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

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

«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 dominicano 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. Proprio la festa del Santo Sudario, stabilita nel 1506 da papa Giulio II e celebrata annualmente il 4 maggio in onore della «suppellettile insigne» che i sovrani sabaudi esibivano in ogni grande occasione consci del prestigio conferito loro dal possesso di una reliquia tanto eccezionale, fu una delle ricorrente solennizzate a Torino con maggior pompa regale, clerica, 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 sovranà, 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 sabaudia 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. Tre secoli più tardi la Metropolitana disponeva di una mezza


943
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 vesprì 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 Giaj, maestro di cappella dal 1732 al 1764 – formatisi al Collegio degli Innocenti) solennizzare adeguatamente le cerimonie. Il che, stando per esempio a una disposizione del cardinale Cesare Faccinetti sulle precedenze da osservarsi nelle occasioni pubbliche (1679), non mancò di sollevare nel tempo – a dispetto della continuità e permeabilità delle due istituzioni – qualche controversia:

Pro parte cleri, & beneficiatorum Cathedræ Taurinensis supplicatum fuit pro declaracióne ut infra videlicet. Primo se alli musicì sia lecito, et possa competere precedenza alcuna nell’atti publici sopra li beneficiati della Cattedrale almeno sotto pretesto che servendo à Persone Reggie e Ducali debbìa competéntili tal precedenza. Secondo se essi musicì nelle processioni, et atti publici possino andar in abito scolare e cinti di spada facendo un’estesso corpo con il clero, overo debbìano andare con habito clerale con sua cotta come si serve in altre chiese. Et eadem Sacra Rituum Congregation, 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


4 Documento a stampa conservato in Torino, Archivio Capitolare (I-Tcm, già I-Td), V 29,3, Scritture per la precedenza de’ Beneficiati della Metropolita à Musici di Corte; in proposito si veda Bouquet, Musique et musiciens à Turin, pp. 148-149. La diffidenza nei confronti dei musicisti (sami del fasico, & del boccale) più che dell’arte, scriveva Tommaso Garzoni ne La pausa universale di tutte le professioni del mondo, Venezia, G.B. Somaschi, 1586, p. 453) sembra confermata da quanto si legge, ad esempio, a proposito delle tavole allestite a Spera in occasione dei funerali di Carlo Emanuele III di Savoia (1773), con i musicisti sistemati insieme ai militari, iontano dagli ecclesiastici della Cappella («Tavola Settima detta comune fù in Refettorio, ove mangiaron li Musici della R.e Cappella in N.o di 10, 14 tra Timballieri e Trombettieri; in mezzo al medesmo cravi una lunga tavola per lo Squadrone de’ Dragoni cui succedevano gli uni egli altri in tutto N.o 60», mentre la camera dell’organista era occupata da «un clandestino splendidio pranzo» per Giovanni Veglia, controllore della Real Casa, e i suoi ospiti; cfr. I-Tcm, Fondo archivistico del Grande Elenisomire e dei Cappellani Palatini della SS. Sindone in Torino, n. 48, Memorie, ed Orazioni funebri. Stabilimenti di Regalia, 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
<table>
<thead>
<tr>
<th>Cappella</th>
<th>1725</th>
<th>1742</th>
<th>1775</th>
<th>1790</th>
<th>1797</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>maestro di cappella</td>
<td>A. S. Fiorè</td>
<td>G. A. Giaj</td>
<td>F. S. Giaj</td>
<td>F. S. Giaj</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>soprani</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>[1]</td>
</tr>
<tr>
<td>contralti</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>tenori</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>bassi</td>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>4</td>
<td>4</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>oboi</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>(A. Besozzi, primo oboe)</td>
<td>3 (A. Besozzi, primo oboe e direttore generale della musica strumentale)</td>
</tr>
<tr>
<td>oboi e fagotti</td>
<td>7</td>
<td>7</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
</tr>
<tr>
<td>clarinetti</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>fagotti</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>1</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>corni</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>violini</td>
<td>-</td>
<td>12</td>
<td>(G. B. Somis, primo violino)</td>
<td>14 (G. Pugnani, primo violino)</td>
<td>14 (G. Pugnani, primo violino e direttore generale della musica strumentale)</td>
</tr>
<tr>
<td>viole</td>
<td>-</td>
<td>7</td>
<td>2</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>violoncelli</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>violini, viole e violoncelli</td>
<td>11 (7 violini sopranii, 4 violini contralti e tenori; G. B. Somis primo violino)</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
</tr>
</tbody>
</table>

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»):

<table>
<thead>
<tr>
<th>Scuderie</th>
<th>1725</th>
<th>1742</th>
<th>1775</th>
<th>1790</th>
<th>1797</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>direttore della musica militare</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>-</td>
<td>G. Pugnani</td>
<td>G. Pugnani</td>
</tr>
<tr>
<td>corni</td>
<td>-</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>2</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>trombe</td>
<td>5</td>
<td>5</td>
<td>3</td>
<td>3</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>timpani</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>(onorario)</td>
</tr>
</tbody>
</table>


946
al legate all’ostensione della Sindone) e passarono alle sue dipendenze


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


\(^1\) *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, 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 incomplessità – il numero di composizioni manoscritte dei tre maestri di cappella settecenteschi conservate nell'Archivio Capitolare di Torino, al quotidiano coordinamento dei servizi musicali a corte doveva affiancarsi un notevole impegno sul versante compositivo; il che tuttavia, almeno stante a quanto attestato dalle biblioteche e dagli archivi internazionali, non impedi loro di cimentarsi spesso in ambito vocale profano e strumentale.

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 ampio testimonia 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 «alternativamente» nella «meilleure symphonie de l'Europe»; 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 apprezzare la bravura; e nel 1770


12 Cfr. Demaria, Il fondo musicale della Cappella Regia Sabauda; cfr. inoltre La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII, a cura di S. Balestretti, pp. 1-133.


14 Con esiti peraltro deludenti; cfr. Ch. de Brosses, Lettres historiques et critiques sur l'Italie..., Paris, Ponthieu, 1798 (ed. Lettres françaises écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740, Paris, Poulet Malassis e De Boisse, 1858, vol. 2, p. 325: J'allai un matin à la chapelle, dans l'intention d'entendre Somis, mais le ne joue pas tous les jours, et son tour ne devait 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 fitoit le principal ornement, et qu'il s'eroit dur pour moi, après avoir entendu les plus famez 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]».

Non solo dunque, a Torino come altrove, le parti della liturgia tradizionalmente indicate alle voci potevano essere precedute, inframmesse, 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.

I luoghi

Benché i sovrani non mancassero di dare spettacolo della loro devozione in altre chiese della città,7 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, Venarini, Pasqualini, San-Martini e quelques autres encore. Oh! que je le troquerois bien pour avoir sa seur, 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 graces ni plus de goût, ni personne qui me ferait autant qu’elle de vie et de joie dans son chant»).


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 accadeva direttamente dal Palazzo (cfr. Appendice); nel transetto di fronte ad essa, descritta nel 1753 da Giovanni Gaspare Craverti come addobbata di «velluto cremisi, fregiato di galloni, e frange d’oro» e rifatta nel 1775, stava il «magnifico, e maestoso organo col’orchestra a tre ordini di logge, tutte ornate d’intagli, rappresentanti musicali strumenti, ed altri ornamenti, il tutto dorato»,10 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’eleemosiniere 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,15 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

---


La musica nelle funzioni religiose in presenza della Corte (Torino, sec. XVIII)

col di più che[,] non intervenendo la Corte[,] se l'Il. 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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Mattina</th>
<th>Sera</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Il primo giorno dell'anno, Messa</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Domenica di Settimana, 40 ore</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>Tutti li Venerdì di Quaresima e del Mese di Marzo, Miserere e Ben.</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>Mercoledì Santo, Lamentazioni e Miserere</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>Giovedì Santo, Messa, Lamentazioni e Miserere</td>
<td>9 ½</td>
</tr>
<tr>
<td>Venerdì Santo, Messa, Lamentazioni e Miserere</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>Sabato Santo, Profesia e Messa</td>
<td>10 ½</td>
</tr>
<tr>
<td>Domenica di Pasqua, Messa, Vespro e Bened.</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Lunedì 2, da Festa di Pasqua, Messa, Vespro e Bened.</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>La SS. Sindone, Messa e Benedizione alla Cappella di S. t. Sudario</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Tutta l'Ottava, Benedizione in S. t. Sudario</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Ascensione del Signore, Messa S. t. Gio. ni</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Novena di Pentecoste, Benedizione</td>
<td>5 ½</td>
</tr>
<tr>
<td>Domenica di Pentecoste, Messa e Vespro</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Corpo del Signore, Messa</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>L'ultimo giorno dell'ottava, Messa</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>Natività di S. t. Giovanni Battista, Messa</td>
<td>10 ½</td>
</tr>
<tr>
<td>Assunzione di Maria Vergine, Messa</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Natività di Maria Vergine, Messa</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>Tutti li Santi, Messa e Vespro</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Commemorazione dei Fedeli Defunti, Messa</td>
<td>10 ½</td>
</tr>
<tr>
<td>Novena del SS. o Natale, Benedizione</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>Natività del Signore, Messa e Vespro</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>Seconda Festa del SS. o Natale, Messa e Vespro</td>
<td>11</td>
</tr>
</tbody>
</table>

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», invitò a 20 I-Tcm, V 29,8, «Stato de professori della R. Capella è Camera».
varcare la soglia attraverso lo schermo di colonne per scoprìre, solo allora, la meraviglia della cupola e lo «spettacolo della cappella». 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», che avvenivano molte delle esecuzioni cui fanno riferimento i manoscritti ora all’Archivio Capitolare di Torino, con la compagnia 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 need 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 Beazzossa 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.

Scrigno 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’Elemsinier, cappella interna al Palazzo e a sua volta dotata di organo e orchestra. Com’era lecito attendersi, a differenza di quanto accade per le apparizioni

---

23 J.-J. Le François de La Lande, Voyage d’un français 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 concert this morning at the king’s chapel, which was crowded on the occasion. It is an elegant rotunda, 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’affittamento tra gli orchestrali torinesi colpi 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 provvedite 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 Cracia, 1791, pp. 221-223); nel caso della Cappella Reale, l’affittamento tra i musicisti e l’acustica felice ovevano evidentemente agli inconvenienti rilevati dallo stesso Galeazzi a proposito delle esecuzioni orchestrali in chiesa (ivi, pp. 216-218).
pubbliche, ampiamente descritte in relazioni e resoconti, questi momenti della vita della 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 maggiore – 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.


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 Duc di Savoia con l'Infanta Antonietta di Spagna nel 1730, manoscritto conservato in I-Tr, Vern. 16.2, cc. 10v-51v: 46r.
30 A. Resca, Ragguaglio Storico Delle Nozze della Reale Principessa Giuseppa Maria Luisa Benedetta di Savoia col Reale Principe Luigi Stanislao Saverio Conte di Provenza, manoscritto conservato in I-Tr, Storia Patria 22,
Annarita Colturato

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»; terminata la funzione si intonava l'inevitabile Te Deum mentre la città rimbombava di un numero di cannonate commisurato all'importanza del battesimo. Te Deum, sinfonia che servivano «d'accompanagn[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. 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.

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), in quelli settecenteschi i riferimenti sono spesso generici (esquisita musica, florississima 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 estensivo annotato nel 1713, a proposito del Te Deum celebrativo del Trattato di Utrecht: «Fu composita la musica da Monsù Fiorè mastro di capella, ed era un'incap缙 l'udirla. In questo mentre si fece un solenne sparo primo dalla Panteria, e di poi della Artiglieria di 120 pezzi di canoni disposti tutti in ordine su gli rimpatri della città, e cittadella con la bocca rivolta verso la piazza. Il più mirabile di questa superba composizione musicale fu un accompagnamento di trombe, e timballe, che suonavano su la nota al pari degli altri instrumeni, che v'erano senza numero».

Sono proprio le partiture dell'Archivio Capitolare (dove, benché «di sovranà proprietà»,
i circa 650 manoscritti e il centinaio di edizioni musicali della Regia Cappella sono confluiti dopo essere transitati dalla Biblioteca Reale e dal Duomo[^7] a fornire 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, ne potevano mancare varie attestazioni dell’inno Annui sacrae redeunt (che a Torino soppiantò il Gaude Mater Ecclesia di Penent e gli altri inni destinati ad essere intonati nei vesprì della Sindone) e mottetti, su testi in un latino talora maldestro, destinati alle varie circostanze.[^9]

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 comporte 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 segra, senza armonia fughe ed eruzioni e frasi di ecclesiastica musica, allegando perché non [capiva] il segreto della Musica ma solo la superficie esser le legature fughe cose antiche formando solo imposture instrumentalismi e rumor de violini e mal ordinati concerti da strumenti di fiato giacché l’orchestra [a Torino era] assai buona, credendo di sciocamente colpire con questo modo il genio del pubblico e farsi da Cavaglieri [impresari del Teatro Regio] acclamare perché [potesse] esser richiesto a compor opere coll’aiuto del d.o Sig. Pugnani nel regno Teatro, fine tutto stolti e falsi perché da g’ecclesiastiche 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 involuntrabile al fascino delle «imposture instrumentaliste») – da un’interessante lettera del 1761:

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


dalla poca attenzione di alcuni antecessori che non anno saputo coltivare li 6 Figlioli cantanti il Sopprano che questo conservatorio mantiene di vitto e vestito dà antico tempo secondo l'uso delle Capelle di Francia, che anno loro voluto rimodernare con propri componin[en] ti dà mé ritrovato 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 componin[en]ti siccome ogni giorno fuori delle Feste si canta la messa à capella giù dall'organo secondo il costume delle altre Capelle de Chiuse Metropoli
tane sarebbe benissimo fatto, ricorso a V. P. M.ro Rev.a che so tutta propensa alla riforma delle cose in maggior colto Divino, perché favorevole aver la degnazione sapermi dire a che libro potrei applicarmi de' quali sotto notati, giacché in quest'anno li d[et]ti Figlioli sembrano che aprino li occhi nel solleviare ed intonare attesa qualche mia diligente attenzione qual prima impararono a mente p[er] una tal qual prattica di insegnamento che la faceva fare da un cantore il vecchio antecessore Sig.r Montaldo quasi nonagenario. Siccome poi tal canto viene accompannato da un violoncello, ed un contrabasso, così la supplicarei ancora di una giusta regola de' trasporti dalla chiave Barittone [...].40

Pur considerando le (nel carteggio ampiamente attestate) ruggini personali tra Gasparini e Giay, 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 «da 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 intuizioni dell'enciclica papale Annus qui bunc (1749) ma non alla presenza nella compagnia regia di sopranisti 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 sonatorii 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

42 Per quanto riguarda le composizioni a doppio coro, è presumibile che venissero coinvolti cantori esterni; ricordiamo per inciso che la compagnia 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, 173, 205, 242, 245, 265, 268 (pp. 70, 73, 87, 102-103, 114-116).
43 Cfr. un esempio A.S. Fiorè, Te deum a 8. concerto con stram. 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 chiaro dall'indicazione di «piccato».
44 Cfr. i citati Te Deum di Fiorè (I-Tcm, G bis 25) e l'Adoration di G.A. Gaey (ivi, E 183) che prevedono l'impiego dei flauti 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 polifonismo era al tempo 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; «brevisissimo» — lo si è visto — il motto 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.49

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 salutum 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 dilettava a far musica d’assei 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.F. 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.
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).

957
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