciocamente colpire con questo modo il genio del publico e farsi da Cavaglieri [impresari del Teatro Regio] acclamare perche [potesse] esser richiesto a compor opere coll'aiuto del d.o Sig. Pugnani nel reggio Teatro, fine tutto stolto e falso perche da gl'ecclesiastici in specie [veniva] ciò grandem[en] te riprovato a segno che [andava] perdendo e le Chiese e le Musiche [...].

Giudizio severo e inappellabile, dettato da una diversa concezione della musica sacra testimoniata – oltre che da varie pagine di Gasparini (tutt'altro che refrattario al mondo teatrale, in verità, come dimostrano un *Artaserse* e un *Mitridate, re di Ponto* rappresentati a Milano nel 1756 e a Torino nel 1767, e a sua volta non sempre invulnerabile al fascino delle «imposture istrumentali») – da un'interessante lettera del 1761:

Avendo in questo archivio ritrovato diversi libri stampati di messe andate in disuso cred'io

³⁷ Cfr. verbale di consegna al Capitolo della Chiesa Metropolitana di S. Giovanni di Torino, trascritto in Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, pp. xxxvii-xxxviii. Sebbene la loro destinazione sia più incerta, non è escluso che – oltre a quelle citate in Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, e ne *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, a cura di S. Balestracci – fossero destinate alle esecuzioni della Regia Cappella anche alcune delle composizioni manoscritte conservate nella Biblioteca Capitolare di Aosta e nella Biblioteca Santarosa, in carico patrimoniale alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino ma depositata presso la Biblioteca Civica 'Luigi Baccolo' di Savigliano (CN); cfr. G. Chatrian, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Aosta*, Torino, Centro Studi Piemontesi - Fondo 'Carlo Felice Bona', 1985; A. Colturato, *Le opere musicali della Biblioteca Santa Rosa. Catalogo*, Torino, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1993.

³⁸ Ad esempio, di G.A. Giaj: *Victimae paschali a piu Voci Con VV Per il Giorno di Pasqua* (I-Tcm, E 190); di F.S. Giaj: *Mottetto: Panem coelestem da cantarsi in tempo della Comunione dei Canonici dopo il Confiteor cantato Del Giovedì Santo...* (ivi, E 235), *Mottetto per l'Elevazione del Sabato Santo* (ivi, E 237), *O Sacrum Convivium Per le quarant'ore della Settimana Santa In S. Giovanni per la Corte* (ivi, G 61). Cfr. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, nn. 255-256, 279, 386 (pp. 108, 120-121, 167).

³⁹ Relativamente alla Sindone si vedano ad esempio l'*Adoramus* di G.A. Giaj o il *Salve linum immortale* di F.S. Giaj (I-Tcm, E 183, E 226); per la cerimonia della lavanda il mottetto *Sicut cervus desiderat* di G.A. Giaj (*Mottetto a 4.° Voci di Gio. Ant. Giaj Per la funtione del Lavabo di Corte*; I-Tcm, E 182). Cfr. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, nn. 264, 282, 376; pp. 114, 122, 163.

dalla poca attenzione di alcuni antecessori che non anno saputo coltivare li 6 Figlioli cantanti li Soprano che questo conservatorio mantiene di vitto e vestito dà antico tempo secondo l'uso delle Capelle di Francia, o che anno loro voluto rimodernare con proprij componim[en]ti dà mè ritrovati molto barbari ed alieni dalle buone scuole fuori di quelli del mio antecessore [Francesco Michele Montalto] il quale à scritto bene e sembrandomi che il ripristinar l'uso di qualche di questi componim[en]ti siccome ogni giorno fuori delle Feste si canta la messa à capella giù dall'organo secondo il costume delle altre Capelle de Chiese Metropolitane sarebbe benis[si]mo fatto, ricorro a V. P. M.ro Rev.a che so tutta propenza alla riforma delle cose in maggior colto Divino, perche favorisca aver la degnazione sapermi dire a che libro potrei applicarmi delli qui sotto notati, giacche in quest'anno li d[et]ti Figlioli sembrano che aprino li occhj nel solfeggiare ed intonare attesa qualche mia diligente attenzione quali prima imparavano a mente p[er] una tal qual pratica di insegnamento che le faceva fare da un cantore il vecchio antecessore Sig.r Montaldo quasi nonagenario. Siccome poi tal canto viene accompagnato da un violoncello, ed un contrabbasso, così la supplicarei ancora di una giusta regola de' trasporti dalla chiave Baritone [...].⁴⁰

Pur considerando le (nel carteggio ampiamente attestate) ruggini personali tra Gasparini e Giaj, nello sfogliare i manoscritti dell'Archivio Capitolare è difficile dar ragione a chi, alcuni decenni più tardi, evocava nostalgicamente «il magico archetto di Pugnani e di Viotti» sostenendo che i membri della Regia Cappella avevano spiegato e spiegavano «la pompa di caste e sublimi armonie, degne del Dio vivente» senza profanarle «ad accompagnare i trilli o le danze lascive delle Frini teatrali»;⁴¹ mentre si assiste alla progressiva diminuzione di composizioni per doppio coro, aumentano le pagine solistiche che – indifferenti alle intimazioni dell'enciclica papale *Annus qui hunc* (1749) ma non alla presenza nella compagine regia di soprannisti come Luigi Marchesi e Francesco Casatiello – trasferivano ai piedi dell'altare atteggiamenti espressivi e stilemi nati per le assi di un palcoscenico;⁴² nel tempo si riducono gli esempi di scrittura a cinque parti degli archi e i richiami allo «stil francese»⁴³ (d'altronde la *Banda de musici sonatori* istituita da Carlo Emanuele II negli anni Settanta del Seicento era modellata sulla *Bande des violons* di Versailles, e nella ricca biblioteca di Fiorè figuravano, accanto a opere di Palestrina e Monteverdi, *motets* di Lully e Campra) e si moltiplicano le «sinfonie» e le ricercatezze timbriche vanamente stigmatizzate da papa Benedetto XIV.⁴⁴

⁴⁰ Come tutte quelle del carteggio di Padre Martini, queste lettere (date Torino, 28 ottobre 1761 e 24 maggio 1765) possono esser consultate sul sito del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (<http://badagit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/lettere/search.asp>). Su Gasparini cfr. tra l'altro Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 102-106, e M. Anesa, *La celeste armonia. Vita musicale a Gandino dal XVIII al XIX secolo*, Gandino (BG), Comune di Gandino, 2001, pp. 239-324.

⁴¹ L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino, A. Fontana, 1846, vol. 2, p. 382.

⁴² Per quanto riguarda le composizioni a doppio coro, è presumibile che venissero coinvolti cantori esterni; ricordiamo per inciso che la compagine regia poté spesso contare su un secondo organo, e relativo organista (cfr. Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 29-30). Per le pagine solistiche destinate a Casatiello e Marchesi cfr. Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, nn. 161, 174, 175, 205, 242, 245, 265, 268 (pp. 70, 75, 87, 102-103, 114-116).

⁴³ Cfr. ad esempio A.S. Fiorè, *Te deum à 8. concerto con strum.ti è trombe*, I-Tcm, G bis 26 (Demaria, *Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda*, n. 114, p. 49), cc. 14r, 35r, dove il riferimento allo «stil francese» è affiancato dall'indicazione «spiccato».

⁴⁴ Cfr. i citati *Te Deum* di Fiorè (I-Tcm, G bis 25) e *Adoramus* di G.A. Giay (ivi, E 183) che prevedono l'impiego dei flauti e degli archi con sordina. L'organico della Regia Cappella non includeva flautisti stipendiati, ma alla bisogna il flauto era suonato dagli oboisti o da altri musicisti (cfr. tra l'altro Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, pp. 26-27); del resto il polistrumentismo era all'epoca pratica assai diffusa.

Non è raro, poi, che alle composizioni commissionate per la Regia Cappella sia associato l'aggettivo «breve». Aggettivo ricorrente, con i suoi sinonimi, anche in qualche cerimoniale e relazione: «brevissimo» – lo si è visto – il mottetto da cantarsi nei battesimi delle principesse; «svelta» la «buona musica» eseguita (nella chiesa di S. Filippo) in occasione del funerale della principessa Vittoria di Savoia-Soissons.⁴⁵

Se guardiamo di là dalle Alpi, ad esempio alla Versailles di Luigi XIV, apprendiamo che durante la quotidiana «messe du roi» si eseguivano di norma tre *motets*:

l'un assez long, qui dure depuis le commencement jusqu'à l'Élévation, c'est-à-dire environ un quart d'heure; un autre à l'Élévation, plus simple et plus court, dit par deux ou trois voix choisies, lequel va jusqu'à la Post-Communion; et pour finir, un *Domine salvum* avec tout le chœur. [...] Quant aux offices plus solennels des fêtes, la disposition en reste à peu près pareille, sauf que les morceaux pourront être de proportions plus amples. Les grands motets en plusieurs parties, écrits sur le texte entier d'un psaume, ont dû trouver là leur emploi.⁴⁶

Che Luigi XIV amasse la musica tanto da non riuscire a trattenere le lacrime ascoltando certe pagine sacre, da sottoporre cantanti e strumentisti a ripetute audizioni prima di assumerli, da far vergare codici sontuosi per documentare il repertorio presente e passato, è cosa nota. Sul fronte dinastico antagonista, Leopoldo I d'Asburgo fu compositore e strumentista, fautore di una delle stagioni più splendide della musica alla corte imperiale e a sua volta colto e raffinato collezionista di manoscritti. Qualche decennio più tardi Clemente Augusto di Baviera suonava la viola da gamba e si diletta a far musica d'assieme al punto che in ambiente diplomatico veniva considerato utile aver pratica di uno strumento, mentre Federico II di Prussia, compositore e flautista provetto, forniva a Johann Sebastian Bach il tema dell'*Offerta musicale* e aveva alle proprie dipendenze Carl Philipp Emanuel, Quantz, C.Fr. Fasch, F. Benda, J.G. e C.H. Graun.

«Le roi de Prusse est pour la musique, le roi de Sardaigne pour la chasse», scriveva La Lande negli anni Sessanta del Settecento.⁴⁷ «Neither his Sardinian majesty, nor any one of the numerous royal family seem at present, to pay much attention to music», annotava Burney il 14 luglio 1770 a proposito della menzionata esibizione di Pugnani nella Cappella Reale,⁴⁸ e sappiamo che al Teatro Regio poteva succedere di dover tagliare un'opera di mezz'ora a partire dalla seconda recita perché il sovrano l'aveva trovata troppo lunga o di vederlo sparire dopo le prime note della sinfonia.⁴⁹ Forse non è lontano il giorno in cui gli archivi restituiranno anche un documento simile a quello con cui Carlo III di Spagna – cognato del futuro Vittorio Amedeo III di Savoia – ordinò nel 1760 che le composizioni per la Real Capilla fossero «lo más breves que puedan ser».⁵⁰

⁴⁵ Cit. in Bouquet, *Musique et musiciens à Turin*, p. 66.

⁴⁶ H. Quittard, *Un musicien en France au xviii^e siècle: Henry Du Mont*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 57 (cit. in Benoit, *Versailles et les musiciens du roi*, pp. 46-47).

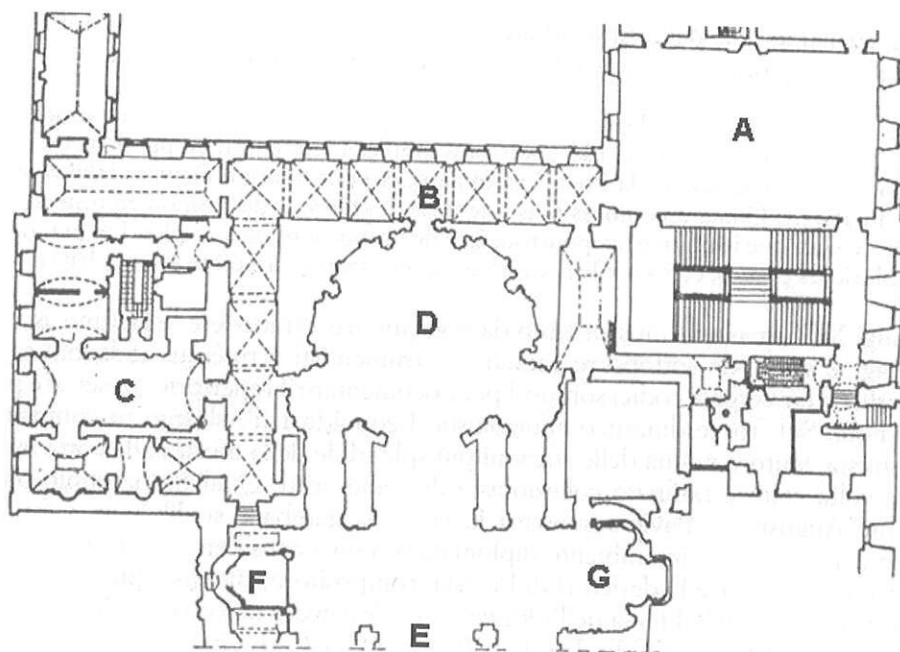
⁴⁷ La Lande, *Voyage d'un François en Italie*, vol. 1, p. 187.

⁴⁸ Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, p. 59 (trad. it., p. 77).

⁴⁹ Cfr. tra l'altro Colturato, *Le feste teatrali di Gaetano Pugnani*.

⁵⁰ Documento conservato a Madrid, Archivo General de Palacio, *Real Capilla*, C.a 5 (cit. in J. Ortega Rodríguez, *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid - Facultad de Geografía e Historia - Departamento de Musicología, 2010, p. 41).

APPENDICE



- A. Palazzo Reale - Salone delle Guardie Svizzere
- B. Palazzo Reale - Galleria della Sindone
- C. Palazzo Reale - Cappella Regia (Parrocchia di corte)
- D. Cappella della Sindone (Cappella Reale)
- E. Duomo
- F. Duomo - Tribuna Reale
- G. Duomo - Organo e orchestra

Rielaborazione da P. Cornaglia, *Il teatro della corte e del cerimoniale: il Palazzo Reale di Torino*, in *Le strategie dell'apparenza*, pp. 147-166: 164.