

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

Libreria Editrice Vaticana
Città del Vaticano - 2013

© 2013

Libreria Editrice Vaticana

Via della Posta - 00120 Città del Vaticano

Tel. 06.6988.5003 - Fax 06.6988.4716

www.libreriaeditricevaticana.com

diffusione@lev.va - lev@lev.va

Pontificio Istituto di Musica Sacra

Sede legale

Piazza Sant'Agostino, 20/A - 00186 Roma

Sede didattica e biblioteca

Via di Torre Rossa, 21 - 00165 Roma

Tel. 06.6638.792

www.musicasacra.va

pims@musicasacra.va

ISBN 978-88-209-8991-0

SOMMARIO

Volume I

M° Mons. Vincenzo De Gregorio <i>Premessa</i>	pag.	I
M° Mons. Valentino Miserachs Grau <i>Presentazione</i>	pag.	V
Antonio Addamiano - Francesco Luisi <i>Nota dei curatori</i>	pag.	VII

ATTI CELEBRATIVI

Benedetto XVI <i>Lettera a S. Em.za il Card. Zenon Grocholewski</i>	pag.	XI
M° Mons. Valentino Miserachs Grau <i>Prolusione</i>	pag.	XIII
Card. Zenon Grocholewski <i>Allocuzione</i>	pag.	XVII
Francesco Luisi <i>Laudatio del M° Diego Fasolis</i>	pag.	XXI
Marco Cimagalli <i>Laudatio del M° Arvo Pärt</i>	pag.	XXIII
M° Mons. Valentino Miserachs Grau <i>Laudatio del M° Prof. Luigi Ferdinando Tagliavini</i>	pag.	XXVII
Francesco Luisi <i>Introduzione ai lavori congressuali</i>	pag.	XXIX

ATTI DEL CONGRESSO

1. FIGURE DELLA MUSICA SACRA TRA ANTICHE E NUOVE QUESTIONI

Nino Albarosa <i>Aspetti di Dom Eugène Cardine</i>	pag.	5
Andrea Bombi <i>Informazione, formazione e propaganda nel Boletín de la Asociación ceciliana española</i>	pag.	9

Francesc Bonastre <i>L'opera musicale di Francesc Tàpies (1898-1985)</i>	pag.	27
Juan José Carreras <i>La formación de un musicólogo: Higiní Anglès (1912-1922)</i>	pag.	33
Dom Philippe Dupont, OSB <i>La tradition des études grégoriennes et paléographiques à l'abbaye de Solesmes</i>	pag.	45
Siegfried Gmeinwieser <i>Joseph Haas (1879-1960) e il Pontificio Istituto di Musica Sacra. Considerazioni sulla musica sacra prima e dopo il Concilio Vaticano II</i>	pag.	57
David Hiley <i>Gregorian Chant in Regensburg before Haberl and Pustet</i>	pag.	69
Michel Huglo † <i>Dom Eugène Cardine et l'édition critique du Graduel romain</i>	pag.	79
Daniele Sabaino <i>La definizione del concetto di 'musica liturgica' nel dibattito post-conciliare</i>	pag.	87
Ramón Saiz-Pardo Hurtado <i>Joseph Ratzinger: il luogo della musica liturgica</i>	pag.	107

2. PRASSI, FORME E SCRITTURA DEL CANTO PIANO

James Borders <i>Canti liturgici nei manoscritti delle tre versioni medievali del Pontifical romain</i>	pag.	125
Paolo Emilio Carapezza <i>Sicilo discepolo di Paolo</i>	pag.	141
Mauro Casadei Turrone Monti <i>La notazione adiafematica pomposiano-ravennate e le contaminazioni in area bolognese</i>	pag.	149
Johannes Berchmans Göschl <i>Zur Frage der Melodierestitution des gregorianischen Messproprium und deren Verwirklichung im Graduale Novum 2011</i>	pag.	155
Michael Klaper <i>Testimonianze contemporanee e riflessioni sulla 'composizione' di nuovi canti liturgici nel Medio Evo</i>	pag.	179
Giampaolo Mele <i>Archeologia liturgico-musicale. Appunti su un monumento romano-francescano (ACO, P. III-VIII, Italia centro-settentrionale, sec. XIII^{4/4})</i>	pag.	189

Luisa Nardini <i>Le prosule del Proprium Missae nei manoscritti di area beneventana. Un progetto di edizione</i>	pag.	221
Marcel Pérès <i>Il canto romano antico: nuove prospettive per l'interpretazione del canto gregoriano e dei repertori delle Chiese d'Oriente</i>	pag.	233
Franz Karl Prassl <i>Teologia liturgica e canto gregoriano</i>	pag.	247
Cesarino Ruini <i>Mutamenti politici e trasformazioni della scrittura musicale: esperienze e proposte tra paleografia e storia</i>	pag.	259
Heinrich Rumphorst <i>Die Behandlung der Texte der Heiligen Schrift durch die Komponisten des Gregorianischen Chorals als Ausdruck der Interpretation</i>	pag.	269
Nicola Tangari <i>Particolarità liturgico-musicali di un graduale di Santa Maria Maggiore a Roma</i>	pag.	287

3. MUSICHE DEVOZIONALI E PRATICHE NON SCRITTE

Gioia Filocamo <i>"Non vedete che i Santi, le cui feste lasciandosi di celebrare, si sdegnerebbero et potrebbe avvenire che ci facessero del male assai?" I santi nelle laude polifoniche tra Quattro e Cinquecento</i>	pag.	307
Cecilia Luzzi <i>Censura e rinnovamento cattolico nell'età della Controriforma: i travestimenti spirituali del Petrarca e il madrigale</i>	pag.	321
Ignazio Macchiarella <i>L'attualità della pratica del falsobordone</i>	pag.	341
Giovanni Salis <i>Scelte devozionali nelle musiche per la processione notturna con misteri del Venerdì Santo dei Barnabiti (Milano 1587)</i>	pag.	353
Carlida Steffan <i>«Per i compositori di musica e per i predicatori». Testimonianze ed osservazioni sul rapporto tra predicazione e composizioni paraliturgiche nel Sei-Settecento</i>	pag.	389

4. POLIFONIA SACRA TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Pierre Bonniffet <i>La musique entre le Verbe et le silence. Claude Le Jeune: les Dix Pseaumes de David (1564)</i>	pag. 397
David Bryant - Elena Quaranta <i>Il 'suono' delle feste: pratiche compositive ed esecutive della polifonia sacra nelle chiese minori tra tardo Medioevo e Rinascimento</i>	pag. 415
Camilla Cavicchi <i>Antonio Capello e le relazioni musicali fra gli Este e i pontefici nel primo Cinquecento</i> ...	pag. 425
Frank A. D'Accone <i>Liturgia, polifonia e tradizione: l'ingresso del Vescovo a Firenze nel 1567</i>	pag. 437
Iain Fenlon <i>Roman Polychoral Music in Renaissance Spain</i>	pag. 451
Marco Gozzi <i>Le sequenze nei codici musicali trentini del Quattrocento e il loro rapporto con il canto piano: il caso di 'Mittit ad Virginem'</i>	pag. 461
Barbara Haggh-Huglo <i>Late-Medieval Vespers and Masses in the Modern Church? Three Case Studies</i>	pag. 471
Noel O'Regan <i>Confraternity statutes in early modern Rome: what can they tell us about musical practice?</i>	pag. 487
Klaus Pietschmann <i>Polifonia liturgica e simbologia politica nell'Italia rinascimentale</i>	pag. 503
Franco Piperno <i>Giulio Della Rovere e la rete di relazioni musicali fra Loreto, Urbino e Ravenna</i>	pag. 509
Rodobaldo Tibaldi <i>Appunti per una storia del responsorio polifonico tra XV e XVI secolo: diffusione e trasformazione di un genere</i>	pag. 545

Volume II

5. MUSICA SACRA NELL'ETÀ DELLA CONTRORIFORMA

Rodolfo Baroncini <i>Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590-1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubini</i>	pag. 569
--	----------

Fabrizio Bigotti <i>Le composizioni strumentali "sacre" di Giovanni Francesco Anerio, Gregorio Allegri, Giovanni Battista Organista e di anonimo nella biblioteca Altemps</i>	pag. 587
--	----------

Biancamaria Brumana <i>Il Dialogo di s. Francesco di Marcorelli ed altre musiche dedicate al santo nel XVII secolo</i>	pag. 613
---	----------

Luigi Collarile <i>Ad uso della Cappella Ducale di Venetia. Intorno a due inedite composizioni sacre di Francesco Cavalli</i>	pag. 639
--	----------

Daniele V. Filippi <i>Carlo Borromeo e la musica, «a lui naturalmente grata»</i>	pag. 665
---	----------

Saverio Franchi <i>Idealità cattoliche e culturali nelle istituzioni musicali romane della Compagnia di Gesù (XVI-XVII secolo)</i>	pag. 677
---	----------

Robert L. Kendrick <i>Litanies and their texts, 1600-1700</i>	pag. 703
--	----------

Stefano Lorenzetti <i>Tra oralità e scrittura. Qualche riflessione sulla natura dell'inventio nella musica liturgica, tra Cinque e Seicento</i>	pag. 711
--	----------

Arnaldo Morelli <i>«Con musica eccellentissima di cose pie». Salve, litanie ed altre devozioni: pratiche religiose e patronage a Roma in età moderna</i>	pag. 723
---	----------

Berthold Over <i>Sempre cantando. La musica nelle missioni interne nell'Italia del Sei-Settecento</i>	pag. 733
--	----------

Giancarlo Rostirolla <i>Le cappelle musicali a Roma durante e dopo il Concilio di Trento, con particolare riguardo al 1563, anno della chiusura dei lavori</i>	pag. 747
---	----------

Paolo Valerio <i>Giovanni Maria Sabino e la Scuola musicale napoletana</i>	pag. 779
---	----------

6. L'ORATORIO

Andrea Chegai <i>Su alcune strategie retoriche e drammatiche nei primi oratori metastasiani (Roma 1727, Vienna 1730)</i>	pag. 793
---	----------

Costantino Maeder <i>Alcuni appunti su due tipi di oratorio del Seicento</i>	pag. 807
---	----------

Colleen Reardon <i>Oratorio and Sacred Opera in Siena, 1680-1731</i>	pag. 823
Christian Speck <i>Remarks about Polychoral Oratorios by D. Mazzocchi, Marazzoli and Carissimi</i>	pag. 843
Jean-Pierre Whitfield <i>Marc-Antoine Charpentier et «l'oratorio volgare»</i>	pag. 863
7. L'ETÀ MODERNA	
Carmela Bongiovanni <i>Un'impresa per la musica sacra a Genova: la cappella musicale di Sant'Ambrogio tra Sette e Ottocento</i>	pag. 877
Ala Botti Caselli <i>Osservanza liturgica e stile antico nel solco della tradizione post-conciliare: le Passioni di Giuseppe Ottavio Pitoni</i>	pag. 907
Annarita Colturato <i>«Gaude felix Sabaudia, gaude tota Ecclesia»: la musica nelle funzioni religiose in presenza della corte (Torino, sec. XVIII)</i>	pag. 943
Elisabetta Pasquini <i>«In quell'aria più bassa di Roma»: attorno a un (presunto) incarico a padre Martini ..</i>	pag. 959
Abel Puig i Gisbert <i>Les funcions musicals de les capellanies Moretti, Sacchetti, Sonanti i Soriano en Santa Maria Maggiore a Roma des de la seua fundació fins al 1759</i>	pag. 967
Christoph Riedo <i>La festa del Corpus Domini nel Duomo di Milano durante il Settecento</i>	pag. 989
8. L'ORGANO	
Marco Beghelli <i>L'organo all'opera</i>	pag. 1013
John Caldwell <i>The English Pre-Reformation Organ Repertory and the significance of The Mulliner Book</i>	pag. 1023
Giuseppe Clericetti <i>Prassi esecutiva e 'santa' tradizione negli scritti di Charles-Marie Widor</i>	pag. 1029
Antonio Delfino <i>Policoralità intavolata: una nota su Adorna thalamum di Francesco Soriano (da Schadeus 1611¹ a D-Bsb, Mus. ms. 40075)</i>	pag. 1043

Gabriele Giacomelli <i>Organi e simboli del potere a Firenze dalla repubblica al principato</i>	pag. 1061
--	-----------

9. L'ETÀ CONTEMPORANEA

Francesco Passadore <i>La Cappella musicale di S. Marco a Venezia nei secoli XIX e XX</i>	pag. 1077
--	-----------

Susanna Pasticci <i>La presenza della fede nell'universo creativo di Igor Stravinskij</i>	pag. 1093
--	-----------

Marc Pepiol Martí <i>El compositor, constructor de bellesa? Música sacra i llenguatges d'avantguarda</i>	pag. 1115
---	-----------

Raffaele Pozzi <i>I tormenti del Getsemani. Le Orationes Christi e l'umanesimo religioso di Goffredo Petrassi</i>	pag. 1131
--	-----------

Paolo Russo <i>Solennità e teatralità nella Messa da Requiem in Sol minore di Mayr</i>	pag. 1153
---	-----------

Pietro Zappalà <i>Amilcare Ponchielli e la musica sacra: nuove acquisizioni</i>	pag. 1177
--	-----------

Volume III

TAVOLA ROTONDA - LA MUSICA NELLA COMUNICAZIONE RELIGIOSA: TESTI E IMMAGINI Coordinatore FRANCO ALBERTO GALLO

Franco Alberto Gallo <i>La musica nella comunicazione religiosa: testi e immagini</i>	pag. 1199
--	-----------

Paola Dessì <i>Musica nell'attività missionaria di Matteo Ricci: i doni sonori per l'imperatore Wanli</i>	pag. 1201
--	-----------

Donatella Restani <i>«L'altra musica dei paesi stranieri alla Cina»: prime ricerche sui testi del gesuita Giulio Aleni (1582-1649)</i>	pag. 1213
---	-----------

Lionel Li-Xing Hong <i>Catholic Music in Seventeenth and Eighteenth Century China. A Study from a Liturgical Perspective</i>	pag. 1231
---	-----------

Daniela Castaldo <i>Miriam e la musica in una rappresentazione medievale</i>	pag. 1247
---	-----------

Nicoletta Guidobaldi <i>La muta eloquenza dei suoni dipinti: prime indagini sulla raffigurazione di musiche sacre e devozionali nell'iconografia del Cinque e Seicento</i>	pag. 128
Eliana Cabrera Silvera <i>Sonido y silencio en la conquista espiritual de la América Latina del siglo XVII</i>	pag. 129
Jann Pasler <i>Sacred Music in the African missions: Gregorian Chant, Cantiques, and Indigenous Expression</i>	pag. 129
TAVOLA ROTONDA - LA LITURGIA MUSICALE CATTOLICA NELLA NUOVA COMUNICAZIONE GLOBALE Coordinatore RAFFAELE POZZI	
Raffaele Pozzi <i>Verso un'unitas multiplex? La liturgia musicale cattolica nella nuova comunicazione globale</i>	pag. 131
Giovanni Filoramo <i>Trasformarsi nella tradizione: il cattolicesimo e le sfide della globalizzazione</i>	pag. 131
Enzo Pace <i>La mia messa è più divertente della tua. Il neo-pentecostalismo in musica</i>	pag. 131
Salvatore Barbagallo, OFM <i>La musica per la liturgia</i>	pag. 132
Luigi Garbini <i>L'esperienza del Laboratorio di musica contemporanea al servizio della Liturgia</i> ...	pag. 137
Anthony Ruff, OSB <i>The Treasury of Sacred Music in the U.S. Catholic Church</i>	pag. 134
Oliver-Marie Sarr, OSB <i>La Musique liturgique en Afrique: l'expérience de Keur Moussa (Sénégal), genèse et évolution (1963-2011)</i>	pag. 134
Eduardo Binna - Jerônimo Pereira Silva <i>Testimonianza della Chiesa brasiliana</i>	pag. 136
Lionel Li-Xing Hong <i>Practice of Catholic Liturgical Music in Taiwan Today. An Overview</i>	pag. 137

TAVOLA ROTONDA - LA MUSICA SACRA: PROSPETTIVE PEDAGOGICO-DIDATTICHE DEL PIMS
Coordinatore GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI

Giuseppina La Face Bianconi <i>La musica sacra: prospettive pedagogico-didattiche del PIMS</i>	pag. 1381
Paolo Cecchi <i>Sull'odierna recezione in ambito pedagogico della grande polifonia sacra dei secoli XV e XVI</i>	pag. 1385
Maria Luisi <i>Il canto dei fedeli. Riflessioni sui testi poetici</i>	pag. 1389
Mauro Pisini <i>È ancora attuale il rapporto tra musica sacra e latino?</i>	pag. 1397
Daniele Sabaino <i>L'uso del 'tesoro della musica sacra' - e del canto gregoriano - nella liturgia rinnovata celebrata nelle lingue nazionali</i>	pag. 1403
Raffaele Pozzi <i>Un ricordo al futuro. Lo spirito del Concilio Vaticano II e i compiti formativo-culturali del Pontificio Istituto di Musica Sacra</i>	pag. 1409
Walter Marzilli <i>L'operato del Pims alla luce dei documenti della Chiesa</i>	pag. 1415
Silvano Presciuttini <i>Riflessioni sulla didattica della composizione al Pontificio Istituto di Musica Sacra</i>	pag. 1423
Nicola Tangari <i>Prospettive pedagogico-didattiche del Corso di Musicologia</i>	pag. 1427

Carlo Borromeo e la musica, «a lui naturalmente grata»¹

«Carlo Borromeo e la musica»... Ancora? Un argomento del genere rischia di essere liquidato con un'alzata di sopracciglio. Il Concilio tridentino e la commissione cardinalizia, Vincenzo Ruffo, l'intelligibilità delle parole, l'inasprimento delle norme disciplinari per i cantori e il clero, la valorizzazione della liturgia ambrosiana: temi già trattati più e più volte,² seppur non certo esauriti. Ma perché insistere? Perché, rileggendo documenti e biografie antiche e compulsando la letteratura interdisciplinare, ci si imbatte in aspetti cui finora i musicologi hanno prestato poca attenzione. Alla «vita sonora» di Carlo Borromeo si aggiungono così tasselli insospettati, e il rapporto fra la sua figura e la civiltà musicale del Cinquecento inizia a ritrovare, lontano dai cliché, tutta la sua complessità e ricchezza.

I

Il capitolo della Vita borromaica di Giovan Pietro Giussani dedicato al «Nascimento di Carlo, e de' suoi progressi ne' primi anni»³ propone una descrizione tipicamente agiografica del fanciullo già avviato alla vita clericale, che rifiutava i passatempi comuni della fanciullezza e «mostrava di non aver altro diletto, né gusto, che di fabricare altarini, cantar lodi al Signore, e far altre somiglianti cose» (p. 5). Giussani aggiunge però: «Non le parve di recusare la musica per avere qualche lecita ricreazione, della quale piuttosto si diletto; ma guardossi però sempre di non cantare cose lascive, e se a caso gli occorrevano, le taceva, cantando le note solamente; il cui modo servò egli poscia anche ne gl'anni più maturi fin che poi la lasciò affatto» (p. 6). Tre cose ne possiamo ritenere. Un primo, eloquente segnale dell'interesse di Carlo per la musica: «lecita ricreazione», anzi diletto. Un riferimento, quasi un'obbligata messa in guardia, al tema 'musica e

¹ L'indagine sulla «vita sonora» di Carlo Borromeo è parte dei miei progetti di ricerca «A History of Sonic Experience in the Renaissance» e «The Soundscape of Early Modern Catholicism», sostenuti rispettivamente da un assegno dell'Università degli Studi di Pavia (2010-2011) e da una Fellowship del Boston College (2012-2013). Si veda il sito www.sonicexperience.org.

² L'unico testo monografico di una certa sostanza è tuttavia L. Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Fondazione «Giorgio Cini», 1970. Utile, ma centrato più sulla città che sulla figura di Carlo Borromeo, C.S. Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot, Ashgate, 2005 (si veda specialmente il cap. 7, «Public Devotion in Post-Tridentine Milan»). I fondamentali contributi 'milanesi' di R.L. Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1996 e *The Sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002 toccano solo marginalmente, anche se con ricchezza di spunti, l'epoca di Carlo.

³ G.P. Giussani [Giussano], *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, Roma, nella stamperia della Camera Apostolica, 1610, Libro I, cap. II. In questa e in tutte le citazioni da testi dell'epoca, integro e modernizzo tacitamente punteggiatura e grafie, attenendomi alla massima economia di interventi.

parola', con i pericoli connessi (ci torneremo). Infine, un abbozzo di lettura prospettica del rapporto del santo con la musica, in tre età: la fanciullezza, gli «anni maturi», e una fase ultima, segnata dalla definitiva rinuncia ascetica.

Proviamo a ricostruire un contesto per questa «lecita ricreazione» degli anni giovanili, radunando frammenti sinora sparsi. Nel 1551 Carlo, tredicenne, è a Milano. Il suo precettore, Tommaso Landriani, scrive al padre, il conte Gilberto Borromeo, e fra altre questioni domanda.

Uno scuto per dar a messer Guglielmo ch'insegna a sonar di violon ed a cantare, affine ch'anco noi possiamo esserli ben veduti, oltre a l'utile ne riporterà il putto; né vorrà già che un scutto fosse cagione che Carlo non imparasse questa virtù di sonare e cantare, perciocché cantamo tanto poco noi, colpa della compagnia, che manca poco più che non si scordiamo quello sappiamo; farà amicizia di molti gentiluomi, onde così poco a poco si verrà a spogliare di quella timidità, e non so che altro, che lo tiene ingombrato.⁴

Carlo, dunque, prendeva lezioni di violone e di canto. Ma questo frammento dice di più. Da una parte, deduciamo che una prassi musicale d'insieme era attività abituale a casa Borromeo (pur se, e anzi proprio perché Landriani lamenta che nella succursale milanese «cantamo tanto poco»); e a quanto pare era una tradizione antica.⁵ Dall'altra, il tutore sottolinea «l'utile» di «questa virtù di sonare e cantare», utile sociale, per l'opportunità di fare amicizia con altri gentiluomini, e anche formativo e terapeutico: per vincere la timidezza e quel «non so che altro», che allude probabilmente ai noti impedimenti d'eloquio di Carlo (poiché «era molto verecondo e timido [...] e pronunciava in maniera che molte delle sue parole spesso perdeva anche chi gli stava vicinissimo ad ascoltarlo», secondo G.B. Possevino;⁶ Carlo Bascapè parla di «verba frequenter minus expressa» nelle conversazioni private «ex praecipiti quadam pronunciatione», e contemporaneamente di una difficoltà a trovare le parole, «quod aegre verba inveniebat».)⁷

Nel 1553 Carlo è a Pavia, studente in utroque iure. Don Gottardo Cerruto, che vigila sui suoi studi, riferisce al conte Gilberto Borromeo il 5 maggio: «... si diletta ancora dopo il disnar di musica, et di flaudi; havemo in caxa, la cassa di flaudi del S. conte Luchino, qual amorevolmente gli lassa usare a monsignore et a soi...».⁸ Un nuovo indizio sonoro: vediamo Carlo ancora coinvolto in attività musicali di gruppo, e in particolare per ensemble di flauti. La primavera successiva, siamo nell'aprile del 1554, è Carlo stesso che da Pavia indirizza una lettera «al Magnifico Messer Provaso Contino mio carissimo», spiegando: «mi bisognò dare doi scuti al Patrone della casa, ed uno al Maestro d'imparar di leutto [...] e così al presente li ho spesi tutti».⁹ L'accorata richiesta di uno studente squattrinato ci offre un altro elemento: lezioni di liuto.

⁴ R. Maiocchi – A. Moiraghi, *San Carlo Borromeo studente a Pavia e gli inizi del collegio*, Pavia, Tip. Caio Rossetti, L. Fiocchini e C., 1912, p. 48.

⁵ Strumenti e lezioni domestiche di musica sono documentati in casa Borromeo già nel Quattrocento: si veda C.A. Pisoni, *Armone borromeo*, in E. Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004, pp. xii-xiii.

⁶ G.B. Possevino, *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo*, Roma, G. Tornieri, 1591, p. 45.

⁷ C. Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. cardinalis, tituli S. Praxedis archiepiscopi Mediolani libri septem*, Ingolstadt, D. Sartorius, 1592, libro VII, cap. xxiv.

⁸ Maiocchi – Moiraghi, *San Carlo Borromeo studente a Pavia*, p. 41.

⁹ Lettera del 9.4.1554, in C. Marcora, *Le lettere giovanili di san Carlo (1551-1560)*, «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», xiv, 1967, pp. 393-563: 449.

coi
ric
che
sul
del
soc
15
dat
dis
As
ove
inf
atte

Ed
(«p

En

Nel

UR
cor
dell
G
Ba
G
Ba

Senza insomma poter specularare sulla qualità assoluta delle attività musicali in cui era coinvolto e sulle sue doti individuali, possiamo apprezzare la varietà della formazione ricevuta da Carlo Borromeo: canto, violone, flauto, liuto, e una casa, tanto a Milano che a Pavia, dove alla musica ci si dedicava volentieri. Fra le scarse notizie pervenuteci sul prosieguo dei suoi anni universitari, ce n'è un'altra che svela un ulteriore lato dell'esperienza sonora di Carlo, e al contempo sposta l'attenzione dai luoghi domestici e sociali della musica a orizzonti più ampi. Riguarda un momento di crisi, da collocarsi nel 1556 o nel 1558-1559.¹⁰ Carlo, dopo una forzata interruzione degli studi, connessa, se la datazione più tardiva è corretta, con la morte del padre (27 luglio 1558) e il successivo disbrigo degli affari famigliari, rientra a Pavia e si affanna a recuperare il tempo perduto. Ascoltiamo Giussani: «Rassettate ch'egli ebbe le cose di casa sua, se ne ritornò a Pavia, ove si diede con tanta assiduità a finire il corso de' suoi studi, che si cagionò una grave infermità di catarro, che lo travagliò assai, e lo astrinse a tralasciargli di nuovo, per attendere a curarsi».¹¹ Bascapè, più diffusamente:¹²

sed ob id quoque intermittendus fuit iuris discendi labor; quod studiorum suorum cursus cito conficiendi desiderio, quasi aestu quodam, ad vigiliis, et nimias litterarum occupationes delatus, in periculosam valetudinem, pituita ex capite distillante incidit; quae curationem procul a libris omnino postulabat. Ea pluribus mensibus temperantia fere, commodaque vitae ratione Mediolani adhibita; quamquam gravius malum, fortasse etiam vitae discrimen, avertere visa est; non efficit tamen, quin pituita itidem flueret, usque ad postremos fere illius vitae annos. Quo tempore illa assiduo ieiunio valde imminuta, in proverbi fere consuetudinem Caroli remedium induxit.

Ed ecco che mentre si cura dalla «pericolosa valetudo» e dai temibili flussi di catarro («pituita»), i medici lo sottopongono a una terapia musicale:¹³

Ed ordinandole i medici ch'egli si pigliasse qualche ricreazione per sollevamento del male, non volle ammettere altro che la musica sola, a lui naturalmente grata, e questa ancora parcamente, per non aprire la strada a qualche sensuale diletto, né a cosa disdicevole alla modestia clericale. Si riebbe poi da quel male...

E nella versione di Bascapè:¹⁴

Dum curaretur, a medicis praescripta musici cantus oblectatione, quae natura tamen erat ei valde iucunda, eo temporis spatio tantum utebatur, quod medicinae causa ii necessarium iudicaverant. Ac ea tum verecundia fuit, ut si quid carminum canendum esset, quod ad lasciviam pertineret, reiiciendum ille quidem curaret prius, si animadvertisset: sin autem, verba saltem ommitteret, vocomque modos tantum exprimeret. Digna certe clerico modestia...

Nel raccontare questo singolare episodio, i suoi primi biografi tengono a precisare

¹⁰ Rispettivamente secondo Maiocchi - Moiraghi, *San Carlo Borromeo studente a Pavia*, p. 61 (che farebbero corrispondere la vicenda con una lacuna nell'epistolario di Carlo e un periodo di mancata frequentazione dell'Università, appunto nel 1556) e secondo Bascapè e Giussani, nei passi citati di seguito.

¹¹ Giussani, *Vita di S. Carlo Borromeo*, libro I, cap. III, «Studia Leggi nella Città di Pavia, e vi fù dottorato».

¹² Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli*, libro I, cap. II.

¹³ Giussani, *Vita di S. Carlo Borromeo*, libro I, cap. III.

¹⁴ Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli*, libro I, cap. II.

che per Carlo la musica era «naturalmente grata», «natura [...] ei valde iucunda». È un'osservazione importante, che, unita agli altri elementi che andiamo raccogliendo, deve indurci a rileggere in modo nuovo il rapporto di Carlo Borromeo con la civiltà musicale del suo tempo. Per il momento, soffermiamoci su due aspetti: quello del potere terapeutico della musica e quello dei pericoli morali ad essa legati.

Il termine «pituita» usato da Bascapè era, nella teoria degli umori di impronta galenica, sinonimo di flemma: «Pituita est morbus capitis proveniens ex catarrho: Graece Phlegma dicitur. Est autem origo omnium languorum, qui ex distillatione fiunt. Quum expirat extrinsecus, varios tumores producit. Intrinsecus vero cohibita, urentes edacesque morbos parit» (J. Ravisius Textor, *Officinae epitome*, Londra, apud haeredes Seb. Gryphii, 1560, tomo I, p. 120). Il catarro/flemma in eccesso indicava uno squilibrio fra gli umori e quindi nella loro temperie, o temperamento. La «musici cantus oblectatio», unita al riposo, doveva servire a ristabilire il corretto bilancio umorale e temperamentale.

Assai spesso, all'epoca, la musica era annoverata fra le cure per svariate patologie: «Medicina sanat animam per corpus, musica autem corpus per animam» diceva Pico della Mirandola.¹⁵ Come è noto, già Marsilio Ficino, sulla scorta di un'antichissima tradizione, aveva incluso la musica fra i rimedi terapeutici: non però contro la pituita (*phlegma*), per la quale consigliava cure più propriamente mediche, bensì contro l'atra bile (*melancholia*): «Mercurius, Pythagoras, Plato iubent dissonantem animum vel maerentem cithara cantuque tam constanti quam concinno componere simul atque erigere. David autem, poeta sacer, psalterio psalmisque Saulem ab insania liberabat. Ego etiam, si modo infima licet componere summis, quantum adversus atrae bilis amaritudinem dulcedo lyrae cantusque valeat, domi frequenter experior».¹⁶ Persino medici d'avanguardia del secondo Cinquecento come Gaspare Tagliacozzi (1545-1599), celebre pioniere della chirurgia ricostruttiva attivo a Bologna, accostavano musica e dieta come importanti sussidi terapeutici per i loro pazienti. Il canto veniva raccomandato anche come esercizio per mantenersi in buona forma, per purificare e rinforzare i polmoni e liberare i bronchi, nonché come rimedio contro la balbuzie e altri difetti di pronuncia¹⁷ – quali forse quelli che, come abbiamo visto sopra, «tenevano ingombrato» Carlo. Ne troviamo eco in uno scritto prefatorio del compositore inglese William Byrd (1588): «The exercise of singing is delightfull to Nature and good to preserve the health of Man. It doth strengthen all the parts of the brest, and doth open the pipes. It is a singular good remedie for a stutting and stammering in the speech».¹⁸

Bastano questi pochi accenni a rendere l'idea del potere terapeutico attribuito alla musica dalla cultura del tempo; veniamo ai pericoli morali. Due sono i fattori di rischio menzionati da Bascapè e Giussani: uno si riferisce all'eccessivo diletto «sensuale» cui la musica potrebbe aprire la strada, l'altro alle insidie proprie dei testi inverecondi tanto comuni nel repertorio vocale dell'epoca. Carlo previene il primo rischio concedendosi, della musica, le dosi moderate proprie dei farmaci, il secondo evitando ove possibile i brani dal testo lascivo, o sostituendone prontamente le parole con vocalizzi. Notiamo

¹⁵ G. Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae*, cit. in G. Morelli, *Musica e malattia*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II: *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 387-418.

¹⁶ Marsilio Ficino, *De vita, I: De vita sana*, cap. X, «Qua ratione vitanda sit atra bilis».

¹⁷ W.F. Kümmel, *Musik und Medizin*, Freiburg – München, Alber, 1977, pp. 206-207.

¹⁸ W. Byrd, *Psalmes, Sonets and Songs*, London, Th. East, 1588.

che c
cristi
libro
stess
amb
in in
intor
non
posit
suor
Anci
e Gi
docu
ha la
umo
su fi
socio
e co
i su
orie
risal
da v
dioc
ripro

App
prin
lui i
19 Si v
2008
rier
20 Il J
21 C.
Stori
22 Si v
no ne

che qui gli agiografi borromaici stanno toccando due temi cruciali della coeva riflessione cristiana sulla musica. Il «periculum voluptatis» già di Agostino (si vedano le *Confessioni*, libro X, cap. 33), cioè la diffidenza verso una fruizione edonistica della musica, fine a se stessa e non subordinata al bene spirituale: motivo di cautela – specie, ma non solo, in ambito liturgico –, legato in generale all'argomento della custodia dei sensi e affrontato in innumerevoli scritti spirituali. E d'altro canto, più concretamente, il problema dei testi intonati; in epoca post-tridentina la campagna ecclesiastica su questo fronte si tradusse non solo in insistiti richiami contro il dilagare dei testi lascivi e impuri, ma anche, in positivo, nell'opera di cristianizzazione attuata dando impulso al repertorio spirituale, a suon di *contrafacta*, riscritture, parodie e nuovi componimenti – l'oratoriano Giovanale Ancina è su entrambi i versanti figura emblematica.¹⁹

A saperlo leggere, insomma, l'episodio della musicoterapia raccontato da Bascapè e Giussani non solo svela la naturale inclinazione di Carlo Borromeo per la musica, ma documenta come la sua viva esperienza sonora partecipi dell'idea forte che della musica ha la civiltà in cui vive. Idea interlacciata, ad esempio, tramite appunto la fisiologia umorale, con la concezione del corpo e dell'anima, del micro e del macrocosmo, su cui fino alla cosmologia; ma anche con l'etica naturale e cristiana, l'ordinamento della società e la missione della Chiesa. È, dunque, sullo sfondo dell'esperienza personale e contemporaneamente in questo ampio orizzonte ideale che andranno letti tutti i successivi atteggiamenti specifici del Borromeo rispetto alla musica, sia quelli di orientamento rigorista, sia quelli di altro segno.

L'ultima testimonianza riguardante la vita musicale giovanile di Carlo Borromeo risale al periodo romano, all'incirca fra il 1560 e il 1562. Ci viene dalla deposizione resa da un gentiluomo milanese, Giorgio Teodoro Trivulzio (†1622), al processo canonico diocesano il 24 luglio 1603. Trivulzio, che aveva avuto modo di frequentare Carlo a più riprese sia a Milano, sia a Pavia, racconta:

Poco di poi seguendo il pontificato di Pio 4° andai a Roma, ed ivi spesso veda l'Abbate che presto fu il Cardinale Borromeo, e con lui magnava spesso andando più volte a palazzo, e mi ricordo ancora averlo visto una volta giocare alla balla, e sonai con lui di violon da gamba che ci era ancora il Baron Sfondrato [...] Seguì la morte del Conte Federico suo fratello²⁰ [...] Allora viddi nel signor Cardinal Borromeo una grande repentina mutazione di vita buona, e lodevol cortigiana, in vita spirituale contemplativa, ed anch'attiva, che si fece prete. Cominciò a predicare, e di più cominciò a vendere ed abbandonare le cose del mondo, massime quelli che si frequentavano in Roma, statue, medaglie, argenti, tapezzarie, e gioie, e tutto si diceva che andava ad ornamento delle chiese e soccorso de poveri...²¹

Apprendiamo così che della «lodevole» vita cortigiana condotta da Carlo in questi primi anni a Roma fanno parte non solo le Notti Vaticane dell'omonima accademia da lui istituita,²² ma anche trattenimenti ludici e musicali, cui lui stesso partecipa suonando

¹⁹ Si veda D.V. Filippi, *Selva armonica. La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008 (Speculum musicae, 12), pp. 220-223; la bibliografia citata ivi e in altre parti del libro può offrire un orientamento in questo campo vasto, complesso e frequentemente studiato.

²⁰ Il 19 novembre 1562.

²¹ C. Marcora, *Il processo diocesano informativo sulla vita di s. Carlo per la sua canonizzazione*, «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», IX, 1962, pp. 76-736: 332-340, citazione da p. 334.

²² Si veda ad esempio E. Cattaneo, *La cultura di san Carlo. San Carlo e la cultura, in Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. Raponi e A. Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 5-37: 8-12.

il «violon da gamba». È naturale, allora, richiamare un altro documento singolare, di poco precedente, che ci mostra l'indole conviviale di Carlo prima della conversione: è la lettera che scrive a Guido Borromeo da Imola nel gennaio 1560, proprio durante il suo viaggio a Roma. La lettera trabocca di brio, ironia e garbo mondano:²³ «Io credo che s'io fossi un Corpo Santo (benché poco vi manca) non correbbono le genti per le contrade con tanto desiderio, come fanno per vedermi: oggi erano ornate tutte le finestre di Bologna di Onoratissime Gentildonne». Carlo gode «delli trionfi fattimi in Bologna», e anzi decide di cambiare l'itinerario, rinunciando a transitare da Firenze, perché «questi conviti e carezze saranno più frequenti passando per le terre della Chiesa». Decanta le «ostreghe [...] belle e fresche», i «boni confetti e vini», e aggiunge: «Desiderarei avermi a dottorare un'altra volta per poter godere tante confezioni, ed altre cose che di continuo mi sono donate». Fra i piaceri che gli vengono apparecchiati, e che Carlo mostra di gustare, non può mancare la musica: «spassi e conviti, e suoni».

Da ragazzo e poi da giovane, Carlo Borromeo visse appieno la formazione musicale e le esperienze sonore tipiche dei rampolli di nobile famiglia del Cinquecento italiano. Stefano Lorenzetti ha ben descritto l'intreccio cruciale fra musica e identità aristocratica nell'Italia del Rinascimento in un suo libro di pochi anni fa:²⁴ musica come nobile pratica dilettantesca, strumento di rappresentatività sociale, ricreazione dello spirito, ristabilimento dell'armonia interiore, consumo del tempo, evocazione simbolica di armonie superiori. «Avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano» diceva l'influentissimo Castiglione «s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si po più onesta e laudevole nell'ocio, che questa».²⁵ Citazione forse abusata, ma che perfettamente riassume quanto abbiamo visto finora della vita musicale di Carlo Borromeo.

Poi, come suggeriva la deposizione di Giorgio Teodoro Trivulzio e come attestano unanimi i biografi, dopo la morte del fratello Federico nel novembre del 1562 Carlo va incontro alla sua vera e propria conversione. Viene ordinato prete il 7 luglio del 1563 e consacrato vescovo il 7 dicembre dello stesso anno, giorno di s. Ambrogio. Nella sua vita quasi tutto cambia.

II

Da qui in poi, è il Carlo Borromeo meglio conosciuto, l'arcivescovo di Milano, riformatore ecclesiastico, instancabile attuatore del Tridentino. Il Carlo Borromeo cristianizzatore della società, spina nel fianco dei governatori spagnoli, anima della città durante la peste del 1575-1576, e così via. Ma anche in questa fase della sua vita, che ha prodotto un'immensa documentazione ed è oggetto di una straripante bibliografia multidisciplinare, non mancano i materiali da raccogliere e interpretare per comprendere in modo nuovo il suo rapporto con

²³ Edizione completa in Marcora, *Le lettere giovanili di san Carlo*, pp. 550-551.

²⁴ S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

²⁵ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venezia, 1528, cit. in Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento*, p. 72.

la musica, e più in generale con l'esperienza sonora. Propongo qui solo qualche spunto, su cui spero di tornare presto in maniera più diffusa e organica, se ve ne sarà l'occasione.

Che, nonostante il rigore dei suoi interventi disciplinari, il vescovo Borromeo non fosse ostile per principio alla musica, o 'antimusicale', è risultato già abbastanza evidente a molti studiosi: ma alla luce della formazione ed esperienza musicale giovanile che abbiamo sommariamente ricostruito, la questione va presa più sul serio. Sgomberiamo il campo dall'idea che l'uso pastorale della musica, favorito a suo modo dal Borromeo, fosse la concessione provvisoria, strumentale e controvoce, di un potenziale musicoclasta. Si trattava con tutta evidenza di un uso consapevole e convinto, seppur sottoposto all'orientamento complessivo dei valori e alla drastica disciplina che il futuro santo incarnava e propugnava. E lo stesso vale per il rovescio, ossia la proibizione della musica, anch'essa d'ispirazione pastorale, e anch'essa consapevole, oltretutto convinta.

Nei primi anni di episcopato, come scrive Robert Kendrick,²⁶ Carlo adottò una politica «relatively open» nella regolamentazione delle attività musicali nei monasteri femminili, consentendo ad esempio l'uso dell'organo perché aveva ben presente la possibilità di cavarne «qualche buon frutto, come di fuggir talvolta l'ozio, ed anche di eccitar divozione» nelle anime delle monache.²⁷ Parole simili tornano più volte nei suoi scritti, o in quelli di testimoni e biografi. Nelle «Avvertenze per l'orazione *sine intermissione*», ad esempio, Carlo scrive: «Si avvertisca ancora, dove sia la comodità di clero, che per eccitare maggior divozione nel popolo sarà bene cantare li Salmi e le Litanie sudette con qualche musica intelligibile e divota». ²⁸ (Sul tema dell'*intelligibilità* è un corso molto inchiostro: non ne aggiungiamo altro, per ora, salvo sottolineare l'intreccio, cruciale nella prospettiva borromeica, di allettamento sonoro e fruibilità del contenuto in ordine a un esclusivo fine spirituale). Le citazioni si potrebbero moltiplicare.

In senso più specifico, la promozione della musica è certamente parte della strenua cura di Carlo per la liturgia. Christine Getz ha osservato come fin dal primo Concilio Provinciale del 1565 il tema della musica liturgica fosse all'ordine del giorno: «The resulting directive favored the employment of singers trained as ecclesiastics, limited the use of instruments to the organ in all the local churches, sought to purge the liturgy of all secular allusions, and encouraged the composition of polyphony that focused upon clarity of text declamation, thus inspiring the listeners to greater piety». ²⁹ «Cantus et soni graves sint,» – leggiamo negli atti, al capitolo «De Musica & Cantoribus» – «pii ac distincti, et domui Dei ac divinis laudibus accomodati; ut simul et verba intelligantur et ad pietatem auditores excitentur». ³⁰ La lettura delle nude norme, associata alla stratificazione dei cliché storiografici e a quel che resta tuttora nell'aria della leggenda nera sulla Controriforma, rischia di farci percepire solo l'austerità dei riti borromeici. Ma c'era anche lo splendore. Testimonianze come quella di G.B. Selvatico, celebre medico milanese, riguardo alle cerimonie presiedute dal Borromeo in Duomo, che egli reputava addirittura superiori a quelle papali, bastano a far riflettere: «giudicai non esservi un tanto compimento né una tale accuratezza de ceremonie come quando egli

²⁶ Kendrick, *Celestial Sirens*, p. 60.

²⁷ Da una lettera di s. Carlo dell'11.8.1565, cit. in Kendrick, *Celestial Sirens*, App. A, doc. 4, p. 436.

²⁸ Cito da *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Carolo cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromaei archiepiscopi Mediolani iussu undique diligentius collecta, & edita*, Milano, P. Da Ponte, 1599, p. 1009.

²⁹ Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, p. 108.

³⁰ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, p. 31.

cantava Messa nel Duomo, e in vero io ci andava ben spesso non tanto [*scil.* soltanto] per devozione quanto anco per delecto che io sentivo in vedere le belle maniere e tanta soavità de musici suoni e d'apparati che in vero non so se in Cristianità sia mai visto un coro di quella magnificenza del Duomo di Milano».³¹

Non abbiamo notizia di trattenimenti musicali privati, e non pare un caso, a giudicare dalle severe regole della dimora arcivescovile: «Non voleva si tenessero in Casa né lauti, né gravicimboli, né simili altre vanità; né si facessero concerti o musiche per le camere; ma solo in Cappella al tempo dell'Orazione si cantassero cose spirituali, per il qual fine anche teneva in Casa musici, e gli stipendiava», annota G.B. Possevino.³² Bascapè inquadra in modo preciso il valore dato alla musica in queste circostanze: «In ecclesiis passim conciones sacras haberi constituit; tum in aedium suarum sacello vesperi tractatus luculentos, supplicatione, musicaque suavitate conditos; quo magnum ex nobiliori iuventute numerum, ut pie commoveretur, alliciebat».³³ Proprio durante una di queste preghiere vespertine in arcivescovado Carlo subì l'attentato del 26 ottobre 1569, la famosa «archibuggiata» cui fece da colonna sonora il mottetto *Tempus est ut revertar* di Orlando di Lasso, e da cui Carlo uscì miracolosamente indenne: «Anzi il piombo a baciare gio riverente / quella porpora sacra, le cui lane / indegne eran di ber sangue innocente».³⁴

Carlo radunato in preghiera con i suoi, e fuori le insidie del mondo. Uno scenario che si ripropone più volte, ad esempio fra Carnevale e Quaresima nel 1579:

a tempo appunto che celebravamo nella nostra Chiesa Metropolitana i Divini Uffici, e che portavamo in processione il Santissimo Sacramento, o che l'avevamo esposto scoperto sopra l'Altar maggiore per l'orazione solenne pubblica, e quando predicavamo la parola di Dio, ed il popolo tutto che era nella Chiesa con preghi ad alta voce dimandava a Dio misericordia, strepitavano quasi su la porta della Chiesa ed intorno tamburi, trombe, carozze di concorso, gridi, e tumulti di tornei, correrie, giostre, mascherate, ed altri simili spettacoli profani con pubblico e scandalosissimo disturbo ed impedimento di quei Divini Uffici e sante orazioni, e con irriverenza del Ss. Sacramento.³⁵

Così recita l'editto arcivescovile promulgato alla vigilia della prima domenica di Quaresima onde evitare, con la minaccia di scomunica *latae sententiae*, il ripetersi della contrapposizione sonora. Sembra quasi la replica variata di un celebre episodio della vita di s. Ambrogio; quando, assediato nella basilica Porziana dagli imperiali filoariani durante la Settimana Santa dell'anno 386, ebbe l'idea di rinfrancare l'assemblea con il canto:³⁶ «Vigilava la folla dei fedeli ogni notte in chiesa, pronta a morire con il suo vescovo, il tuo servo [...] Fu allora, che s'incominciò a cantare inni e salmi secondo l'uso

³¹ Dalla sua deposizione al processo diocesano, in Marcora, *Il processo diocesano informativo*, p. 393.

³² Possevino, *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo*, cap. vi, p. 31.

³³ Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli*, libro I, cap. x.

³⁴ Così il Marino, molto più tardi, nel sonetto *Sopra l'archibugiata di S. Carlo Borromeo*. Le circostanze sonore dell'episodio e le letture simboliche dei contemporanei, trascurate o equivocate dagli studi moderni, sono estremamente interessanti: è un altro punto su cui mi ripropongo di tornare.

³⁵ Cit. in G.B. Castiglione, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, P. Lancellotti, 1759, p. 96.

³⁶ Si veda ad esempio N.B. McLynn, *Ambrose of Milan: Church and Court in a Christian Capital*, Berkeley - London, University of California Press, 1994, pp. 200-201.

delle
para
a gr
carc
sunt
totu
pen
157.

Car
la c
can
que
me
si s

sap
scr
in
Di
car

Ne

17 S
18 P
19 C
20 E
21 C
22 E
23 C

delle regioni orientali, per evitare che il popolo deperisse nella noia e nella mestizia». ³⁷ Il paragone fra i due maggiori pastori della chiesa ambrosiana, destinato prevedibilmente a grande fortuna, insiste su un elemento sonico già nella *Vita Caroli Borromei* del cardinale Agostino Valier: «Eius [*scil.* Ambrosii] tempore hymni, antiphonae cani coepti sunt: Borromei tempore, saeviente etiam pestilentia, diversarum vocum concentus per totum Mediolanum audiebantur». ³⁸ L'allusione è, in particolare, alle suppliche e ai canti penitenziali «con pietosa musical armonia» ³⁹ che si intonavano durante la peste del 1575-1576, e che Bascapè descrive così: ⁴⁰

Praeterea septies die nocteque maxima ecclesiae maioris campana signu dari iussit; quo civitas audito, ad litaniam psalmosque ex editis libellis recitandos univèrsa consurgeret. Singulae autem plateae aut vici quasi choros singulos efficiebant; nam ad fenestras ianuasque per diem magnamque item noctis partem habitatores veniebant; et uno qui voce excelleret praeunte, qui saepe etiam erat presbyter, ad altare in via consistens; reliqua multitudo omnis undique respondebat. Quae res erat tum admirabilis, tum etiam, ut in magna calamitate, piis omnibus sane iucunda: cum totam viderent maximam civitatem, ex libera evagatione ac licentia, in cellas quasi redactam, et in monasterium quoddam conversam; imitatione canonici instituti, septem temporibus noctu atque interdium publice precari: et uno tempore vias omnes tectaque urbis univèrsa sacris vocibus audirent personare.

Carlo trasforma la città desolata dalla peste in un monastero, dove sette volte al giorno la campana convoca alla preghiera; le vie e le case risuonano di voci che intonano canti sacri, le piazze e le contrade si rispondono come cori antifonali, le stanze della quarantena si tramutano in celle di oranti. L'arcivescovo stesso percorre le strade, e mentre soccorre e conforta, insegna la preghiera, stampata in appositi libretti, e a volte si sofferma a scegliere chi dovrà guidare i canti: «qui praecinerent ipse deligebat». ⁴¹

Carlo vuole l'uomo consacrato integralmente a Dio. E fa suo il precetto, già della sapienza antica e biblica, riguardante la custodia della bocca. L'estrema austerità e lo scrupolo morale lo rendono diffidente verso gli strumenti musicali, che pure ha praticato in gioventù, mentre la voce è il prezioso organo della lode divina. Essa è «sacris dicata». Di qui la continua e minuziosa insistenza, specialmente nei confronti di chierici e cantori, sull'uso retto e casto della voce stessa:

Sacerdotem, clericumve cuiusvis ordinis, in canticis, hymnis, psalmis, caeterisque ecclesiastici cultus officiis religiosa modulatione concelebrandis, divinisque laudibus sancte concinendis ita versari convenit, ut *voce sua sacris dicata* abuti non debeat ad profanas cantiones, et modulationes, atque ad voluptuarias, deliciosasque laicorum oblectationes. ⁴²

Nel *Libretto de i ricordi al popolo della città et diocesi di Milano*, ⁴³ uno dei testi pastorali rivolti

³⁷ Sant'Agostino, *Le Confessioni*, trad. di C. Carena, Roma, Città Nuova, 1991⁵, libro IX, cap. 7.

³⁸ A. Valier, *Vita Caroli Borromei*, Verona, G. Discepolo, 1586, p. 60.

³⁹ G. Bugatti, *Laggiunta dell'Historia universale, et delle cose di Milano*, cit. in Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, p. 265.

⁴⁰ Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli*, libro IV, cap. VII.

⁴¹ Cfr. Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, pp. 236-237, e i documenti ivi citati.

⁴² Dal decreto XIX del Sinodo Diocesano del 1574, in *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, p. 361 (corsivo mio).

⁴³ Cito dall'edizione di Pacifico Da Ponte, Milano, 1578.

in lingua italiana ai suoi «figliuoli amatissimi» con tono singolarmente accorato e diretto, i richiami del cardinale «a ogni stato di persone» toccano ripetutamente queste corde.

«Le biasteme e le parole disoneste hanno da esser molto lontane della bocca del Cristiano [...] Guardati [...] di parlare di quello che tu non sai. Guardati dal mormorare e straparlar [...] dalle parole dissolute e anco dall'oziose» (p. 10). Nel paragrafo «Custodia del cuore, e di tutto l'uomo»: «Raffrena la lingua tua, e non dir tutto quello che ti viene in bocca» (11v), soprattutto in chiesa durante gli «uffici divini» (19). «Padri e madri di famiglia» sono invitati a non dire «parole ingiuriose, né a figliuoli, né a qual si voglia altre persone» (24v). La voce del cristiano deve servire ad altro.

A pregare, naturalmente: «Sapendo leggere, dirai l'ufficio della Madonna, almeno le feste, se non potessi gl'altri giorni, e la corona ogni giorno, o più spesso che puoi. Non lasciar mai l'orazione, almeno della mattina e della sera», possibilmente «a quell'ora che suona per questo la campana» (13). Se la forma di orazione migliore è, secondo una preferenza tradizionale, quella mentale, chi non la sa fare può «recitar li sette salmi penitenziali, o le letanie, o dir la corona, o altre orazioni vocali» (*ibidem*). Carlo caldeggia l'utilizzo delle giaculatorie, «dicendo spesso fra il giorno con la mente, overo anco con la bocca, ma bassamente, quando sii alla presenza d'altri, alcuna breve sentenza de salmi o parole sacre, o altra breve orazione» (15v, seguono gli esempi). E naturalmente raccomanda di usar la voce per «ben confessarsi» (27v).

A leggere testi devoti e commentarli in conversazione spirituale: «La sera doppo cena, o qualche altra ora, leggi, se sai leggere, un poco di un libro spirituale, o vite de i santi o altre, e massime del santo di quel giorno, ripensandovi un poco sopra, o discorrendovi con gli altri» (18). Ogni sera il buon padre di famiglia dovrebbe «far leggere un poco di qualche libro spirituale doppo cena, in luogo d'intertentimento [...] e ragionarne insieme un poco sopra, per cavarne maggior frutto» (28v-29).

A diffondere ciò che di buono si ascolta in chiesa: «Procura di udire la predica e sacra lezione non solo le feste, ma in tutti gl'altri giorni che puoi averne», non «per curiosità, ma per cavarne frutto» (19v). Al ritorno il padre dovrà «informar poi, ed instruire a poco a poco la sua fameglia santamente» insegnando «quel che arà egli allora imparato» (26).

A cantare: se il sabato sera nelle chiese «si canta la Salve Regina, overo altra antifona della Madonna» (13v),⁴⁴ anche «negoziando o lavorando» si può «salmeggiare o cantare cose spirituali» (16v). I capifamiglia devono verificare che «in casa non vi siano libri cattivi o pitture disoneste, e non si cantino canzone lascive, ma vi siano delle spirituale e cristiane, e si cantino delle laude e cose divote» (23v). Quei canti, cioè, che probabilmente si imparavano alle scuole della dottrina cristiana: il buon padre deve assicurarsi che tutti i suoi famigliari conoscano i capisaldi della dottrina, «mandandoli e conducendoli perciò nelle feste alle scuole di essa, tanto i maschi, quanto le femine, e li grandi e i piccoli» (27v).

Fra realtà e metafora, nel paesaggio sonoro della città-monastero auspicata dal Borromeo è del resto la voce bronzea delle campane a regolare i ritmi d'orazione: «Quando si suona l'Ave Maria la matina e a mezzo giorno e la sera» si deve recitare l'*Angelus*; quando «si suona a morto, devi pregare per quel tale» (15); quando «si suona per la tempesta, oltra il moverti prontamente a far orazione per quel pericolo o ricorrendo subito alla chiesa, o almeno nel luogo dove allora ti ritrovi [devi] pensare quelli tuoni, lampi e spavento che sarà nel giorno che verrà Cristo a giudicarti» (15v). Tramite le

⁴⁴ Su questa e altre devozioni musicali nella Milano borromaica, si veda Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, cap. 7.

camj
segn
per l
Sign
un p
racc
canc
scan

Carl
valo
a ca
della
quel
la c
prog
la su
eser
lasc
e il
indu
con
mol
del
soav
di f
pre
di i
arti
mu
altr
—
⁴⁵ A.
⁴⁶ P.
dott
app
in S
'con
Poe.
⁴⁷ D
dioc
⁴⁸ B
⁴⁹ È
Bor
per
ring

campane suonate all'elevazione dell'Ostia, anche chi non partecipa alla liturgia ha un segnale sonoro della Presenza divina: quando «in casa o in altro luogo senti suonare per l'elevazione del Signore nella Messa maggiore, devi ricordarti della elevazione del Signore in croce, e inginocchiandoti alzar la mente ad adorare il tuo Salvatore, e far un puoco d'orazione, come se tu fossi presente» (15). Gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* raccolgono minute prescrizioni per l'uso delle campane, e un'accurata tabella «horarum canonicarum, vel pulsationis campanarum», perché il tempo della preghiera comune sia scandito in modo esatto lungo le decadi del calendario.⁴⁵

* * *

Carlo Borromeo crebbe in un ambiente culturale che attribuiva alla musica un cospicuo valore formativo, sociale e religioso. Ebbe senz'altro un'esperienza musicale ricca, e imparò a cantare e suonare diversi strumenti (liuto, flauto, violone), a solo e in ensemble. L'episodio della terapia musicale cui si sottopose durante la sua crisi universitaria ci ricorda che in quello stesso milieu l'idea di musica aveva a che fare con dimensioni più profonde, con la concezione del corpo e del cosmo, dell'uomo e di Dio. La svolta della conversione e la progressiva trasfigurazione ascetica che investì ogni aspetto della sua esistenza e informò la sua azione pastorale coinvolsero anche il suo rapporto con la musica; senza dubbio, ad esempio, per quel che riguarda la pratica personale (ricordiamo Bascapè: «... fin che poi la lasciò affatto»). La sua proverbiale severità contro le intrusioni del profano nella vita cristiana e il suo zelo sistematico di cristianizzatore dei costumi pubblici e privati non devono però indurci in errore: Carlo promosse, consentì o proibì l'esercizio dell'arte musicale con sicura consapevolezza, ed entro un sistema di idee magari lontano da altre sensibilità, ma per molti versi figlio legittimo del suo tempo. E non dobbiamo immaginare che nella Milano del ventennio borromaico il soundscape fosse grigio, se i testimoni riferiscono di liturgie soavi e magnifiche, parlano di una città «exhilarata» nei giorni festivi da innumerevoli voci di fanciulli e fanciulle della dottrina cristiana,⁴⁶ ricordano trattenimenti spirituali in cui alla predicazione si alternavano «devotissimi mottetti» cantati da «periti musici»,⁴⁷ e processioni di ringraziamento segnate da tutti i colori della cerimonialità sonora cinquecentesca – artiglierie, voci inneggianti e «tubarum etiam clangore».⁴⁸ Né mancarono omaggi poetico-musicali a Carlo in vita e in morte: «... Carole te felix populorum vox sonat una...»⁴⁹ – un altro tema su cui sarà interessante tornare.

⁴⁵ *Acta Ecclesiae Mediolanensis, ad indicem*; la tabella è a p. 987.

⁴⁶ Parafraza il latino di Valier, *Vita Caroli Borromei*, pp. 32 e 35-36. Il tema della musica nelle scuole della dottrina cristiana e nelle confraternite milanesi, e in genere delle musica spirituale a Milano, attende nuovi approfondimenti. Un'introduzione si trova nel già citato cap. 7 di Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*. Si veda anche G. Rostirolla, *Laudi e canti spirituali nelle edizioni della prima 'controriforma' milanese*, in G. Rostirolla, D. Zardin, O. Mischiati, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma, IBIMUS, 2001, pp. 563-594.

⁴⁷ Dalla deposizione di G.P. Giussani, il biografo di s. Carlo, al processo diocesano, in Marcora, *Il processo diocesano informativo*, p. 463.

⁴⁸ Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli*, libro VI, cap. XI.

⁴⁹ È il verso di una poesia encomiastica inclusa nei *Nonnulla praeclara gesta beati Caroli Borromaei* di Cesare Bonino (1610), riprodotta in *La vita e i miracoli di san Carlo Borromeo. Tra arte e devozione: il racconto per immagini di Cesare Bonino*, a cura di D. Zardin, Milano, Jaca Book, 2010, p. 62. Colgo l'occasione per ringraziare Danilo Zordin, che nel corso della ricerca mi ha ripetutamente offerto preziose indicazioni.

Ma soprattutto, la musica fu sempre per lui fonte di «consolazione», come scrisse a uno dei massimi compositori suoi contemporanei, Tomás Luis de Victoria, nel maggio del 1584.⁵⁰ Solo pochi mesi dopo, l'arcivescovo moriva. I racconti del transito sembrano isolare la sua voce su uno sfondo d'acque: languendo già il corpo per la febbre, celebra il santo sacrificio, recita le ore canoniche, insegna i rudimenti della pietà ai barcaioli che lo conducono nell'ultimo viaggio, sul Lago Maggiore, e poi sul Ticino e i Navigli fino a Milano, e con loro canta le litanie.⁵¹ Appena prima di entrare in agonia, si sforza di rispondere al sacerdote che gli amministra l'estrema unzione: la voce «sacris dicata» di Carlo Borromeo pronuncia così le ultime sillabe.

⁵⁰ Lettera del 19 maggio 1584, in risposta all'omaggio del compositore spagnolo, che nel dicembre dell'anno precedente gli aveva inviato una sua opera. Il primo a dare notizia di questo scambio epistolare è stato Robert Kendrick (*The Sounds of Milan*, p. 95), che ringrazio per la liberalità con cui mi ha incoraggiato ad approfondire l'argomento. Ho presentato e analizzato le due lettere sia nel mio intervento al Congresso per il centenario del Pontificio Istituto di Musica Sacra, sia nel paper «A Sonic Life of Carlo Borromeo» letto alla Medieval and Renaissance Music Conference di Barcellona nel luglio 2011. Mi auguro di poterle pubblicare a breve.

⁵¹ Cfr. ad esempio Valier, *Vita Caroli Borromei*, pp. 57-58; Bascapè, *De vita et rebus gestis Caroli*, libro VI, cap. VI.

Nel
Don
gesu
Il tes
con l
conv
all'au
prati
Zipc
a un:
ma r
impe
eanz

Nell
organ
Liber
out v
Il sup
popu
oper
te, e
che h
non t
In pe
Dom
spont
to, in
di or
? Mu
gesul
tuto
Agaz
nella
di eq
tenne
tradi
è stat
Mau
Nigr
? Un
Parag
? Il so