

Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna

Dottorato in ‘Musicologia e beni musicali’ – XVII ciclo

Le messe ‘mantovane’
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Relatori

Chiar.^{mo} Prof. Lorenzo Bianconi

Chiar.^{mo} Prof. Paolo Cecchi

Coordinatore

Chiar.^{mo} Prof. Angelo Pompilio

Dottorando

Stefano Patuzzi

Settore scientifico-disciplinare:

L-ART/07 MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

Esame finale: anno 2007

Indice

Ringraziamenti

Introduzione p. 1

Capitolo I – Mantova e la basilica palatina di Santa Barbara

I.1 Geografia e storia della città dei Gonzaga p. 13

I.2 Particolarismi di Santa Barbara p. 35

Capitolo II – Le messe ‘mantovane’ di Giovanni Pierluigi da Palestrina

II.1 Ascoltare una *missa* p. 47

II.2 Le messe ‘mantovane’ p. 63

II.3 Comporre le messe ‘mantovane’: mecenatismo, identità dinastica
ed evidenze documentarie p. 71

Appendice p. 91

Capitolo III – Questioni di stile

III.1 I due stili del Palestrina? p. 101

III.2 La *missa*: il Palestrina per Mantova e Roma p. 119

Appendice – Grafici p. 130

Bibliografia p. 151

Desidero ringraziare in primo luogo i Professori Lorenzo Bianconi e Paolo Cecchi, per avermi aiutato a calibrare sempre meglio i contenuti e la struttura della tesi; e in seconda battuta l'intero collegio dei docenti del Dottorato in 'Musicologia e beni musicali' dell'Università degli Studi di Bologna per gli stimoli, i suggerimenti, le osservazioni via via profusi.

Un ricordo grato, poi, a Claudio Gallico, con cui ho avuto modo di condividere molte riflessioni, non solo palestriniane, e un sentito ringraziamento all'immeritato amico e mentore Tim Carter.

All'ambiente lavorativo degli anni di dottorato (2001-2006) va poi un ringraziamento particolare: dunque a don Angelo Cavana, per l'amichevole disponibilità e vicinanza, e a don Roberto Rezzaghi; poi a Francesco Portioli, per la saggezza e l'amichevole disponibilità, e al personale del Centro Culturale "Contardo Ferrini" e della Curia vescovile di Mantova che, in molti modi, mi ha consentito di portare a termine il percorso dottorale e la stesura della tesi.

Un ricordo, a malincuore lontano, invio a Paolo Bertelli, inesauribile fonte di informazioni sulla storia mantovana, a Daniele Anselmi, per l'involontario, indiretto eppur illuminante suggerimento del tema, a Simon Ditchfield, dell'università di York.

Fra gli amici ricordo Emanuele Battisti, per l'acume e il sostegno; il britannico che è giusto appaia è Paul Atkin (con le inscindibili Viivika, Helen ed Emily), del mio stesso college, il Royal Holloway – University of London, per aver condiviso da Oltremanica un buon numero di riflessioni e di tappe.

E un grazie di cuore a Marta, Ines, Iszac, Isacco, Damiano, Sonia, Alberto, Lia, per le oasi di serenità e amicizia. Un grazie speciale va ad Annachiara.

Presenze insostituibili, ben al di là della presente tesi, sono e sono stati i miei genitori Cesare ed Elena, che hanno seguito passo passo, negli anni, dapprima da vicino, poi a distanza, il progetto che andava prendendo forma; un grazie per la pazienza, infine, a mio fratello Antonio e a Silvia, Anna e Andrea; e grazie a Cecilia, naturalmente – «questa è la mia casa» – e alla sua famiglia.

Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna

Dottorato in ‘Musicologia e beni musicali’ – XVII ciclo

Le messe ‘mantovane’
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Relatori

Chiar.^{mo} Prof. Lorenzo Bianconi

Chiar.^{mo} Prof. Paolo Cecchi

Coordinatore

Chiar.^{mo} Prof. Angelo Pompilio

Dottorando

Stefano Patuzzi

Settore scientifico-disciplinare:

L-ART/07 MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

Introduzione

Le pagine di questo studio sono dedicate alla considerazione storiografica di alcune messe composte da Giovanni Pierluigi da Palestrina per la basilica palatina di Santa Barbara, in Mantova, fra i tardi anni Sessanta e l'ultimo scorcio degli anni Settanta del Cinquecento per volere del duca Guglielmo Gonzaga (1550-1587).

Attualmente conservate nei manoscritti 164 e 166 del 'Fondo di Santa Barbara' presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, presentano le seguenti caratteristiche di fondo:

Destinazione liturgica	Organico
<i>In duplicibus minoribus</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>In duplicibus minoribus</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>Beatae Mariae Virginis</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>Beatae Mariae Virginis</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>Beatae Mariae Virginis</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>In Festis Apostolorum</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>In Festis Apostolorum</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>In Semiduplicibus maioribus</i>	5 voci, <i>alternatim</i>

<i>In Semiduplicibus maioribus</i>	5 voci, <i>alternatim</i>
<i>Sine nomine</i>	4 voci, polifonica

Il luogo di culto per cui furono composte, Santa Barbara, sorge nel cuore della reggia gonzaghesca, e riassume in sé una somma straordinaria di valori simbolici: sia da un punto di vista storico-urbano, in quanto costituisce una delle ultime tappe, e fra le più rilevanti, di un processo tramite cui la dinastia regnante, nel corso del Quattro e del Cinquecento, plasmò la geografia urbana della città virgiliana così da rendersi visibile anche nell'organizzazione della rete viaria, nella dislocazione dei principali edifici sacri e civici; sia perché la concentrazione in Santa Barbara di una nutrita serie di icone della sovranità ne fecero un *pendant* extraterritoriale della cattedrale, luogo culturale di antichissime origini ed emblema dei legami con Roma attraverso la figura episcopale; Santa Barbara fu anche un monumento alla memoria – nel registro sacro, il più elevato – della confluenza, nell'alveo del potere dei Gonzaga, della storia plurisecolare e di altissimo lignaggio dei Paleologo, illustre famiglia dell'impero bizantino – già

imperatori dal 1261 alla conquista ottomana di Bisanzio (1453)
– e, in terra italica, dal 1306 al 1533, marchesi del Monferrato.

La Mantova rinascimentale che il duca Guglielmo volle far culminare nella mirabile nuova chiesa di palazzo è il prodotto di una stratificazione di significati, di modi di concepire, strutturare e vivere la città che è il frutto di differenti letture dello spazio urbano, e a quelle va mentalmente ricondotta. Un processo millenario che si snodò su linee differenti, talvolta parallele talaltra divergenti, ma sempre e inevitabilmente fra i due opposti elementi di acqua e terra, delle acque impaludate del Mincio e il cumulo terroso su cui, vuole la tradizione, l'indovina Manto fermò i propri passi.

Una volta compreso il senso della collocazione della basilica di Santa Barbara in quel punto del reticolo urbano, e all'interno della corte, sarà necessario rivolgere l'attenzione ai suoi particolarismi, alle peculiarità notabili che la caratterizzarono: certamente lo stato giuridico di abbazia, certamente il messale e il breviario propri, ma per il fine che qui mi propongo in special modo il canto piano differente da quello in uso a Roma, e rispetto a quello 'purgato', dunque

purificato e ricondotto, perlomeno da un punto di vista ideale, alla fisionomia originaria di un repertorio letteralmente atemporale, scaturito in un momento dilatato della storia della cristianità durante il quale le singole figure autoriali, quand'anche fossero realmente individuabili, svaporano nell'immagine di una comunità che prega attraverso un canto a una sola voce, e che trasmette il proprio canto senza posa. Il senso dell'operazione, pervicacemente voluta dal duca Guglielmo, di restituire alla corte e alla città un repertorio di canto piano purificato si ammanta allora di significati di alto valore religioso; e si comprende meglio come anche le messe prenestine di cui qui ci si occupa debbano far risuonare alternatamente spezzoni di quel repertorio e loro amplificazioni polifoniche contrappuntisticamente serrate, in una logica di inesausta ripetizione, potenzialmente *ad infinitum*, di profonde, evocative, arcane verità sonore contenute all'interno delle collane di note del canto piano barbarino.

Si comprende anche, da quest'ottica, la volontà di attribuire a un luogo culturale preciso, alla basilica di palazzo,

un paesaggio sonoro inconfondibile e decisamente caratterizzato; un fondale musicale, subitaneamente riconoscibile dai forestieri e ben noto ai cortigiani, sopra il quale officiare i sacri riti, in un inno sinestetico – fatto di parole, di suoni, di immagini, di gesti – che sottolineasse la cifra peculiare di un nuovo tempio riformato della Cristianità romana, voluto da un regnante letteralmente intermediario fra un potere sovrano e un popolo di sudditi che alla sua dinastia, da quello stesso potere, era stato affidato.

La peculiare struttura di queste musiche, e la *variatio* virtualmente infinita e replicabile di una manciata di testi liturgici, scolpiti nel corso del primo millennio di cristianesimo, portano a confrontarsi con l'idea stessa di fruizione della musica liturgica nel Cinquecento, di ascolto, compartecipazione, abbandono nei confronti di un repertorio adibito alla sonorizzazione di alcuni fra i testi più importanti e fondanti della cristianità: il *Symbolum Nicaenum* in primo luogo, frutto delle volontà conciliari (Nicea, 325; e

Costantinopoli, 381) che innalzarono alcuni pilastri dell'ortodossia prima cristiana, poi cattolica, validi a tutt'oggi.

Testi che sbalzavano, una volta musicati, punti essenziali della celebrazione liturgica, e che emergevano dal contesto circostante. Testi percepiti dai fedeli in una cornice culturale che sola lascia comprendere il reale peso specifico dei lavori oggetto del presente studio, i quali operavano una dilatazione temporale delle parti dell'*ordinarium missae*, scandite con lentezza relativa e in una logica di rifrazione del testo sacro nell'ordito polifonico.

Le messe 'mantovane', dunque – composte tutte prima della definitiva approvazione papale (1583) – costituiscono un esempio notevole di particolarizzazione dell'universale, in una logica di riappropriazione di un modo compositivo ormai antiquato basato sull'alternanza di sezioni in canto piano – o, ma meno verosimilmente, di corrispondenti esecuzioni all'organo – e sezioni polifoniche, basate purtuttavia sugli spezzoni corrispondenti del repertorio omofonico proprio della basilica. Una prassi possibile e significativa solamente per coloro che avessero dimestichezza con i brani in canto piano di

questa o quella messa, così da riconoscerne i lineamenti nelle fibre del tessuto polifonico, apprezzarne la presenza pervasiva, e ammirare la maestria contrappuntistica nella gestione dell'intreccio delle voci. E se la prassi *alternatim* – calco di antiche pratiche canore della Chiesa delle origini – era ancora attestata all'epoca del Palestrina negli inni e nei Magnificat, i lavori liturgici per Mantova la recuperano e, con un gesto innovativo e *rétro* a un tempo, la ricollocano nell'impianto della messa.

Prassi *alternatim* sottintesa dal duca Guglielmo nel carteggio con il musicista prenestino; carteggio in cui, oltre a chiedere espressamente che le messe siano «fugate continuamente», si insiste sulla necessità di dedicare il tempo necessario alla composizione dei vari lavori, volgendo in positivo dato valoriale quegli stessi rilievi (eccessiva densità di scrittura e condotta contrappuntistica troppo intricata) che il Palestrina annotò, relativamente a un mottetto e un madrigale di Sua Altezza, in una lettera del 3 marzo 1570 («ho segnato alcuni luoghi, che mi par che quando si può far di meno soni meglio l'armonia»); «mi pare ancora che per la stretta tessitura

delle fughe si occupino le parole agli ascoltanti, che non le godono come nella musica comune»).

Emerge via via, nelle lettere del musico e del sovrano, la nitida coscienza della evidente diversità procedurale che separa e distingue i modi compositivi per Roma e per Mantova; apparendo cosa ovvia che «questo stile che si usa in Santa Barbara è differente da quello che Vostra Signoria scrive usarsi costì» (in San Pietro, come viene specificato poco dopo), e che dunque Palestrina dovrà porsi in modo innanzi tutto mimetico nei confronti dello stile della basilica di palazzo gonzaghesca.

In conclusione verrà affrontato analiticamente il problema della differenziazione, persino divaricazione stilistica interna all'operato prenestino; un operato certamente fondato, perlomeno grammaticalmente, sulle stesse opzioni di condotta melodica e di gestione contrappuntistico-intervallare, tutto sommato non dissimili da quelli della generazione di Josquin, e tuttavia sottilmente e tangibilmente differente nei modi di intreccio delle voci, nella densità dei passaggi, nel grado di complessità infuso nelle composizioni per Mantova. A

questo proposito il dato dello stile proprio di un luogo, di Santa Barbara – emblema sonoro della continuità e della solidità dinastica della famiglia Gonzaga, regnante per volere divino sulla città virgiliana –, schiude alla ricerca una nuova, stimolante via. Emergono da studi recenti decine di paesaggi sonori caratterizzanti *d'emblée* questo o quel luogo sacro o profano, in nome di una condivisione dei principi linguistico-compositivi di fondo e di una coesistente differenziazione così da conseguire una maggiore riconoscibilità e individualità. Composizioni per Santa Barbara di autori differenti apparirebbero dunque più simili fra loro di quanto non sembrerebbero lavori congeneri di uno stesso compositore commissionati da istituzioni ecclesiastiche differenti e distanti fra loro. Una conferma implicita ritengo sia data dal fatto che le messe ‘mantovane’ non vennero date alle stampe se non dopo la riscoperta – avvenuta negli anni Cinquanta del secolo scorso – ad opera di Knud Jeppesen; si trattava di frammenti di un repertorio inaudito e privato, connesso a un luogo, a una corte, e a una dinastia regnante che in esso si rispecchiava.

Un certo numero di analisi comparative consentiranno in fine di rendere conto delle particolarità che contraddistinguono i due stili (romano e mantovano) del Palestrina, e porranno le basi per eventuali considerazioni che altri potranno fare, date dal passaggio, nella tradizione compositiva e didattica dal Seicento in avanti, solamente del primo dei due, non foss'altro che per la scoperta tardiva del *corpus* di messe barbarine di Giovanni Pierluigi; stili talmente distanziati da porre di fronte a un dilemma storiografico, dato dalla incongruità, in termini palestriniani, dello stile per Mantova, giustapposto nei fatti a quello romano, figlio senza dubbio della declinazione personale che il compositore operò della *koinè* musicale italica del tempo, e al tempo stesso dei *desiderata*, taciti o espressi, dei mecenati romani, tanto singoli quanto istituzionali.

Capitolo I

Mantova e la basilica palatina di Santa Barbara

I.1 *Geografia e storia della città dei Gonzaga*

Tosto che l'acqua a correr mette co,
non più Benaco, ma Mencio si chiama
fino a Governol, dove cade in Po.

Non molto ha corso, ch'el trova una lama,
ne la qual si distende e la 'mpaluda;
e suol di state talor esser grama.

Quindi passando la vergine cruda
vide terra, nel mezzo del pantano,
sanza coltura e d'abitanti nuda.

Lì, per fuggire ogne consorzio umano,
ristette con suoi servi a far sue arti,
e visse, e vi lasciò suo corpo vano.

Li uomini poi che 'ntorno erano sparti
s'accolsero a quel loco, ch'era forte

per lo pantan ch'avea da tutte parti.
Fer la città sovra quell'ossa morte;
e per colei che 'l loco prima elesse,
Mantüa l'appellar sanz'altra sorte.¹

Una terra che sorge dalle acque, un nome arcano da spiegare; per bocca di Virgilio, nella digressione sulle origini di Mantova che compare nel canto XX dell'*Inferno* (vv. 52-99:88-93), Dante sbalza alcuni elementi cruciali. Una manciata di versi prima, percorrendo idealmente la via acquea che raccorda il lago di Garda e il Po, aveva nominato Peschiera, «bello e forte arnese», individuando così con sorprendente lucidità, nella geografia della regione, le due roccaforti strategicamente centrali; tanto rilevanti da costituire – mezzo millennio dopo – i vertici occidentali del Quadrilatero austriaco.

Gli studi archeologici avvalorano l'ipotesi che, forse, furono effettivamente genti di stirpe etrusca a strutturare il primo insediamento mantovano nel punto più elevato della

piccola penisola bagnata dalle acque impaludate del Mincio; quello attorno all'attuale piazza Sordello, che ospita oggi il palazzo ducale e il palazzo Bonacolsi, la cattedrale, la sede vescovile.

Alcune memorie della successiva occupazione romana si leggono ad esempio in numerosi passi dello stesso Virgilio, mantovano del *pagus* di *Andes*; se non sappiamo con certezza se le sue terre, così come molte terre cremonesi, furono espropriate per essere centuriate e assegnate ai veterani dell'esercito, è possibile affermare che le centuriazioni nelle terre di Manto (forse realizzate in precedenza, «in concomitanza con l'erezione del municipio o forse ancora prima»)² lasciarono tracce tanto profonde da essere visibili a tutt'oggi,³ così come del resto mantengono la loro visibilità, e

¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1991, p. 303.

² Vedi Mauro Calzolari, *Andes e le confische del 41-40 a.C. nel mantovano: il contributo della ricerca topografica alla biografia di Virgilio*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s. 1999, (LXVII), pp. 35-92.

³ Cfr. Id., *Divisioni agrarie di età romana nel territorio mantovano: problemi e ipotesi*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti – I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, atti del convegno di studi (Mantova, 3-4- novembre 2000), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, Firenze, Olschki, 2003, pp. 139-161.

una loro utilità nel quadro dell'attuale rete viaria, spezzoni di alcune antiche direttrici – la *Postumia* sopra tutte (la via consolare che congiungeva Genova ad Aquileia, «l'asse di comunicazioni più antico di tutta l'Italia settentrionale in età romana repubblicana»)⁴ – che attraversavano il territorio mantovano: interminabili rettifili che, qui come altrove, erano segno tangibile della perizia tecnologica, della determinazione, della pragmaticità centralistica di Roma, fra le cui priorità figurava l'efficienza di strade su cui far viaggiare speditamente merci e legioni.

Per quanto riguarda il perimetro urbano, in epoca etrusco-romana l'insediamento di Mantova si arrestava per taluni all'odierna via Accademia (già 'fossato dei buoi'⁵), per altri ben oltre l'attuale Piazza delle Erbe. Due sono infatti le ipotesi circa la struttura dell'*oppidum* mantovano: quella più diffusa e condivisa ritiene che il tracciato urbano avesse il proprio *cardo* nel tratto coincidente con il marciapiedi

⁴ Alberto Grilli, *Le comunicazioni nel territorio mantovano in età romana*, in *Il paesaggio cit.*, pp. 183-190:183.

⁵ «Fossato dei buoi, dove si macellava il bestiame (i buoi nella zona superiore, i porci e gli ovini nella zona inferiore verso il lago: di qui il nome di *fossatum bovum* e *fossatum porcorum*)»; *Mantova. Le arti*, I, a cura di Giovanni Paccagnini, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, Mantova, 1960, p. 29.

occidentale dell'attuale piazza Sordello, e il *decumanus* nel segmento corrispondente all'attuale via Cairoli; un'ipotesi differente, che tiene conto di rinvenimenti archeologici romani oltre il 'fossato dei buoi', dunque verso l'attuale basilica di Sant'Andrea, suppone invece che l'intersezione fra le due direttrici avvenisse in prossimità dell'attuale Rotonda di San Lorenzo.

Importa ricordare che, secondo l'interpretazione corrente dell'urbanistica romana, la disposizione della città avrebbe riprodotto, in modo più formale, quella dell'accampamento militare. Joseph Rykwert ha avuto modo di dimostrare che si tratta in realtà di un capovolgimento della realtà storica, in quanto la città romana non costituiva una variante dell'accampamento militare; semmai questi era «un'evocazione schematica dell'urbe, un'*anamnesis* dell'*imperium*».⁶ Indipendentemente dall'esatta collocazione di *cardo* e *decumanus*, dunque dell'articolarsi sul terreno del piccolo insediamento mantovano in epoca romana, spicca fin da questa prima fase della vita urbana una compresenza di necessità e di

⁶ Joseph Rykwert, *L'idea di città*, Milano, Adelphi, 2002 (ed. orig. 1976), p. 68.

carico simbolico che condizionerà, lungo i secoli, tanto gli scostamenti – che avremo modo di constatare in epoca medievale – quanto le riconferme della centralità di quel punto del tracciato urbano. E allora quel primo strutturarsi attorno ai due segmenti ortogonali va soppesato con estrema attenzione, in quanto rilevante in sé, e di notevole importanza per il farsi, nei secoli che più qui interessano, del tessuto urbano:

È difficile immaginare che l'ordine e la regolarità dell'universo possano ridursi allo schema formato da due assi che s'intersecano in un piano: eppure è proprio ciò che accadeva nell'antichità. L'antico romano sapeva che il cardo lungo il quale camminava era parallelo all'asse attorno a cui rotava il sole, e sapeva di seguire il corso di questo allorché percorreva il decumanus; egli era in grado di decifrare, in base alle istituzioni civiche, il significato del cosmo e ciò lo faceva sentire intimamente inserito in esso.⁷

⁷ *Ivi*, p. 246.

Alla base dell'ideazione e della costruzione della *parva Mantua*⁸ romana vi furono certamente favorevoli, o meno sfavorevoli, caratteristiche idrogeologiche, non ultima l'elevazione di quel sito a 25 metri sul livello del mare; cionondimeno questa iniziale strutturazione fu tanto influente sulle sorti successive della città da far sì che l'intera *insula sacra*, ad esempio – l'area in cui storicamente ebbero luogo tanto la sede vescovile quanto la cattedrale (oltre che il battistero del V secolo⁹) – trovasse una sostanziale coincidenza con il quadrante nordoccidentale dell'*oppidum*; un'area la cui sacralità venne via via confermata e accresciuta nel corso dei secoli. Una caratteristica, quella data dalla (almeno presunta) continuità di struttura insediativa, attestata in un certo numero di città lombarde, in cui la collocazione del complesso episcopale è non di rado in asse con il reticolato viario romano, spesso in aree originariamente vicine al foro.¹⁰

Poche notizie, perlopiù di natura archeologica, si hanno dei primi secoli della diffusione del cristianesimo a Mantova; il

⁸ Marziale, *Epigrammata*, XIV, 195.

⁹ Roberto Brunelli, *L'insula sacra mantovana*, Mantova, LaCittadella, 1994, p. 15-16.

già citato battistero, qualche chiesa costruita forse ancor prima del 313 – anno in cui venne concesso dall'imperatore Costantino e dal suo coreggente orientale ai cristiani e a chiunque altro la libertà di professare il proprio culto – e poco altro.

Risalirebbe all'804¹¹ la prima *inventio* della 'reliquia' del Preziosissimo sangue di Cristo,¹² l'icona più eloquente della storia religiosa e devozionale della città virgiliana, che ritroveremo in posizione centrale anche negli anni di stesura delle messe 'mantovane' e nel luogo di culto per cui vennero composte. Fu rinvenuta in quell'anno, nel punto in cui – come si vedrà – sarebbe stata edificata nel XV secolo la basilica di Sant'Andrea, una cassetta contenente tra l'altro terra imbevuta di sangue, ritenuta quella che Longino raccolse ai piedi della

¹⁰ Orsola Canuti, *Alle origini della diocesi. Il Centro Episcopale Mantovano*, Mantova, Centro Culturale Contardo Ferrini, 2002, p. 19, e n. 34.

¹¹ Le due *inventiones* sono avvolte dal dubbio in quanto tramandate da fonti non attendibili, eppure all'origine di sviluppi articolati di storia religiosa e civica; per un vaglio attento e sintetico della situazione documentaria rimando a Roberto Rezzaghi, *Devozione alla "reliquia" del sangue di Cristo a Mantova. Considerazioni pastorali*, in *Seguire i percorsi dello spirito. Studi in onore del prof. Mario Midali*, a cura di Francis-Vincent Anthony, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 1999, pp. 285-297:288-294.

¹² «Perlatum est ad imperatorem aestate praeterita Christi sanguinem in Mantua civitate fuisse repertum»; in Eginardo (Einhardus), *Annales*, a cura di Georg Heinrich Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum*, I, p. 192.

Croce. Successivamente all'avviso dato a Carlo Magno, e all'invito di questi a Leone III a fare chiarezza sull'accaduto, la reliquia venne autenticata dal papa (la frazione inviata all'imperatore è oggi conservata nella Sainte-Chapelle, a Parigi), recatosi a Mantova e per questo e per erigere la città, così vuole la tradizione, a sede vescovile. Per una comprensione della locale geografia del sacro è essenziale sottolineare che «la sede episcopale non fu fissata tuttavia sul luogo del ritrovamento, che era allora indifesa campagna fuori delle mura, ma dentro la città, nel luogo che già, come indica la presenza del battistero, doveva esserne il centro religioso: e cioè *l'insula sacra*».¹³

Venne dunque costruito il palazzo vescovile accanto alla chiesa di San Paolo, scelta come cattedrale, oggi distrutta (era addossata all'attuale cattedrale di San Pietro): «con almeno due chiese, il battistero, il campanile, il palazzo del vescovo e le case canonicali, già prima del Mille *l'insula sacra* doveva apparire saldamente strutturata come il centro episcopale».¹⁴

¹³ Brunelli, *L'insula sacra* cit., p. 20.

¹⁴ *Ivi*, p. 21.

Centro che subì nel corso del secolo XII numerose modifiche. La cattedrale di San Paolo venne ricostruita secondo schemi romanici, a tre navate concluse ciascuna da un'abside, e la sede della cattedra venne spostata nella vicina San Pietro, più centrale e spaziosa. Anche San Pietro venne ricostruita in questo periodo e, come San Paolo, venne ripartita in tre navate; la parte terminale presentava una tribuna, naturalmente sopraelevata, posta al di sopra di una cripta, a cui si accedeva grazie a tre scale, una per navata, di diciassette gradini. È questa la struttura, terminata attorno al mezzo del XII secolo, con cui si misurò Giulio Romano quando, a metà Cinquecento, venne chiamato a riprogettare la cattedrale; e lo fece conservando, dove possibile, persino parti murarie del tempio precedente.

Conservò anche la splendida, svettante facciata esistente in marmo bianco e mattoni rossi, frutto tuttavia di un intervento eseguito fra Tre e Quattrocento dai veneziani Pier Paolo e Jacomello dalle Masegne, il cui risultato si ammira nella *Cacciata dei Bonacolsi* di Domenico Morone, un dipinto ora conservato nel Museo di Palazzo Ducale. Fu uno degli

interventi che – fra eccezioni sempre più rade – vennero commissionati nel corso dei secoli non tanto dal vescovo, quanto dal signore della città, in questo frangente Francesco I. Si tratta di interessi, e di ingerenze, nei confronti della sfera del sacro da parte dei Gonzaga che rivestono un'importanza fondamentale, e senza i quali risulterebbe incomprendibile o quantomeno oscuro, oltre al resto, anche il pieno significato di una serie di lavori musicali quali le messe per Santa Barbara del Palestrina. Francesco I ordinò anche un riassetto urbanistico, disponendo la demolizione delle case che allora gremivano lo spazio antistante la cattedrale, spazio che venne chiamato piazza San Pietro (l'odierna piazza Sordello); creando in questo modo un vuoto che enfatizzava sì la presenza della chiesa cattedrale, ma al tempo stesso sbalzava la dimora del signore, la cui facciata era rivolta a quella stessa piazza, cuore geografico e simbolico forse già della città romana, e di certo di quella rinascimentale, oltre che del centro episcopale.

Una città, quella rinascimentale, che riportò il baricentro urbano saldamente all'interno del presunto perimetro romano, dopo che in epoca bassomedievale i poteri comunali avevano

decentrato decisamente il cuore giuridico ed economico nelle attuali piazza delle Erbe e piazza Broletto, ossia nella 'città nuova'. Il *palatium novum* (Palazzo della Ragione) venne infatti costruito nel 1250; a separare lo spazio del Brolo da quello, più ampio, delle Erbe, sorse nel 1227 il Palazzo del Podestà, rimaneggiato poi nel 1462; negli stessi luoghi si innalzano anche il Palazzo del Comune e il Palazzo del Massaro.

Si tratta di una oscillazione – fra l'interno e l'esterno di ciò che si suppone fosse la cerchia muraria antica, al di là e al di qua del 'fossato dei buoi' – che spiega compiutamente, in prospettiva, sia la commissione, la progettazione, la costruzione della basilica di Sant'Andrea nelle immediate adiacenze del Palazzo della Ragione, emblema visibile del passato potere comunale, sia la progressiva strutturazione e organizzazione di quell'itinerario geografico e simbolico che sarebbe divenuto la 'Via del Principe', e che sarebbe stato compiuto solo a Cinquecento inoltrato con l'edificazione della reggia estiva di Palazzo Te, collocata di fronte alla porta meridionale della Pusterla.

Tornando al periodo immediatamente precedente l'ascesa al potere dei Gonzaga, va annotato che nell'ultimo quarto del Duecento i Bonacolsi – la famiglia dominante su Mantova fino al 1328 – riuscirono ad acquisire tutti gli edifici compresi fra la cattedrale e il fossato dei buoi; una delle fasi conclusive ebbe luogo nel 1295, quando Guido Bonacolsi acquistò alcune case e terreni adiacenti la *Magna Domus*, sua residenza, e sull'area sgombrata dalle precedenti abitazioni fece costruire l'edificio che nel 1308 divenne il Palazzo del Capitano, in quanto sede del Capitano del Popolo. In questo modo «le proprietà dei Bonacolsi si congiunsero intorno alla grande area rettangolare, corrispondente alla piazza Sordello, e formarono entro il centro antico una ben munita cittadella, difesa dalla torre dello Zuccaro, dalla torre detta della Gabbia e dalla casa torre costruita da Pinamonte [Bonacolsi] verso l'ancona di S. Agnese, nell'attuale vicolo Bonacolsi».¹⁵ Tutta questa cornice urbanistico-difensiva a mo' di cittadella giovò poco, com'è noto, ai Bonacolsi, scalzati appunto nel 1328, e venne invece acquisita e consolidata dai Gonzaga nel corso del Trecento, in

¹⁵ *Mantova. Le arti cit.*, I, p. 31.

specie dopo l'ottenimento da parte dell'imperatore Carlo IV, nel 1354, del riconoscimento della proprietà dei beni già appartenuti ai Bonacolsi.

Questa strategia immobiliare e urbanistica bonacolsiana sta alla base di quanto avvenne dopo il 1328, e in specie dopo la metà del Quattrocento, quando la mappatura e l'appropriazione simbolica del tessuto urbano da parte dei Gonzaga ebbe luogo all'insegna di una logica plurigenerazionale. È all'interno di questa cornice che va compreso l'enorme valore della basilica di Santa Barbara, non tanto in quanto innalzata all'interno della reggia gonzaghesca come massimo monumento religioso, quanto tappa conclusiva di questo processo di lungo periodo, oltremodo accentuato a partire dalla *renovatio urbis* promossa dal marchese Ludovico II (1444-1478). I Gonzaga che regnarono fra il tardo Quattrocento e l'età del duca Guglielmo (1550-1587) mirarono infatti concordemente a operare una riscrittura della 'geografia del sacro' cittadina, erigendo o rimaneggiando la chiesa di San Sebastiano, collocata in prossimità della porta della Pusterla, il tempio di Sant'Andrea (frutto della progettualità di Leon

Battista Alberti e scrigno originario per il Preziosissimo sangue di Cristo), la Cattedrale (il cui rifacimento fu progettato da Giulio Romano per volere del cardinale Ercole), e infine Santa Barbara. La 'Via del Principe', che partiva la città da nord a sud – dalla piazza del Palazzo Ducale alle scuderie del Te, oltre il Palazzo di San Sebastiano –, veniva così a costituire un'arteria collocata nel cuore della città, disseminata di simboli riconoscibili dell'autorità della dinastia regnante.

Il senso architettonico, culturale, musicale proprio della basilica assume contorni ancor più nitidi quando si ponga mente al progetto organico, concepito dal duca Guglielmo, di ripensamento della reggia gonzaghesca alla stregua di un complesso unitario e funzionale, di una 'città in forma di palazzo'. E per l'appunto Santa Barbara – che importa evidentemente in quanto contenitore architettonico e culturale cui le opere che qui interessano furono destinate – è da leggere come culmine, fulcro e icona di una progettualità che, proprio in virtù della sua coerenza, fu in grado di dare un nuovo assetto, articolato e unidirezionato a un tempo, al coacervo di palazzi e costruzioni che si erano affastellati nei secoli dal Tre

al Cinquecento in quel punto privilegiato della città. Non stupisce, a uno sguardo attento ai valori simbolici, che la torre campanaria della basilica di Santa Barbara (attributo proprio della santa, martirizzata per l'appunto in una torre) fosse l'unica non medievale a spiccare all'interno dello *skyline* del tempo: con le sue fattezze raffinate e anticheggianti era il naturale *pendant* architettonico delle composizioni musicali sacre che riempivano i suoi spazi, simbolo dell'antichità asserita e della solidità di una storia, dinastica e *tout court*, di quello spazio urbano.

È una storia, questa, che in epoca gonzaghesca viene rivissuta e attualizzata, non di rado sulle orme di strategie politiche inverate in precedenza, come detto, dalla famiglia dei Bonacolsi. Spicca sopra tutte – rischiarando in prospettiva sia il senso originario sia la portata del significato complessivo di Santa Barbara – quella relativa alla riproposizione gonzaghesca di una dinamica dinastica e religiosa bonacolsiana, e realizzata attraverso la struttura dell'allora abbazia di Sant'Andrea, così da far confluire nell'alveo del potere della famiglia dominante una delle figure-chiave della locale comunità ecclesiastica, con

lo scopo di armonizzare la politica gestionale dell'abbazia con quella più generale della famiglia, sì da poter vantare un potere di rango episcopale in un contesto di sostanziale extraterritorialità.

La vicenda delle chiese di Sant'Andrea è rilevante in quanto dà vita, da un lato, a una situazione in tutto simile a quella barbarina, ma *ante litteram*; dall'altro perché il processo di progressivo 'svuotamento' simbolico dei più rilevanti luoghi di culto a favore della chiesa palatina – reso tangibile da forti investimenti a carattere teologico e artistico – ebbe nelle edificazioni e nella vicenda di Sant'Andrea una preistoria fondamentale.¹⁶

Seguì infatti al primo, presunto ritrovamento, a cui ho già accennato, e alla conseguente autenticazione papale, la costruzione di una «novam et parvam basilicam», con le cui fondamenta probabilmente si trovò a confrontarsi, secoli dopo, anche l'Alberti. Trascorso il *saeculum obscurum* senza eventi notabili, venne fondato nel 1037 il monastero benedettino di

¹⁶ Attingo qui di séguito a Paolo Carpeggiani, *Un tempio per la città del Principe*, in Paolo Carpeggiani – Chiara Tellini Perina, *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del principe*, Mantova, Publi-Paolini Editore, 1987, pp. 9-35:9-12.

Sant'Andrea, all'interno del quale fu inglobata la chiesetta del secolo IX .

La tradizione, avvalorata da due fonti documentarie,¹⁷ vuole che dopo l'occultamento della reliquia, attuato nel 924 così da preservarla dalla minaccia degli Ungari – forse, più semplicemente, la reliquia venne seppellita e in séguito dimenticata –, essa venne rinvenuta per la seconda volta nel 1048, in un torno d'anni torbido e decisivo tanto per la storia del papato quanto, in prospettiva, per i rapporti fra l'impero e Roma: proprio allora la fisionomia del papato andava riacquistando riconoscibilità e autorevolezza, dopo la deposizione clamorosa di tre papi rivali (Gregorio VI, Silvestro III, Benedetto IX), che stavano regnando in simultanea, messa in atto da Enrico III nel 1046 nei sinodi di Sutri e Roma. Da Mantova fu a ogni modo negato a Leone IX, negli anni del suo breve pontificato (1049-1054), il permesso di trasferire il Preziosissimo a Roma, mentre gli fu concesso di portarne una particella nell'urbe, oggi conservata in San Giovanni in

¹⁷ Precisamente: Ermanno di Reichenau (Herimannus Augiensis), *Chronicon*, a cura di Georg Heinrich Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, V, e *De*

Laterano, così come una frazione venne affidata nel 1055 all'imperatore Enrico III, oggi custodita nel monastero benedettino di Weingarten, cittadina del Baden-Württemberg.

A Mantova, dunque, una nuova chiesa venne edificata, poco prima del 1060, sopra la cripta contenente il Preziosissimo. Di entrambi questi edifici oggi non rimane traccia: la cripta fu rifatta a fine Cinquecento, probabilmente su progetto di Anton Maria Viani, mentre la chiesa superiore venne sostituita dal tempio albertiano.

Un tempio assai appetito dai Gonzaga, in special modo da quando, nel Quattrocento, essi iniziarono a estendere il proprio controllo anche sui principali centri di potere religiosi, primi fra tutti i monasteri benedettini. In ossequio a una logica ferrea dapprima i Gonzaga fecero in modo di far nominare Guido Gonzaga commendatario di San Benedetto in Polirone, monastero assai ricco e tra i più importanti della valle del Po. Spostata l'attenzione su Mantova, nel 1460 Ludovico Gonzaga intraprese con la Santa Sede una lunga trattativa politica e diplomatica (in tutto simile, nei suoi contorni, a quella

inventione sanguinis Domini (di anonimo, verosimilmente mantovano), a cura di

realizzata un secolo dopo dapprima per il Duomo poi, in modo ancor più radicale, per Santa Barbara) che si concluse nel 1472 con la soppressione del monastero esistente – per presunte e pretestuose negligenze nel culto della reliquia del Preziosissimo – trasformato in una collegiata di giuspatronato dei Gonzaga.

Si trattò del primo atto di un processo di medio periodo volto a proiettare con decisione l'ombra del potere politico sulla sfera del sacro; non appare casuale che Francesco Gonzaga, figlio del marchese Ludovico, dopo essere stato investito della dignità cardinalizia nel 1461, venne poi nominato amministratore perpetuo della diocesi di Mantova (privata nel frattempo del vescovo titolare, dunque assumendo, di fatto, la funzione episcopale soppressa) e infine primicerio della collegiata di Sant'Andrea nel 1472. Opportunamente è stato notato che «in tale contesto la reliquia del Sangue di Cristo diveniva strumento importante e primario nelle mani

Georg Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, XV, parte II.

del principe, l'avallo di natura trascendente del potere che egli esercitava». ¹⁸

In questa logica appare pienamente comprensibile – e, ai fini di questo studio, di capitale importanza – la scelta, effettuata per volere e nel corso nel periodo di regno di Guglielmo, di traslare il Preziosissimo da Sant'Andrea a Santa Barbara,¹⁹ a ulteriore conferma della volontà del duca di impreziosire quanto più possibile la cappella palatina, a scapito delle altre chiese maggiori della città: il Duomo e Sant'Andrea, come detto.

Il riassunto delle principali vicende urbane, e le considerazioni svolte sui più rilevanti luoghi di culto virgiliani, aiutano a comprendere le specificità e l'eccellenza del luogo sacro per il quale vennero richieste al Palestrina le messe di cui qui ci occupiamo. La richiesta in sé va considerata

¹⁸ Carpeggiani, *Un tempio* cit., p. 12. Per le dinamiche di mecenatismo legate a Sant'Andrea rinvio al saggio di David S. Chambers, *Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga patronage 1460-1472*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 40 (1977), pp. 99-127.

¹⁹ Giannino Giovannoni, *Riti e apparati di ostensione della reliquia del Preziosissimo sangue desumibili dalle monete e medaglie gonzaghese*, in Leon Battista Alberti. *Architettura e cultura*, atti del Convegno internazionale, Mantova 16-19 novembre 1994, Firenze, Olschki, 1999, pp. 351-354:354.

e inscritta da un lato nell'amplissimo contesto progettuale che ho cercato nelle pagine precedenti di condensare, dall'altro nell'alveo di un processo di creazione *in fieri* di una riconoscibile tradizione musicale locale alla cui edificazione contribuirono numerosi compositori; in ultima analisi nell'orditura di un paesaggio sonoro sacro inusuale e studiatamente *rétro*, specchio musicale delle convinzioni e delle propensioni del duca, come vedremo; un complesso sonoro le cui fondamenta poggiavano solidamente su di un *corpus* di canto piano 'purgato' e, almeno idealmente, ricondotto alla sua originaria, antica purezza sacrale.

I.2 *Particolarismi di Santa Barbara*

La chiesa di Santa Barbara, così come si presentava all'epoca della collaborazione del Palestrina con la corte dei Gonzaga, era il frutto di un progetto concepito durante il periodo di reggenza di Ercole (1540-1561) e realizzato nei decenni di Guglielmo, quando riaffiorò la necessità di un luogo sacro adibito alle cerimonie particolari di corte, non più sufficientemente valorizzate dalla vecchia chiesa medievale di Santa Croce.²⁰ Nel nuovo tempio avrebbe dovuto specchiarsi il

²⁰ Per la storia della costruzione della basilica si leggano il saggio di Tiziana Gozzi, *La basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, «Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova», n.s., XLII (1974), pp. 3-91; e Paolo Carpeggiani, *Il libro di*

nuovo potere di Guglielmo – frutto anche dell’apporto del Monferrato, terra in Italia dei Paleologo – dunque di un nuovo assetto dinastico e territoriale, per la prima volta articolato in un centro e in un’*exclave* satellite.

Fu Guglielmo che, nel novembre del 1561, impartì l’ordine di «far fare subito una chiesa» nell’area un tempo destinata al gioco della palla, dunque nel territorio limitrofo alla fabbrica nuova di Castello, con tre cappelle su ogni lato e un altar grande.

Un dato rilevante, di natura economica e ricco di conseguenze ecclesiali, fu costituito dal trasferimento delle dieci cappellanie della Cattedrale – istituite per volere testamentario dal duca Federico, padre di Guglielmo – nella chiesa di Santa Barbara; il clero del Duomo venne così privato dei suoi principali benefici, secondo la logica di una spoliazione fattuale e simbolica della cattedrale a beneficio di Santa Barbara, che si avrà occasione di rilevare anche in altri ambiti. Questo e altri particolari rafforzano la convinzione

pietra. Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento, Milano, Guerini, 1992, pp. 82-87. Qualche notizia utile e un ampio sguardo panoramico anche in Pietro

dell'esistenza di una progettualità mirata ad attenuare il peso specifico delle due chiese maggiori (una diocesana, il duomo di S. Pietro, l'altra extradiocesana, Sant'Andrea) così da sbalzare in modo evidente la neonata basilica palatina e ridisegnare i rapporti di preminenza fra i principali luoghi di culto della sede episcopale.

Certo è che nell'aprile del 1562 la chiesa costruita nel «gioco della palla» era praticamente ultimata e venne consacrata nel maggio dello stesso anno. Solo pochi mesi dopo, singolarmente, Guglielmo incaricò tuttavia Giovan Battista Bertani di progettare una nuova e più sontuosa basilica palatina, ritenendo che le dimensioni della chiesa appena ultimata fossero troppo modeste. Nel mese di settembre 1564 in Santa Barbara venivano già celebrate le funzioni solenni: è importante notare che, contrariamente alla prassi di collocare l'altare all'interno del perimetro del presbiterio, in questo nuovo assetto esso venne posto in mezzo alla chiesa, al di là delle balaustre. Il presbiterio – la 'cappella maggiore', posta su di un piano teatralmente rialzato – venne contornato da due

vani laterali, e separato dal resto della chiesa da una cancellata in ferro battuto ornata da mascheroni d'ottone.

Conclusa nel 1567 la prima fase di costruzione della nuova chiesa palatina, si ideò poi una 'gionta', eseguita dal 1569 al 1572. Lo spostamento dell'altare – il quale prima si trovava alla fine della navata e fuori dalle balaustre, come detto – al centro della 'cappella maggiore', prima riservata ai canonici, fu proprio una delle ragioni della ristrutturazione della chiesa, poiché comportava l'aggiunta di un'abside destinata al coro.

La commissione e l'esecuzione delle grandi ancone degli altari laterali – ad eccezione di quella della 'cappella maggiore', opera di Domenico Brusasorci, già esistente – fu portata a compimento in questo periodo, così come la traslazione nella cripta (e precisamente nel 'santuario ovato', un tempietto sotterraneo di forma ovale) di due grandi cassoni di noce contenenti alcune delle reliquie dei Santi venerati nella basilica.

Come ho avuto modo di notare altrove,²¹ è difficile sopravvalutare l'importanza delle reliquie, tanto per l'immaginario dell'epoca quanto per una conoscenza delle dinamiche religiose di quel tempo e delle dinamiche artistiche connesse. È una dimensione che consente, a chi osservi oggi quella civiltà, di cogliere con maggiore aderenza storica alcune delle specificità proprie del rapporto di un credente del secolo XVI con l'idea stessa di trascendenza. I Gonzaga, al pari di ogni altra autorità dell'Europa cattolica, ben consci dell'alto valore attribuito dai fedeli alle reliquie, si preoccuparono di gestirle alla stregua di un tesoro dinastico e statale, prestando ogni cura – come era prassi comune nella classe nobiliare – ad avvalorare nei fatti un'equivalenza *ad sensum* fra il rango della città, dunque di una dinastia regnante, e la quantità e il valore dei sacri resti custoditi entro i confini cittadini, ai quali era riservata una meticolosa inventariazione, per cui si procedeva a una specificazione accurata dei nuovi apporti effettuati da parte dei vari membri della dinastia gonzaghesca e a una

²¹ Stefano Patuzzi, *Madrigali in basilica. Le Sacre lodi a diversi santi (1587) di G. G. Gastoldi: un emblema controriformistico*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 16-23.

severa contabilità relativa a frazioni di reliquie tratte dal 'tesoro' basilicale ed elargite.

Le reliquie che qui importano, dopo l'invenzione originaria del 1492, attesero la traslazione a Mantova fino alla seconda metà del Cinquecento. In concomitanza con l'edificazione di Santa Barbara, Guglielmo

volle ch'in essa con celebre pompa fossero per mano dell'istesso Cardinale²² collocate quelle sacrosante Reliquie, che in Ostiglia già del 1492 furono (come all'ora si disse) ritrovate: havendole l'anno inanti <1561> a i ventitré di Novembre fatte di colà trasferire con solenne processione in Mantova, nella Chiesa della rocca di Castello: le quali con pretiosi ornamenti d'argento, e d'oro in varie guise andò poi adornando.²³

Dopo la collocazione nella 'Chiesa della rocca di Castello', le reliquie furono dunque situate, definitivamente, in Santa Barbara.

²² Il cardinale Federico Gonzaga, fratello di Guglielmo.

²³ Ippolito Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, 2 voll., Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1613-1616: II, p. 208.

Un particolare rilevante è dato dalla presenza nella chiesa palatina di alcune reliquie già appartenute ai Paleologi: esse provenivano dunque da Bisanzio ed erano conservate a Casale Monferrato.²⁴ Il loro accentramento nella basilica palatina mantovana svolgeva di conseguenza anche una precisa funzione politica e diplomatica: l'affermazione indiscutibile della centralità della città capitale del ducato, e la spoliazione simbolica del periferico Monferrato in suo favore.

Riassunte le fase principali dell'edificazione conviene soffermarsi, da ultimo, sulla singolarità e la rilevanza di Santa Barbara tanto nella gerarchia valoriale di Guglielmo Gonzaga quanto nel contesto immediatamente successivo alla conclusione del concilio tridentino. Sono eloquenti, in proposito, le determinate e continue pressioni esercitate dal duca sul papato, grazie alle quali ottenne, mediante la bolla di Pio IV *Superna dispositione* (1564), una sorta di privilegio di extraterritorialità. Pur essendo eretta all'interno del perimetro della corte, e a ridosso dell'*insula sacra* comprendente tanto la

²⁴ Cfr. Roberto Brunelli, *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Mantova, Brescia, La*

cattedrale quanto l'episcopo, essa fu considerata, in quanto abbazia, *nullius dioeceseos*, vale a dire a diretta dipendenza della Santa Sede. La conclusione del ventennale *iter* organizzativo e del processo cautamente autonomistico avvennero con l'approvazione definitiva del Breviario e del Messale barbarini – differenti da quelli romani – ottenuta per mezzo della bolla *Cum ex insigni* emanata da Gregorio XIII nel 1580 e perfezionata nel 1583.²⁵ È quantomai significativa la concessione di un messale proprio e differente da quello romano in deroga a quanto affermato nella bolla accompagnatoria il messale di Pio V (1566-1572), che soltanto le chiese che seguissero una tradizione diversa da almeno duecento anni avevano il permesso di mantenerla; chiese, oltre a Milano, naturalmente, dell'importanza di Treviri, Colonia, Liegi, Braga, Lione.²⁶

Alla posizione di preminenza nel contesto cittadino e diocesano, alla carica di esemplarità che la basilica irradiava,

Scuola, 1986, p. 120.

²⁵ Le edizioni dei breviari barbarini dati alle stampe sono riportate nel classico repertorio di Hanns Bohatta, *Bibliographie der Breviere 1501-1850*, Leipzig, Verlag Karl W. Hiersemann, 1937, ai nn. 2404-2406.

²⁶ Josef Andreas Jungmann, *Missarum sollemnia*, Casale, Marietti Editori Pontifici, 1953 (ed. orig. 1948), I, pp. 118-119.

alla esclusività che la caratterizzava,²⁷ faceva da contraltare l'anomalia latente e generale che, forse ancor più del rimanente, costituiva la peculiarità di tale istituzione. È un fatto che l'Ufficio e la liturgia particolari,²⁸ il repertorio proprio di canto piano²⁹ e la tendenza promossa da Guglielmo – in evidente contrapposizione ai decreti conciliari – a infittire le trame contrappuntistiche delle composizioni polifoniche chiesastiche,³⁰ inficiando la comprensione dei testi liturgici, contribuivano globalmente a formare l'immagine pubblica di un'istituzione a un tempo legittimata da Roma, e tuttavia dai

²⁷ Esclusività tuttavia attenuabile (quanto meno in particolari circostanze e agli inizi del Seicento), come si legge in Roberto Brunelli, *Mantova nel primo Seicento: un insolito profilo*, «Civiltà mantovana», XXXIII (maggio 1998), pp. 133-141.

²⁸ Per le connessioni con il *corpus* che qui importa cfr. Paola Besutti, *Giovanni Pierluigi da Palestrina e la liturgia mantovana*, in *Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani. Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europee dal suo tempo ad oggi*, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla (Palestrina 3-5- maggio 1986), Palestrina, Fondazione G.P. da Palestrina, 1991, pp. 157-164.

²⁹ Rimando a Ead., *Un tardivo repertorio di canto piano*, in *Tradizione manoscritta e pratica musicale. I codici di Puglia* (Atti del Convegno di studi, Bari, 30-31 ottobre 1986), a cura di D. Fabris e A. Susca, Firenze, Olschki, 1990, pp. 87-97; Ead., *Testi e melodie per la liturgia della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto-1° settembre, Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), II (*Study Sessions*), a cura di A. Pompilio-D. Restani-L. Bianconi-F. Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 68-77; Ead., *Catalogo tematico delle monodie liturgiche della Basilica Palatina di S. Barbara in Mantova. I canti dell'Ordinario*, «Le Fonti musicali in Italia», 2 (1988), pp. 53-66; e Iain Fenlon, *Patronage, Music, and Liturgy in Renaissance Mantua*, in *Plain-song in the age of polyphony* cit., pp. 209-235.

³⁰ Cfr. Ead., *Un modello alternativo di Controriforma. Il caso mantovano*, in *La cappella musicale* cit., pp. 111-121.

riti sacri di questa differenziata, pur entro una cornice di assoluta ortodossia.

Ritengo che anche alcuni episodi fra lo Stato mantovano e Roma vadano letti e interpretati alla luce di una simile temperie cautamente autonomistica, e a ogni modo alla luce dei rispettivi rapporti di forza. Rammento ad esempio la lentezza con la quale vennero recepiti e attuati i decreti conciliari nella diocesi di Mantova;³¹ oppure la strenua opposizione attuata da Guglielmo contro il locale braccio dell'Inquisizione; o il conseguente irrigidimento del papato nei confronti della corte gonzaghesca, in particolare nel corso del pontificato di Pio V (1566-1572), non a caso cresciuto nei ranghi della gerarchia inquisitoria (colpito dalla campagna accusatoria, ma alla fine ammesso al 'privilegio' dell'abiura privata, fu anche Giovan Battista Bertani, prefetto delle fabbriche ducali dal 1549 e progettista della basilica di Santa Barbara).³²

³¹ Si veda Roberto Navarrini, *Vita religiosa nella diocesi di Mantova tra Cinquecento e Seicento*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, catalogo della mostra, Mantova, Grafo, 1982, pp. 11-48: 31-32.

³² Cfr. Brunelli, *Diocesi cit.*, pp. 111-116.

Sinteticamente, l'operato di Guglielmo nella sfera religiosa – di cui Santa Barbara costituisce un distillato – pare allora veramente oscillare fra due poli: da un lato l'esercizio autoritario del potere, spiegato anche all'occorrenza per la repressione di qualsiasi manifestazione eterodossa, così da garantirsi l'appoggio quanto più possibile incondizionato della Chiesa; dall'altro l'acuto desiderio di subire il minor numero possibile di ingerenze da Roma, magari aggirandone il potere. Coesiste con queste propensioni la volontà, che affiora in più luoghi della biografia guglielmina, di proporre ai propri sudditi un'immagine esemplare di principe cristiano.³³ Solo l'opportuna valutazione di tale veste pubblica – dunque non circoscritta ai limiti angusti e relativamente oscuri della sfera personale, quanto proiettata verso i subalterni – spiega l'altrimenti indecifrabile attività come artefice e operatore mecenatesco. Ciò che importa, insomma, in quanto strettamente connesso anche alle messe del Palestrina che qui si studiano, non è la ricostruzione dei travagli spirituali di Guglielmo, peraltro difficili da sondare, quanto invece la

³³ È lettura suggerita in Navarrini, *Vita religiosa* cit., p. 40.

gestione 'pubblica' che egli fece della propria religiosità in quanto duca, e gli effetti tangibili che questa procurò.

Capitolo II

Le messe 'mantovane'

di Giovanni Pierluigi da Palestrina

II.1 *Ascoltare una missa*

Non v'è dubbio che «nel XVI secolo il banco di prova dell'orizzonte creativo e dell'abilità contrappuntistica di un compositore era la messa»¹; e tuttavia, oltre a essere il risultato della valentia contrappuntistica e artigianale di uno fra i massimi compositori di quel secolo, le messe 'mantovane' del Palestrina sono allo stesso, o fors'anche a maggior titolo, sonorizzazioni di alcuni dei testi più fondanti e impegnativi della plurisecolare tradizione cristiana, scritte per essere eseguite in un luogo culturale preciso e in quel luogo privato fruite. Seguono dunque alcune considerazioni in primo luogo sui testi, che nella piramide valoriale originaria costituivano certamente il vertice,² e successivamente su alcuni tratti delle dinamiche fruibili pertinenti ai lavori che qui importano.

¹ Inizia così il capitolo dedicato, appunto, alle messe, nel lavoro di Reinhold Schlötterer su *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001, p. 159.

² Si veda ad esempio il capitolo *Parola e musica nella Controriforma* in Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 122-148: 132-134, e la *Conclusione*, pp. 149-153.

Il genere musicale della messa costituisce una sonorizzazione delle cinque parti dell'*ordinarium missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei*, così nominato in quanto costituito da parti testualmente invariabili), con lo scopo di innalzarle, sottolineandone la centralità, rispetto al contesto liturgico e sonoro circostante. L'infinita *variatio* compositiva che, nel corso dei secoli, è andata compiendosi su questi cinque testi costituisce una stabile anomalia nel bacino di musica vocale, altrimenti basata su testi di varia provenienza e – salvo eccezioni o casi di *æmulatio* – differenti di esemplare in esemplare. Questo nucleo pentapartito venne sedimentandosi, nel corso dei secoli, all'interno della celebrazione eucaristica cristiana tramite un processo assai articolato e non rettilineo, riflesso nelle forme, nelle diverse lingue utilizzate (greca e latina), e costrutti propri dell'originario contesto linguistico veterotestamentario (la triplice acclamazione al principio del *Sanctus*, ad esempio), a cui rimandano anche alcune occorrenze date da significative reliquie lessicali (*Amen* (אמן) 'così sia'; *Sabaoth* (צבאות) ebraico

per 'degli eserciti', 'delle schiere',³ tratto pari pari, insieme alla citata acclamazione, dalla *qedushà* ebraica⁴; e infine *Hosanna* (*hoshia'na*: הושיעה נא) dal salmo 118,25: 'da' la salvezza', 'salva dunque!').

Tutte le musicazioni, dunque anche quelle del Palestrina che qui si osservano, costituiscono in primo luogo un momento di confronto del compositore con questi marmorei segmenti testuali e con le verità di fede in essi contenute; una loro conoscenza non superficiale rappresenta un primo passo indispensabile per una piena valutazione della loro sonorizzazione.

Il *Kyrie* (*Κύριε ἐλέησον*) costituisce un'isola penitenziale posta poco dopo l'introito. L'espressione in lingua greca rimanda ai secoli di bilinguismo che caratterizzarono i primi passi della Chiesa cristiana,⁵ ed è verisimilmente da far risalire a una litania con risposta «Kyrie», appunto, di origini orientali,

³ Rimane insuperato lo studio di Benjamin N. Wambacq, *L'épithète divine Jahvé Seba'ôt: étude philologique, historique et exégétique*, s.l., Desclée de Brouwer, 1947, p. 199 e seguenti; e il recente J.H. Choi, *Resheph and YHWH Seb'ôt*, «Vetus Testamentum», 54 (2004/1), pp. 17-28.

⁴ Maurice-Ruben Hayoun, *La liturgia ebraica*, Firenze, Giuntina, 1997, pp. 64-67.

⁵ Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991², p. 9.

attestata già prima del pontificato di Gregorio Magno (590-604). Quanto alla struttura testuale va rammentato che si tratta, nei fatti, di una curiosa «invocazione senza domanda», in quanto «è l'invocazione stessa che costituisce la preghiera»,⁶ dove la triplice iterazione del segmento testuale tripartito (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*), dall'evidentissimo significato simbolico di sapore trinitario, ricalca modelli penitenziali largamente attestati.

L'annuncio tratto dal vangelo di Luca (2,14) che dà l'avvio al *Gloria* riassume in sé il momento di acclamazione che riecheggia, nel suo *incipit*, le parole degli angeli nel momento della Natività, l'incarnazione del Dio cristiano.⁷ Si tratta di un inno tripartito – che, proprio per il suo carattere gioioso e di lode, viene evitato nei periodi penitenziali – nel quale, dopo il canto angelico citato, figurano una lode a Dio (*Laudamus te, benedicimus te*) e infine una invocazione a Cristo (*Domine, Fili unigenite, Iesu Christe*).⁸ Il testo della dossologia maggiore –

⁶ Id., voce *Messa*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Il lessico*, vol. III, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1984, p. 101.

⁷ Riflessioni pertinenti si leggono nel recentissimo studio di Geza Vermes, *The Nativity. History and Legend*, London, Penguin, 2006.

⁸ Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia* cit., I, p. 285.

strutturalmente assai simile ad altri inni, per tutti il *Te Deum* – appare formatosi più per accumulazione progressiva che per connessione sintattica; non affiora neppure la logica ordinativa della poesia ebraica biblica propria ad esempio di gran parte dei salmi, scandita dal costitutivo *parallelismus membrorum*.⁹

Il *Credo*, parte del ventaglio di testi dell'*ordinarium missae* a partire dal secolo XI, è detto anche simbolo niceno-costantinopolitano in quanto frutto, in primo luogo, delle volontà conciliari espresse a Nicea nel 325, confermate e perfezionate a Costantinopoli nel 381, e distillato delle verità di fede alla base della religione cristiana. Se ricollocato, in sede storiografica, nella temperie storica all'interno della quale vide la luce, esso riflette chiaramente tanto le sempre più raffinate elaborazioni e le talvolta accesissime *querelles* teologiche dei primi secoli, quanto la progressiva romanizzazione che il cristianesimo di quel tempo andava subendo. Per una critica visione del testo non pare trascurabile che al Concilio di Nicea il vescovo di Roma, per non citare che una singolarità

⁹ Per uno sguardo panoramico alla poesia ebraica biblica, e sull'aspetto peculiare della struttura binaria degli stichi, rimando ad Aloysius Fitzgerald, *La poesia ebraica*,

eclatante, non fu nemmeno convocato, e che – almeno – una espressione centrale («*homooúsiôn tô patri*», «consubstantialem Patri», «della stessa sostanza del Padre»¹⁰), che andava a stabilire e ad affermare la consustanzialità del Figlio con il Padre, attribuendo dunque a queste due persone trinitarie eguale ‘dignità’ divina (oltre che proclamare, in contrasto con il dettato evangelico, la divinità del Figlio), fu fermamente voluta dall’imperatore Costantino, dunque dalla massima autorità politica e militare (perlomeno nei territori attorno al *mare nostrum*), non certo religiosa, dell’epoca.¹¹

Tutte queste articolazioni e fratture interne al testo liturgico erano ovviamente invisibili per chi, come il Palestrina, operasse in seno alla temperie culturale postconciliare;¹² il *Credo* era dunque visto, come del resto ancor

in *Nuovo Grande Commentario Biblico*, a cura di Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy, Brescia, Queriniana, 2002², pp. 263-272: 265.

¹⁰ Per una penetrante lettura del *Credo* di Nicea rimando a Harold Bloom, *Gesù e Yahvè*, Milano, Rizzoli, 2006 (ed. orig. 2005), pp.115-129; una ricognizione storico-teologica del *Credo* apostolico si legge invece in Hans Küng, *Credo. La fede, la Chiesa e l’uomo contemporaneo*, Milano, Rizzoli, 2003 (ed. orig. 1992).

¹¹ Hans Küng, *La Chiesa cattolica. Una breve storia*, Milano, RCS libri, 2001, pp. 65-68: 68.

¹² Per una contestualizzazione storiografica dei termini ‘Controriforma’ e ‘Riforma cattolica’ – qui scientemente evitati – e per una nuova proposta relativa tanto al versante ideologico quanto ai riflessi terminologici rinvio all’autorevole volume di

oggi tanto nella maggior parte della sfera laicale quanto in certa porzione di quella ecclesiastica, come un monumento testuale senza tempo, destoricizzato nei fatti proprio in quanto latore di verità ritenute originarie e incontestabili, al cuore stesso della religiosità comunitaria e del singolo; e in quanto tale andrà avvicinato.

L'acclamazione *Sanctus-Benedictus* è costituita dall'unione di due segmenti testuali differenti; il testo che all'epoca del Palestrina si era ormai insediato da secoli nei libri liturgici era il frutto di ampliamenti successivi, di tropi su un nucleo originario, il *trisagion*, al quale si è già avuto modo di accennare.

L'*Agnus Dei* prepara i fedeli al momento dell'eucarestia, rideclinando semanticamente uno dei simboli-cardine della *Pessach* ebraica, appunto l'agnello, in un'ottica soteriologica e di prossimità di Dio all'uomo.

Questi brani testuali, immutati da secoli in quanto scrigni d'ortodossia (il *Credo* sopra tutti, evidentemente), erano

John O'Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*,

riproposti identici in ogni celebrazione festiva. Il musico chiamato a comporre una messa doveva dunque anzitutto adoperarsi per inserirsi convenientemente nell'alveo delle decine, forse centinaia, di musicazioni congeneri udite e conosciute, e in secondo luogo così da fornire un'ennesima veste sonora che fosse consona all'espressione delle verità di fede veicolate da quei testi e musicalmente integrata al paesaggio sonoro proprio del luogo di culto al quale questa o quella *missa* era destinata.

E proprio focalizzando l'attenzione sul luogo di destinazione dei lavori palestriniani, Santa Barbara, e dunque sulle sue specificità, va rammentato che il tempo del culto, scandito e plasmato dal fluire del canto che avvolgeva, attribuendo nuovi volumi al significato delle parole, i gesti e le movenze rituali, era qualitativamente innalzato dal risuonare degli spezzoni polifonici alternati al canto piano della tradizione barbarina, differente da ogni altra.¹³ Sia il canto

Cambridge (Mass.)-London, Harvard UP, 2000.

¹³ Ancora utili i contributi pionieristici di Mother Thomas More (al secolo Mary Berry): *The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and the 16th Century*, «Proceedings of the Royal Musical Association», XCII (1965-1966), pp. 121-134 e l'omonima tesi di PhD, University of Cambridge, 1968; sul secolare, multiforme intreccio fra canto piano e polifonia, ricco di possibili conseguenze simboliche a cui

piano, sia le intonazioni polifoniche, poi, traevano senso dai vari momenti rituali e celebrativi di cui erano espressione sonora, ragione che, fra l'altro, lascia intravedere un ventaglio di problemi legato alla fruizione di quella antica musica liturgica oggidì; e non tanto per il necessario alone d'attenzione che – in specie dopo la 'sacralizzazione' musicale wagneriana e la singolarità di molta della musica del Novecento – si è affermato come una delle prassi possibili, quanto piuttosto per il modo interiore di porsi, irricreabile in una cornice concertistica:¹⁴ nella sua forma più autentica un atteggiamento dello spirito che aveva a che fare imprescindibilmente con il significato profondo del rito

si avrà modo di accennare, cito almeno il recente, panoramico studio di John Caldwell, *Plainsong and polyphony 1250–1550*, in *Plainsong in the age of polyphony*, ed. by Thomas Forrest Kelly, Cambridge-New York, Cambridge UP, 1992, pp. 5-31; sui legami fra la cangiante prassi esecutiva del canto piano e l'ideazione delle parti in polifonia si legga invece Richard Sherr, *The performance of chant in the Renaissance and its interactions with polyphony*, ivi, pp. 179-208; per una valutazione della veste notazionale del canto piano e delle pertinenti implicazioni esecutive, relativamente al periodo che qui importa, rinvio a Daniele Torelli, *Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM, 2000, pp. 107-127; e cfr. anche *Il canto piano nell'era della stampa*, a cura di Giulio Cattin et al., Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999.

¹⁴ Queste e altre riflessioni, a proposito di *missae* proposte in veste discografica, si leggono in John Milsom, *Mass observations*, «Early Music», 29/2 (May 2001), pp. 316-318; dello stesso studioso va pure segnalata una recensione, di pochi mesi successiva, interamente dedicata a messe del Palestrina, nella quale si accenna

celebrato all'interno del tempio,¹⁵ un rito che implicava tanto una dimensione memorialistica del mistero eucaristico, quanto il rinnovarsi, di volta in volta, di una dinamica relazionale (fra il singolo credente e il Dio pensato all'interno della cornice teologica e devozionale del tardo Cinquecento, oltre che personale) che sarebbe interessante tentare di ricostruire; un contesto al quale apportavano tasselli di significato tutte le componenti attive: fra queste, in posizione di speciale preminenza in Santa Barbara, quella musicale.

Ciò che appare come la caratteristica peculiare della messa (la già accennata invariabilità del testo) non poteva, poi, non modificare sensibilmente l'orizzonte d'attesa sia del compositore sia dell'ascoltatore, il quale era in genere chiamato ad ascoltare questi testi musicati all'interno di un contesto eucaristico e non, come è attestato per i mottetti,

anche al *corpus* oggetto del presente studio e alla sua resa sonora: Id., *Masses of Palestrina*, «Early Music», 29/3 (August 2001), pp. 475-476.

¹⁵ Per le connessioni, nella storia, fra rito e musica rimando ad Aldo Natale Terrin, *Rito e musica nel mondo delle religioni. Riflessioni storico-religiose comparate*, in *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione*, a cura di Aldo Natale Terrin, Edizioni Messaggero Padova, Padova, 1996, pp. 31-76.

anche paraliturgico o, per i madrigali, del tutto profano o, al più (penso ai madrigali spirituali), devozionale.¹⁶

Si trattava insomma, per il compositore, di ordire in termini musicali, e all'interno dei confini condivisi del paesaggio sonoro di un determinato luogo di culto, una retorica *pronuntiatio*¹⁷ di quei cinque testi che la tradizione della Chiesa di Roma aveva plasmato nei secoli e collocato, quali pilastri, in punti nevralgici dell'architettura della celebrazione liturgica, come ho ricordato in principio. Una *pronuntiatio* in bilico fra due obiettivi differenti e fors'anche contrastanti, in grado, da un lato, di ammantare con suoni appropriati le parole dei testi, e al tempo stesso tale da

¹⁶ Si vedano Katherine Stone Powers, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, PhD diss., University of California Santa Barbara, 1997; Anthony M. Cummings, *Towards an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV (1981), pp. 43-59; e, per uno sguardo ai due generi nella seconda metà del Cinquecento, Stefano Patuzzi, *Madrigale e mottetto: intrecci di funzioni e di contesti*, in *Barocco padano I*, Atti del convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia 13-15 luglio 1999, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 95-102.

¹⁷ Attingo, per estensione, alla terminologia retorica; si vedano almeno Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989 e Angelo Marchese, *Dizionario di Retorica e Stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, per una trattazione degli aspetti generali; per uno sguardo storiografico su retorica e musica rinvio a Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, Laaber-Verlag, 1985, Ferruccio Civra, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991, e Luca Zoppelli, «*Ut prudens et artifex orator*»: sulla consistenza di una «dottrina» retorico-

costituire nutrimento per l'anima, senza tuttavia allettare i sensi, così che questi risultassero confusi come poteva accadere ad esempio con l'ascolto dei madrigali. A questo proposito doveva essere presente – essendo già attestata poco meno di un secolo prima del periodo di cui qui ci si occupa nella Firenze di Girolamo Savonarola e ribadita da certe note vicende conciliari tridentine – la convinzione che la contemplazione di Dio dovesse avvenire mediante l'intelletto, mentre la musica poteva semmai indurre a blandire l'udito e gli altri sensi mediante disdicevoli coinvolgimenti emotivi.¹⁸ Ponendo mente alle caratteristiche delle composizioni palestriniane (esemplare sullo stile sonoro proprio di Santa Barbara, e in ultima istanza guglielmino, perlomeno nei decenni di cui qui ci si occupa) viene tuttavia da chiedersi se Guglielmo non attribuisse un valore anche sacrale all'estrema articolazione contrappuntistica delle musiche chiesastiche destinate alla sua basilica palatina; se, in altri termini, non vedesse, in una certa qual 'lettura' del

musicale fra Controriforma e Illuminismo, «Rivista Italiana di Musicologia», XXIII, pp. 132-156.

¹⁸ Una polarità centrale e attuale: un valido *excursus* storico in Giorgio Bonaccorso, *Il carattere denotativo/connotativo della musica. Ragione o emozione?*, in *Musica per la liturgia* cit., pp. 77-103; sul pensiero di Savonarola si leggano invece le

serrato tessuto contrappuntistico, una dimensione orante e contemplativa, raggiunta attraverso la necessaria concentrazione richiesta dall'articolato snodarsi del discorso musicale nel tempo sonorizzato del rito; se, in ultima analisi, dalla situazione di ineffabilità nei confronti della composizione musicale – e di sospetto edonistico – dell'epoca di Savonarola¹⁹ si fosse passati, almeno per quanto riguarda la corte gonzaghesca durante il periodo di regno di Guglielmo, a una comprensione e a una valorizzazione delle caratteristiche proprie della composizione in sé, grazie anche a un *milieu* acustico che consentiva di cogliere anche la minima sfumatura del dettato musicale polifonico;²⁰ dunque, in seconda battuta, delle sue valenze teologicamente virtuose all'interno della cornice del culto.

considerazioni di Iain Fenlon, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford-New York, Oxford UP, 2002, pp. 44-66: 61.

¹⁹ Cfr. Rob C. Wegman, 'Musical understanding' in the 15th century, «Early Music», 30/1 (Spring 2002), pp. 46-67.

²⁰ Questi brevi spunti vanno inseriti nella cornice costituita dall'ampia riflessione sulle mutazioni delle dinamiche di ascolto fra Quattro e Cinquecento riassunta in Jeffrey Dean, *Listening to sacred polyphony c. 1500*, «Early Music» (25th anniversary issue – Listening practice), XXV/4 (November 1997), pp. 611-636, Shai Burstyn, *In quest of the period ear*, ivi, pp. 693-701, Rob C. Wegman, "Das musikalische Hören" in *the Middle Ages and Renaissance: Perspectives from Pre-War Germany*, «The Musical Quarterly», 82 3/4 (Fall/Winter 1998), e Shai Burstyn, *Pre-1600 Music Listening: A Methodological Approach*, ivi, pp. 455-465.

Dalle lettere fra il Palestrina e il duca Guglielmo parrebbe di poter rispondere affermativamente, come vedremo, consentendo così di recuperare, in un'accezione differente e arricchita, uno dei punti salienti neotestamentari – e ricco di reminiscenze dell'originario *Sitz im Leben* ebraico²¹ – cioè a dire quello spezzone paolino («ergo fides ex auditu», «ἄρα ἡ πίστις ἐξ ἀκοῆς», *Romani*, 10,17) che indirizzò le dinamiche di preghiera e di crescita spirituale per secoli.

Un senso, l'udito, che al pari degli altri, e forse ancor più, sceverava allora come oggi, all'interno del proprio raggio d'azione, lo spettro degli elementi usuali e di quelli straordinari, consentendo di individuare così, anche nell'ascolto musicale, percorsi interpretativi efficaci; il quale avrà dunque reagito agli stimoli sonori, all'epoca del Palestrina, in un modo sostanzialmente differente – e certamente basato su parametri differenti – rispetto a quanto avvenga oggi.²²

²¹ Cfr. Pinchas Lapide, *Bibbia tradotta, Bibbia tradita*, Bologna, EDB, 1999, pp. 63-66; e il paragrafo *L'ascolto presso gli ebrei*, in Alfred Tomatis, *Ascoltare l'universo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998, pp. 214-217.

²² Fondati e illuminanti i rilievi avanzati a questo proposito da Schlötterer, *Palestrina* cit., pp. 127 e 148; per una loro valutazione rimando alla scheda critica di chi scrive al volume ora citato ne «Il Saggiatore musicale», in corso di stampa.

Un senso, inoltre, duplicemente e sottilmente stimolato nel contesto di Santa Barbara, visto che la prassi adottata di esecuzione, dunque di composizione, era quella comunemente definita *alternatim*, in quanto caratterizzata dall'alternarsi di spezzoni in canto piano e segmenti polifonici.

Per quanto attiene alla prima componente appare assai significativa l'instancabile attività di Guglielmo Gonzaga per riportare all'originaria purezza (perlomeno nelle intenzioni) il canto piano di tradizione romana, favorendo così la costituzione di un repertorio proprio della basilica palatina gonzaghesca che venne in seguito ratificato e ufficialmente riconosciuto dalla Santa Sede con la bolla di Gregorio XIII, *Cum ex insigni*, del 10 novembre 1583:²³ significativo in quanto questo nuovo tempio, memore anche da un punto di vista architettonico di modelli arcaici,²⁴ dava voce a un canto più degno in quanto depurato da tutti quegli elementi che suonavano come interpolazioni o aggiunte posticce effettuate nel corso dei secoli più recenti, da cui evidentemente ci si

²³ Cfr. Licia Mari, *Santa Barbara dalla fondazione al 1630: appunti di storia sulla traccia della vita musicale*, in *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, a cura di Licia Mari,

voleva distanziare, affermandosi perciò come un esempio di maggiore vicinanza e sintonia nei confronti delle prassi più prossime alla Chiesa delle origini.

Si aggiunga che il canto *alternatim*, nella sua essenza bitorale, è ed era facilmente interpretabile come una variante della prassi antifonale, prassi antichissima e attestata sia negli scritti veterotestamentari,²⁵ sia fin dai primi secoli dell'era cristiana,²⁶ dunque strumento fra i più validi – senz'altro nell'ottica guglielmina, come vedremo, ma non solo – per la rifondazione di una nuova religiosità nella cornice di una ribadita ortodossia, quella tridentina.

È nel contesto tratteggiato nelle righe che precedono che le messe 'mantovane' si collocano a pieno titolo: un contesto frutto delle forti pulsioni autonomistiche del duca Guglielmo, e tuttavia dignificate sapientemente dalla volontà di un recupero (anche in termini musicali) di un passato arcaico, dunque per ciò stesso rispettabile e consono.

Umberto Forni, Flavio Dassenno, Damiano Rossi, Mantova, Publi-Paolini, 1997, pp. 11-20: 14.

²⁴ Rinvio a Paolo Carpeggiani, *Il libro di pietra* cit., pp. 82-87.

²⁵ Si leggano ad esempio Isaia 6,3, una delle fonti della citata *qedushà* (o *trisagion*), o il salmo 118.

²⁶ Cattin, *La monodia* cit., p. 13.

II.2 *Le messe 'mantovane'*

Le messe 'mantovane' del Palestrina sono il frutto più cospicuo e visibile del rapporto fra il compositore e la corte mantovana, e in specie con il duca regnante, Guglielmo Gonzaga; rapporto di cui sono testimoni almeno una dedica e un buon numero di lettere (alcune delle quali riportate in appendice al presente capitolo), le quali coprono *grosso modo* l'arco di un ventennio, dal 1568 alla morte di Guglielmo (1587),²⁷ e costituiscono uno fra i più rilevanti *corpora* epistolari, se non il più rilevante in assoluto, scritti da un singolo compositore nel corso dell'*ancien régime*.

La più antica giuntaci è datata 2 febbraio 1568, ed è relativa a una messa, commissionata dal duca Guglielmo al Prenestino, di cui il compositore necessitava di conoscere a grandi linee la fisionomia e circa la quale desiderava almeno qualche ragguaglio sull'intelligibilità del testo: dunque se

²⁷ Un utile regesto, completo di *incipit* e dati materiali, si legge nel sito della Fondazione "Mantova Capitale Europea dello Spettacolo": www.capitalespettacolo.it.

dovesse essere «o breve, o longa, o che si sentan le parole» (cfr. Appendice, lettera 1).

Un'importante tappa successiva del rapporto di Giovanni con i Gonzaga ebbe luogo nel 1572, quando il compositore incontrò a Roma il duca, giunto per assistere all'incoronazione di papa Gregorio XIII (1572-1585), nello stesso anno in cui vide la luce il secondo libro di mottetti del Palestrina (all'interno del quale figuravano mottetti verisimilmente da collegarsi alla basilica palatina mantovana; certamente alla sua dedicataria: *Gaude Barbara e Beata Barbara*), dedicato appunto a Guglielmo Gonzaga, e contenente anche brani dei figli del compositore Angelo, Silla e Rodolfo.

Lo scambio epistolare proseguì poi negli anni a venire, vertendo spesso su questioni tecnico-compositive o stilistiche.

Le messe oggetto del presente studio – tre delle quali sono *Beatae Mariae Virginis*, due, rispettivamente, *In duplicibus minoribus*, *In semiduplicibus majoribus*, *In festis Apostolorum*, e

una *Sine nomine*, a quattro voci²⁸ – genericamente note attraverso le fonti archivistiche date alle stampe da Pietro Canal, Franz Xaver Haberl e Antonino Bertolotti alla fine dell'Ottocento,²⁹ vennero identificate solamente verso la metà del secolo scorso da Knud Jeppesen, a cui va attribuito il merito della riscoperta musicologica di questi lavori, il quale individuò all'interno dei numerosi codici del fondo di Santa Barbara, oggi a Milano, il *corpus* di messe di Giovanni Pierluigi che qui importa.³⁰

Il lavoro del musicologo danese si concretò dunque in una serie di riflessioni storiografiche e nella curatela della pubblicazione delle messe in parola nei volumi XVIII e XIX, apparsi entrambi nel 1954, delle 'Opere complete' del

²⁸ Per una ricognizione del *corpus* prenestino per Mantova rinvio a Paola Besutti, *Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi e qualche precisazione su Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara*, in *Palestrina e l'Europa*, atti del III Convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994), a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 707-742.

²⁹ Pietro Canal, *Della musica in Mantova*, Bologna, Forni, 1977 (riproduzione in facsimile dell'ediz. Venezia, Segreteria del Regio Istituto nel Palazzo Ducale, 1881); Franz Xaver Haberl, *Das Archiv der Gonzaga in Mantua*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», I (1886), pp. 31-45; Antonino Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, Ricordi, [s.d., ma 1890].

³⁰ Cfr. Knud Jeppesen, *The recently discovered Mantova Masses of Palestrina. A provisional communication*, «Acta musicologica», 22 (1950), pp. 36-47; e Id., *Pierluigi*

Prenestino per i tipi dell'Istituto Italiano per la Storia della Musica.

I codici di cui dicevo, originariamente conservati presso l'archivio musicale della chiesa di Santa Barbara, vennero trasferiti attorno al 1850 a Ostiglia, nel mantovano, in seguito alla cessione di proprietà a beneficio del sacerdote Giuseppe Greggiati, il cui ricco fondo musicale costituì il primo nucleo della biblioteca a lui intitolata e ancor'oggi operativa.³¹ I periti che compilarono l'inventario dichiararono, con documento datato 30 agosto 1850, «coscienziosamente e per la verità che nella musica descritta nel presente Inventario non si son riscontrati oggetti di pregevole memoria, né per antichità né per merito intrinseco, e niente poi d'interessante nei rapporti d'archeologia e della storia della musica sacra»;³² affermazione che, se rilasciata in buona fede, getta una luce interessante tanto sul mutevole concetto di valore quanto sui parametri

da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrinas, «Acta musicologica», 25 (1953), pp. 132-179.

³¹ Biblioteca Musicale Opera Pia 'Greggiati'; sigla RISM: I OS (cfr. *RISM-BIBLIOTHEKSSIGEL. Gesamtverzeichnis*. Bearbeitet von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM, München, Henle Verlag, 1999, p. 89).

³² Knud Jeppesen, *Il volume decimottavo delle opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. XVIII, a cura di

storiografici, differentissimi dagli attuali, che costituivano moneta corrente in quei decenni. Successivamente alla morte del reverendo Greggiati, nel 1866, e all'acquisizione per lascito testamentario della sua biblioteca da parte del comune di Ostiglia, il fondo musicale della basilica di Santa Barbara venne ceduto allo Stato Italiano, che destinò il patrimonio librario alla Biblioteca del Conservatorio di Milano, dove a tutt'oggi è conservato. Il catalogo del fondo vide la luce, a stampa, solamente nel 1972.³³

Esso fondo, così come si presenta, fu costituito nel corso del periodo di regno di Guglielmo Gonzaga (1550-1587) e successivamente ampliato dai duchi che gli succedettero, grossomodo fino agli anni Venti del Seicento. Proprio il Palestrina costituisce un'eccezione, in quanto compositore non 'locale', ma semplicemente in contatto con la corte mantovana; il resto del fondo è costituito da lavori prodotti da musicisti in stretta relazione con la corte e con la basilica palatina in

Knud Jeppesen, Roma, Istituto italiano per la storia della musica, 1954, pp. IX-XXIV: IX.

³³ *Catalogo della Biblioteca del Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi» di Milano diretto da Guglielmo Barblan. Fondi speciali I. Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, a cura di G. Grigolato e A. Zecca Laterza, Firenze, Olschki, 1972; recensì il volume Oscar Mischiati, «Rivista Italiana di Musicologia», XI (1976), pp. 138-149.

specie: dunque Giaches de Wert, maestro di cappella dal 1565 all'anno della morte, 1596,³⁴ Giovanni Contino, Francesco Rovigo,³⁵ Giovanni Giacomo Gastoldi, maestro di cappella in Santa Barbara dal 1588 al 1609,³⁶ Alessandro Striggio, e altri.³⁷

I venti volumi che costituiscono il *corpus* di canto piano da cui sorse la composizione delle messe polifoniche per Santa Barbara (dunque anche quelle del Palestrina) sono invece

³⁴ L'atto di morte è trascritto in Carol MacClintock, *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works*, s.l. [ma Roma], American Institute of Musicology, 1966, p. 50; e si leggano anche Ead., *New Light on Giaches de Wert*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, ed. by Jan LaRue, New York, Pendragon Press, 1978, pp. 595-602 e, di Iain Fenlon, *Giaches de Wert: the early years*, «Revue Belge de Musicologie», LII (1998), pp.377-399, *Giaches de Wert at Novellara*, «Early Music», XXVII/1 (February 1999), pp. 25-40, *Giaches de Wert and the Palatine Basilica of Santa Barbara: Music, Liturgy, and Design*, in *Music and Culture cit.*, pp. 180-204.

³⁵ Su Rovigo si legga il ponderoso studio di Michael Fink, *The life and Mantuan masses of Francesco Rovigo (1541/42-1597)*, PhD dissertation, University of Southern California, 1977.

³⁶ Sul musico di Caravaggio si leggano almeno Zvi Herbert Nagan, *Giovanni Giacomo Gastoldi's Liturgical Compositions. An Examination of his Psalms, Magnificats, Marian Antiphons and Motets*, MA dissertation, Tel-Aviv Univerisity, 1976 e Ottavio Beretta, *Documenti inediti su Giovanni Giacomo Gastoldi scoperti negli archivi mantovani*, «Rivista internazionale di musica sacra», XIV (1993/3-4), pp. 270-277, oltre al mio studio già citato.

³⁷ Dopo le pionieristiche fonti archivistiche ottocentesche di Canal e Bertolotti, recenti e documentate visioni d'insieme della corte e della cappella gonzaghesche fra tardo Cinquecento e primo Seicento sono in Pierre M. Tagmann, *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1639). Nuovo materiale scoperto negli archivi mantovani*, «Civiltà mantovana», IV (1969), pp. 376-400, Iain Fenlon, *Music and Patronage cit.*, Susan Helen Parisi, *Ducal patronage of music in Mantua, 1587-1627: An archival study*, PhD dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989 e *Musicians at the court of Mantua during Monteverdi's time: evidence from the payrolls*, in *Musicologia humana. Studies in honor of Warren and Ursula*

conservati oggi nell'Archivio Storico Diocesano,³⁸ ospitato nell'edificio della Curia vescovile.

Due diverse tradizioni musicali, dunque (l'una omofonica e 'purgata', l'altra, polifonica, nel riconoscibile stile locale³⁹), stavano alla base delle composizioni palestriniane, che costituiscono nel senso più pieno una sonora *amplificatio* degli spezzoni di canto piano di tradizione barbarina assunti a *cantus firmus* per le elaborazioni polifoniche, contrappuntisticamente serrate, e basate sull'uso inflessibile del materiale omofonico i cui lineamenti tanto il duca, quanto gli *habitués* della cappella palatina, dovevano essere in grado di riconoscere nell'apparente viluppo del discorso polivoco. Un discorso che – nella sua ricercata, densa complessità – si alternava alla semplicità disarmante dei segmenti in canto

Kirkendale, a cura di Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994, pp. 183-208.

³⁸ RISM I MAad.

³⁹ Alcuni dei lavori costitutivi vedono via via la luce in una serie di sei volumi (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 108) dedicati al repertorio polifonico della basilica palatina: *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan. Fondo Santa Barbara*, ed. by O. Beretta, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, di cui sono apparsi i volumi I (*Masses of Guglielmo Gonzaga and Francesco Rovigo*, Neuhausen, 1997) e III (*Missae in Feriis per annum*, Holzgerlingen, 2000, con composizioni di Giulio Bruschi (*Die Lune*), Giaches de Wert (*Die Martis*), Guglielmo Gonzaga [*Missa in Simplicibus Minoribus*], Francesco Rovigo (*Die Mercurii*), Giovanni Giacomo Gastoldi (*Die Jovis*), Vincenzo Suardi (*Die Veneris*), Paolo Pezzani (*Die Saturni*)).

piano, evocatori di una antichità senza tempo, remota e primigenia. Andava così a costituirsi, all'udito dei presenti, una serie di composizioni fortemente evocative delle prassi esecutive della Chiesa degli inizi, le cui due componenti oltretutto spazializzavano, sulla base della provenienza del suono (rispettivamente da est, per la polifonia; da ovest, per il canto piano), la capienza architettonica della basilica palatina di Santa Barbara.⁴⁰

⁴⁰ Cfr. Iain Fenlon, *Music and Culture* cit., pp. 180-204: 204.

II.3 *Comporre le messe 'mantovane': mecenatismo, identità dinastica ed evidenze documentarie*

Nel caso delle messe 'mantovane' il duca Guglielmo, oltre a innescare il meccanismo produttivo e accogliere (verosimilmente) l'esecuzione delle composizioni nella propria basilica, vigilò attentamente anche sul processo di stesura; ne sono testimoni le lettere intercorse fra il duca e il compositore, o loro emissari, oggi conservate presso l'Archivio di Stato di Mantova, che, in quanto testimonianze preziose sia del rapporto mecenate-cliente sia del modo di composizione palestriniano, sono oggetto del presente paragrafo.

Nelle lettere, come si vedrà, sono affrontate anche questioni stilistiche e tecnico-compositive, in quanto oltre alle arti del buon governo, alla teologia e alle lettere antiche e moderne, il duca Guglielmo si dedicò con competenza ed entusiasmo anche alla disciplina musicale. *L'annus mirabilis* sarebbe stato il 1583 quando avrebbero visto la luce, come era uso anonimi, due suoi libri: uno di madrigali e uno di *sacrae*

cantiones; oltre ad alcune villotte mantovane la cui raccolta fu dal duca voluta e fors'anche esemplata.⁴² Questa attività compositiva, del resto, si confaceva per la mentalità dell'epoca perfettamente al rango del regnante⁴³ e basterebbe l'altro, emblematico caso coevo di Carlo Gesualdo, Principe di Venosa (ca. 1560-1613), per averne una lampante conferma: si inverava così un circuito di reciproca elevazione tra la figura del principe e l'*ars* musicale.

⁴² Rispettivamente NV 1261, RISM A/I: G 2997; RISM A/I: G 2996; RISM A/I: GG 2997a. È ora possibile adire le prime due raccolte anche in edizione moderna: Guglielmo Gonzaga, *Madrigali a cinque voci*, ed. by Jessie Ann Owens and Megumi Nagaoka, New York-London, Garland, 1995; Id., *Sacrae cantiones quinque vocum*, ed. by Richard Sherr, New York-London, Garland, 1990. Per le villotte rimando a Claudio Gallico, *Damon pastor gentil. Idilli cortesi e voci popolari nelle «Villotte mantovane» (1583)*, Mantova, Arcari, 1980.

Sull'operato di Guglielmo si leggano poi gli studi di Gaetano Cesari, *L'archivio musicale di S.ta Barbara in Mantova ed una messa di Guglielmo Gonzaga*, in *Theodor Kroyer Festschrift*, Regensburg, Bosse, 1933, pp. 118-129, Claudio Gallico, *Guglielmo Gonzaga signore della musica*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento* (Atti del convegno organizzato dall'Accademia Virgiliana, Mantova, 6-8 ottobre 1974), Mantova, Accademia Virgiliana, pp. 277-283; Id., *Corte e beni musicali a Mantova, duca Guglielmo Gonzaga*, in *La musique et le rite sacré et profane*, II, (Actes du XIII^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Strasbourg, 29 agosto-3 settembre 1982), a cura di M. Honegger e P. Prevost, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986, pp. 253-264; e il contributo di Richard Sherr, *The Publications of Guglielmo Gonzaga*, «Journal of the American Musicological Society», XXXI (1978/1), pp. 118-125 (ora anche in Id., *Music and Musicians in Renaissance Rome and other Courts*, Aldershot, Ashgate, 1999, cap. XVII).

⁴³ In quanto la musica, «nobile per la sua origine celeste, [...] onora degnamente la nobiltà del Monarca venendone, di riscontro, ulteriormente nobilitata»; Gino Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987³, p. 194.

La duplice propensione guglielmina, alla creazione di complessità e al suo controllo, ha fatto intravedere agli studiosi una pervasiva disposizione che presiedeva sia all'impegno compositivo, sia all'attività di governo; l'evidenza lampante dell'*horror vacui* che ne promana assurge allora a elemento di straordinaria importanza in sede di valutazione globale dell'operato non solo musicale di Guglielmo.

Allargando lo sguardo, il rapporto di questi con il Palestrina si qualifica oltre tutto come uno dei casi più emblematici e documentati, grazie al *corpus* di lettere che ci è pervenuto, di mecenatismo musicale di *ancien régime*.⁴⁴ I

⁴⁴ Rinvio, per l'ambito italiano, agli scritti di Claudio Annibaldi, e principalmente alla Prefazione a *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, a cura di Id., pp. 9-42; *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-15 dicembre 1993), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 30-54; *Per una teoria della committenza musicale all'epoca di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive*, atti del convegno, Mantova, 21-24 ottobre 1993, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 459-475; e *Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: the Perspective from Anthropology and Semiotics*, «*Recercare*», 10, pp. 173-182. E si vedano almeno gli studi di Howard Mayer Brown, *Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage*, «*Renaissance Quarterly*», 60 (1987), pp. 1-10 e *Local Traditions of Musical Patronage, 1500-1700*, «*Acta musicologica*», 63 (1991), pp. 28-32. Molte riflessioni presenti negli studi citati sono da porre in relazione con cinque studi di repertori particolari apparsi nei primi anni Ottanta e precisamente Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge UP, 1980 e 1982; Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1980; Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*,

numerosi studi sull'argomento, apparsi con maggior frequenza a partire dagli ultimi anni Ottanta del secolo scorso, hanno contribuito a modificare sensibilmente la cornice metodologica fino a quel momento largamente utilizzata per la collocazione storiografica e la trattazione di lavori composti in epoca tardomedievale o rinascimentale. Tali studi costituiscono il frutto storiografico di un processo di progressiva e opportuna reazione alla visione idealistico-romantica del mecenatismo inteso come punto sintonico di convergenza fra i *desiderata* estetici del committente e la grandezza artistica, per l'ambito musicale, del compositore, con uno deciso sbilanciamento valoriale a favore di quest'ultima. Una simile visione era andata consolidandosi, in primo luogo, sulla scorta dell'imprescindibile studio di Jacob Burckhardt *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) – alla base del concetto stesso di Rinascimento così come lo intendiamo – e, in seconda battuta, della conseguente trasfusione in ambito musicologico di modelli tratti dalla metodologia storico-artistica. Ne consegue

1400-1505: *the Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1984; Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge,

che, a partire da una visione centrata sul concetto (autoreferenziale ed estetico) di eccellenza del 'capolavoro', si è gradualmente approdati a una dimensione soprattutto funzionale, in cui il manufatto sonoro (non tanto compositivo, concepito e scritto in un contesto 'artistico' *tout court*, quanto piuttosto esplicitamente richiesto da un committente per essere ideato dal musicista all'interno di una dinamica direzionata di artigianato compositivo e finalmente eseguito) dichiara nel momento cruciale della sua esecuzione alla comunità circostante di attori sociali – di ecclesiastici, cortigiani, dignitari – la sua funzione simbolica nel processo di rappresentazione del rango, del potere, del grado di autonomia politico-istituzionale del mecenate, e della dinastia di cui è parte, in rapporto al contesto circostante a cui tacitamente ed inequivocamente esso brano *in primis* si rivolge. Si viene dunque a imporre un sistema valoriale binario che, oltre al grado di eccellenza funzionale del lavoro musicale in sé, contempla la maggiore o minore rispondenza alle richieste 'padronali' del committente; richieste che di regola

Cambridge UP, 1985; Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford,

predeterminavano il genere, spesso il paesaggio sonoro di riferimento (della corte, o della tale istituzione in rapporto alla geografia sonora della città) e, indirettamente, l'alveo all'interno del quale serpeggiavano le correnti di competizione, emulazione e omaggio che costituivano altrettanti volani interni, di natura tecnico-espressiva, alla comunità musicale.⁴⁵

Nel caso delle messe 'mantovane' appare imprescindibile, agli occhi del duca Guglielmo, l'identità strutturale (*alternatim*) e qualitativa (contrappuntisticamente serrata) rispetto alle messe già esistenti del repertorio barbarino, così da esaltare sonoramente, nella fase esecutiva, il canto piano di tradizione particolare che, alla stregua di una accorta tradizione inventata,⁴⁶ simboleggiava adeguatamente lo *status* autonomistico e il rango della dinastia mantovana.

Una dinastia del tutto consapevole che la propria immagine pubblica, faticosamente costruita in specie

Clarendon Press, 1985 (rev. 1990).

⁴⁵ Howard Mayer Brown, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society» 35 (1982), pp. 1-48.

⁴⁶ Per l'espressione, e il quadro metodologico che presuppone, rinvio a *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric J. Hobsbawm – Terence Ranger, Torino, Einaudi, 1987 (prima edizione Cambridge, Cambridge UP, 1983), e in specie all'introduzione di Hobsbawm, *Come si inventa una tradizione*, pp. 3-17.

dall'epoca della marchesa Isabella d'Este (1474-1539) in avanti, mostrava evidenti tratti di fragilità connessi all'umile origine degli antenati, allevatori di cavalli nelle terre vicino al Po, i cui eredi erano dunque considerati dalle famiglie di rango ben più elevato della nobiltà italica in buona sostanza dei *parvenus* (come del resto i Farnese, per non citare che un caso di nobiltà ancor più recente rispetto a quella gonzaghesca). A ogni buon conto tale immagine, così come era venuta assestandosi attorno agli anni Sessanta del Cinquecento, si rispecchia anche nei sontuosi ventun codici di canto piano (un *kyriale*, che qui importa,⁴⁷ sette dedicati al *proprium*, dodici all'ufficio e uno all'ufficio e alla messa per i defunti) conservati a tutt'oggi nell'archivio diocesano di Mantova, ed esemplati fra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento.⁴⁸ Se le melodie del *kyriale* di Santa Barbara sono assai differenti da quelle "secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae", quelle del graduale si rivelano assai più aderenti ai modelli romani.

⁴⁷ Sulla tipologia del *kyriale*, che comprende i canti dell'*ordinarium missae*, e per una panoramica sui libri liturgici, segnalo il recente studio di Giacomo Baroffio, *I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani*, ne *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, l'Epos, 2004, pp. 21-41.

Pur nella disomogeneità data dal diverso grado di originalità, si tratta un *corpus* imponente, esemplato con adaguata cura e dispiego di mezzi, che riassume una fase matura del percorso di dignificazione aristocratica della famiglia mediante la misurazione con l'eccelsa sfera del sacro. Un riflesso di questo processo *in fieri*, su cui ho avuto modo di riflettere altrove⁴⁹ e che rivelo qui *en passant*, può essere colto agevolmente dal tanto inusuale quanto illuminante schema iconografico della pala della Trinità di Pieter Paul Rubens, dipinta fra il 1604 e il 1605 (già collocata nella chiesa della Santissima Trinità dei Gesuiti è ora conservata nella Sala degli Arcieri del museo di palazzo ducale di Mantova): in essa i duchi Guglielmo e Vincenzo, con relative consorti e famiglie, sono infatti ritratti in contemplazione della Trinità in un luogo del dipinto, nello schema iconografico di quel genere di lavori pittorici, riservato di norma ai santi.

⁴⁸ Cfr. Fabrizia Morselli, *Musica e musicisti nella Basilica di Santa Barbara in Mantova dal 1564 al 1612*, tesi di laurea, università di Parma, a.a. 1968-69; e gli studi di Paola Besutti, *Un tardivo repertorio* cit., ed Ead., *Catalogo tematico* cit..

⁴⁹ Stefano Patuzzi, recensione a Iain Fenlon, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, «Il Saggiatore musicale», in corso di stampa.

Nella medesima ottica di lettura storiografico-religiosa di casa Gonzaga risulta evidente che un simile *corpus* di canto piano è anche traduzione pratica, in ultima analisi, della strenua volontà di ‘appropriazione’ dinastica della più antica espressione sonora, e unica ufficiale, di canto comunitario cristiano; esso, così fortemente voluto da Guglielmo, si configura dunque come un caso emblematico di particolarizzazione dell’universale, in quanto andava a rimodellare e declinare, tramite ‘recuperate’ melodie e sui profili della liturgia particolare e locale, il repertorio di riferimento della Cristianità.⁵⁰ Da ultimo si trattava di un *corpus* che, nelle intenzioni del duca Guglielmo, avrebbe dovuto imporsi, come in effetti si impose, nell’immaginario dell’ecumene cattolica dell’epoca in quanto «purgato», rispetto a quello romano, «da barbarismi e dai mali suoni»,⁵¹ dunque come il prodotto del recupero di una *traditio* più pura (concepita, certo, come teleologicamente protesa verso i Gonzaga) che si riallacciava, in modo neppur troppo riposto,

⁵⁰ Rinvio a Simon Ditchfield, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the preservation of the particular*, Cambridge, Cambridge UP, 1995, p. 10.

alle tradizioni più antiche della religione cristiana, dunque ad un 'altrove' storico collocato in un passato al di là delle contemporanee tensioni e controversie dottrinarie e, più latamente, riformistiche: e in effetti l'*animus* di fondo è senz'altro leggibile alla stregua delle numerose istanze di riforma, anche radicale e talora indipendenti da Lutero, che percorrevano l'Italia in quei decenni della seconda metà del Cinquecento.

Da una necessaria angolazione sia storico-religiosa, sia politico-dinastica, va dunque rimarcato che l'importanza della vasta operazione culturale diretta dal duca Guglielmo, e relativa a Santa Barbara, assumeva in quel momento storico (anni Sessanta-Ottanta del Cinquecento) un significato difficilmente minimizzabile, dato che la basilica palatina – in quanto *nullius dioeceseos* e dotata, oltre al resto, di un repertorio di canto piano proprio, in deroga fattuale ai decreti conciliari – era il simbolo, all'interno di una cornice di generale accettazione, ossequio e sottomissione a Santa Romana Chiesa, sia dell'adesione al potere del Sommo

⁵¹ Cfr. Appendice, n.10.

Pontefice, sia di una totale autonomia nei confronti del locale episcopato in virtù dello *status* speciale concesso alla basilica di corte dei Gonzaga dalla stessa autorità papale: quanto di più simile, in altri termini, a un potere di rango episcopale gestito dalla dinastia gonzaghesca.

Il quadro delineato finora permette di collocare i documenti archivistici pertinenti nella cornice storica originaria, lo sfondo in assenza del quale e i riferimenti generali (relativi a Roma e a Mantova, ad esempio) e alcune occorrenze particolari (come i paesaggi sonori dei due differenti luoghi di culto, e delle relative tradizioni liturgiche) risulterebbero oscuri quando non incomprensibili.

Nella prima lettera pervenutaci (Appendice, n. 1), ad esempio, sembra chiaro che la fase esplorativa, condotta dal Palestrina, verta su persino prevedibili questioni macroscopiche: la durata della composizione e la comprensibilità o meno del testo, *punctum dolens* assai dibattuto dalle autorità ecclesiastiche dell'epoca e toccato, del resto, anche dai decreti conciliari tridentini. Una

comprensibilità che nel caso dei lavori per Mantova del Palestrina viene senz'altro subordinata alla densità del discorso musicale, ordito sulla base di una manciata di testi, quelli appunto dell'*ordinarium*, invariabili e conosciutissimi.

E proprio circa la complessità contrappuntistica dei lavori palestriniani, e sulla propensione guglielmina in tal senso, è rivelatoria la lettera datata 3 marzo 1570 (Appendice, n. 4).⁵² Anzitutto si parla in essa di un madrigale e di un mottetto del duca, o perduti o fra quelli confluiti, un decennio abbondante dopo, nelle due raccolte del 1583 già citate. Si ha poi una conferma di un uso attestato della partitura a quell'epoca: il Palestrina, per esprimersi analiticamente a proposito del mottetto del duca, lo trascrive in partitura così da poterne visualizzare l'assetto polifonico. E, dopo una prevedibile *captatio*, muove due rilievi indicativi dei requisiti che per il Palestrina, *e contrario*, doveva presentare una composizione di tal genere: il primo circa un migliore andamento delle parti; l'altro – assai meno sanabile – relativo

⁵² Il primo a soffermarsi su questa lettera fu Knud Jeppesen, *Über einen Brief Palestrinas*, in *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, a cura di Karl Weinmann, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1926, pp. 100-106.

invece a una eccessiva compattezza del tessuto musicale, tanto da 'occupare le parole agli ascoltanti', «che non le godono come nella musica comune» (forse la musica 'usuale', con meno pretese, non 'di rango' come era invece quella, perlomeno nel contesto di abituale retorica servilistica, del duca? Oppure i generi profani?).

E proprio quell'accento alla partitura ricostruita dal Palestrina (particolare in cui ci si imbatte ad esempio anche nella lettera n. 5) consente almeno di accennare al problema, complesso e centrale, non solo dei modi che rendevano possibile il processo giudicativo di un brano, ma anche del modo di comporre – dunque di concepire le singole fibre del tessuto polifonico e di porle su carta, in forma notazionale – che alla fin fine porta alla considerazione del rapporto, nel tempo, fra queste fasi e, nel caso di una scissione, della quantità di informazioni che il compositore era chiamato a gestire nel corso della prima, quella ideativa e progettuale.

Se una fra le visioni d'oggi propende a credere che la fase di stesura avvenisse nel tardo Cinquecento in partitura, per poi procedere a uno smembramento del lavoro nei singoli libri-

parte, un'altra, più ravvicinata e attenta alle fonti dell'epoca, porterebbe invece ad affermare che l'ideazione era essenzialmente frutto di un processo 'a mente',⁵³ e, se notata contestualmente, semmai in parti staccate o, al più, nella forma semilavorata della pseudo-partitura. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile affermare con certezza quale delle due visioni sia quella storicamente corretta, o se esse non potessero ad esempio coesistere in frangenti diversi; di certo la seconda presupporrebbe un'utilizzazione della mente, in sede ideativo-compositiva, assai distante dagli usuali processi creativi a noi familiari, e comporterebbe un approccio metodologicamente e qualitativamente differente alle composizioni di quel periodo.

Esula dall'uno e dall'altro caso, e rimane a ogni modo aperta, la questione dell'importanza relativa delle singole voci all'interno del tessuto compositivo nei brani polifonici dell'epoca; importanza forse parzialmente deducibile, annoto

⁵³ È espressione di Luzzasco Luzzaschi, relativa a Cipriano de Rore; la si legge nello studio più esaustivo sull'argomento, Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford-New York, Oxford UP, 1997, p. 65; il capitolo sul Palestrina figura alle pp. 291-312. Claudio Monteverdi parrebbe parlare del medesimo processo quando, nella sua lettera del 28 luglio 1607 ad Annibale Iberti scrive che «l'altro sonetto lo manderò in musica composto a V.S.III.^{ma} quanto prima, poiché nella mente mia nella sua orditura è da me fatto»; la si legge in Paolo Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985, p. 122.

en passant, da uno studio del repertorio polifonico trascritto 'alla bastarda', in quanto riduzione a una voce di repertori polivoci, dunque frutto di una individuazione preliminare e della conseguente selezione degli spezzoni irrinunciabili tratti dalle linee portanti della composizione vocale o strumentale originaria.⁵⁴ Annoto, a questo riguardo, che il fugace accenno al «virtuoso» del duca che esegue a beneficio del Palestrina un mottetto e un madrigale di Guglielmo (Appendice, n. 4) potrebbe forse presupporre appunto l'esecuzione 'alla bastarda' dei due brani citati; o forse, ma meno verisimilmente, attribuire al cantore responsabile dell'esecuzione o al 'rimettitore' del momento il merito collettivo dell'esecuzione.

Alla luce di queste prospettive, e per il tema del presente paragrafo, la lettera di straordinaria importanza di Annibale Cappello al duca Guglielmo del 18 ottobre 1578 (Appendice, n. 6) fornisce una messe di informazioni.

⁵⁴ Lo studio più completo sull'argomento rimane Jason Paras, *The Music of Viola bastarda*, ed. by George Houle and Glenna Houle, Bloomington, Indiana UP, 1986; su un certo numero di aspetti implicati nel rapporto fra repertorio polifonico e derivato repertorio 'alla bastarda' mi soffermai nella mia relazione «*Alcune toccate e vari madrigali rotti*». *Il ms. C 85 del Civico Museo di Bologna*, V Colloquio di Musicologia del 'Saggiatore musicale', Bologna, 23-25 novembre 2001.

A causa di un'indisposizione, unita a quanto si legge a forti emicranie e a un *handicap* momentaneo alla vista, Palestrina elabora al liuto il Kyrie e il Gloria di una non meglio identificabile 'prima messa'. Cappello scrive anche che il sommo pontefice vorrebbe far eseguire in San Pietro – si intende, oltre alle 'prime', dunque gli spezzoni polifonici, e al posto dei corrispondenti brani organistici – anche «le seconde parti», cioè i segmenti in canto piano di tradizione barbarina, in virtù della loro purezza melodica.⁵⁵ L'estensore della lettera conclude affermando che il Palestrina «spiegarà ciò ch'ha fatto col liuto con tutto il suo studio», dunque svolgerà contrappuntisticamente la struttura di base già ordita al liuto.

Gli sviluppi immediati della vicenda petrina non sono noti, e, allo stato attuale della ricerca, non è dato a sapere se l'esecuzione di una messa 'mantovana' nella basilica romana ebbe luogo in quegli anni; siamo tuttavia a conoscenza di un'occorrenza preziosa, assai più tarda, che attesta l'esecuzione, il giorno di Natale del 1616, in S. Pietro, di «una

⁵⁵ Il primo a fornire l'interpretazione corretta di questo passo fu Oliver Strunk, *Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis*, «The Musical Quarterly», 33 (April 1947), pp. 228-239: 232.

di quelle messe del Palestrina scritte su commissione di Guglielmo Gonzaga per conformarsi al rito ai canti fermi in uso a Mantova, diversi da quelli di Roma». ⁵⁶ È dunque ipotizzabile – sulla base della richiesta mirata del 1578 e del dato cronachistico di quasi quattro decenni dopo – che a inizio Seicento si fosse instaurata nella massima basilica della Cristianità una tradizione esecutiva che attingeva proprio al repertorio (magari accanto ad altri) oggetto del presente studio.

Tornando alla lettera del 1578 si evince che la preoccupazione del Palestrina era in primo luogo quella di soddisfare tempestivamente i *desiderata* del duca, nonostante la situazione di salute, evidentemente precaria. Quantomai istruttive sono dunque le due versioni della stessa minuta della lettera che Guglielmo destinò al compositore per il tramite di un dignitario di corte (nn. 7 e 8).

La prima che riportiamo costituisce la versione originaria: il testo è meno levigato, il messaggio più diretto, il tono impaziente o, a tratti, persino seccato. L'accento ai «tant'altri

⁵⁶ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, p. 117.

valent'uomini» che hanno composto per S.Barbara svanisce infatti nella seconda versione, dove sono ricordati, semplicemente, «gl'altri»; così come l'accento generico al «molto studio» necessario per la composizione delle varie sezioni della messa si tramuta in una indicazione tecnica precisa, in quanto esse devono essere «fugate continuamente e sopra soggetto», dunque contrappuntisticamente serrate e basate sugli spezzoni pertinenti di canto piano barbarino; il primo concetto, evidentemente centrale, sarà espressamente ripreso e ribadito pochi giorni dopo, nel punto della lettera del Cappello al duca Guglielmo del 1° novembre 1578 (n. 9) in cui si assicura che il Palestrina «attenderà a fugarle il più che si potrà»: testimonianza inconfutabile di un'espressa disposizione guglielmina.

L'accento del duca, per interposta persona, al fatto che «non bisogna compositioni di leuto, ma sì bene compositione fatta con molto studio» lascia intendere che l'atto di comporre al liuto fosse evidentemente considerato adatto a repertori meno impegnativi: probabilmente per l'andamento maggiormente accordale che ne derivava, certamente meno

contrappuntisticamente denso di quanto il duca pretendesse per la propria basilica.

L'idea di una tradizione sonora legata a un luogo – appunto al paesaggio sonoro della basilica palatina dei Gonzaga – emerge a ogni buon conto con assoluta nitidezza;⁵⁷ Guglielmo non cita infatti altri compositori – così che il Palestrina possa figurarsi eventualmente dei modelli individuali da imitare – ma accenna genericamente alla collettiva statura di qualità del gruppo costituito dagli altri capaci compositori già attivi in S. Barbara (i «valent'huomini») per evocare lo stile compatto a cui tutti si erano allineati; stile

⁵⁷ Sul concetto di 'paesaggio sonoro' (*soundscape*) la letteratura va facendosi copiosa; ma si leggano almeno i pionieristici contributi di J. Douglas Porteous e Jane F. Mastin, *Soundscape*, «Journal of Architectural and Planning Research», 2/3 (September 1985), pp. 169-186 e Douglas Pocock, *The Music of Geography*, in *Humanistic Approaches in Geography*, a cura di Id., University of Durham, 1988, pp. 62-71; poi Fiona Kisby, *Introduction: Urban History, Musicology and Cities and Towns in Renaissance Europe*, in *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, a cura di Ead., Cambridge-New York, Cambridge UP, 2001, pp. 1-13, Vanessa Harding, *Introduction: Music and Urban History*, «Urban History», 29 (2002), pp. 5-8, e Tim Carter, *The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology*, ivi, pp. 8-18 (revisione del saggio originariamente apparso in *Musik und Urbanität: Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmökwitz/Berlin von 26. bis 28. November 1999*, a cura di Christian Kade e Volker Kalisch, Essen, Verlag Blauer Eule, pp. 13-23), Robert L. Kendrick, *The Sonic Expressions of Urban Identity*, in *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford-New York, Oxford UP, pp. 3-25; e, per alcune questioni di metodo, Stefano Patuzzi, *Landscape/Soundscape. Sul paesaggio sonoro nel Rinascimento italiano*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti. III. Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*, Atti del convegno di

la cui cifra caratteristica stava appunto nei due elementi che nella seconda versione vengono esplicitati: la densità contrappuntistica e il sostanzinarsi del canto piano barbarino.

Del resto Guglielmo è ben conscio che «la musica fatta per Santa Barbara» – dunque quella musica stilisticamente riconoscibile, omogenea, proprio perché pensata per la basilica gonzaghesca – «non riuscirebbe forse costì», a Roma, «per le molte fughe che vi sono dentro, usandosi costì musica piana», dunque musica contrappuntisticamente meno intricata. Una consapevolezza che traspare ancor meglio dalla seconda versione (di certo maggiormente icastica ed efficace della prima), nel passo in cui Guglielmo scrive di suo pugno,⁵⁸ togliendo ai «valent'huomini» quella sorta di centralità che a loro era attribuita nella prima, che «*questo stile che si usa in Santa Barbara* è differente da quello che Vostra Signoria scrive usarsi costì»: non lo stile dei singoli compositori dunque – dei Wert, dei Rovigo – ma piuttosto, e *tout court*, lo «stile che si usa in Santa Barbara», compositivamente caratterizzato.

studi, a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, Firenze, Olschki, pp. 439-446, in corso di stampa.

Appendice⁵⁹

1) Dal Palestrina al duca Guglielmo Gonzaga, 2 febbraio 1568 (b. 6).

«Illustrissimo ed Eccellentissimo signore Colendissimo. Son certo che il mio poco saper non arriva al molto volere che tengo di servire l'Eccellenza Vostra: tutta volta mi è parso più tosto elegger di mostrargli la mia insufficienza, che per asconderla, rimaner mal creato, essendomi comandato da sì Eccellente Signore, e per mano di virtuoso così raro, come messer Giacches di far questa Messa, qui inclusa, la quale ho fatta così come m'ha instrutto messer Anibale Cappello. Se in questa prima volta non avrò sodisfatta la mente di Vostra Eccellenza, se li piacerà comandarmi come la voglia – o breve, o longa, o che si sentan le parole – io mi proverò servirla secondo il mio potere, il quale tutto spenderò sempre in servizio dell'Eccellenza

⁵⁸ È quanto afferma Knud Jeppesen, sulla base di un criterio di riconoscibilità grafologica, in *Il volume decimottavo* cit., p. XVIII.

⁵⁹ Nell'*Appendice* sono trascritte totalmente o parzialmente lettere o minute conservate nell'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga: RISM I (MAa) MAG. Per quanto attiene alla resa grafica si è optato per l'adozione dei seguenti criteri: sono stati sciolti eventuali segni tachigrafici e abbreviazioni; l'interpunzione è stata interamente ricollocata e rivista; si è distinta 'u' da 'v'; l' 'h' etimologica e pseudoetimologica, così come gli accenti, sono stati ricondotti agli usi attuali.

Vostra, alla quale umilmente bascio le Illustrissime
Eccellentissime mani».

2) Dal duca Guglielmo Gonzaga al Palestrina, 19 aprile 1568 (b. 2950).

«Se bene non vi ho prima d'adesso ringratiato della messa che
mi mandaste a' dì passati, non resta per questo che io [non]
l'abbia avuta cara; anzi, ella mi è piaciuta assai e me la tengo
molto cara, e il testimonio che ve ne farà di presente il Fiera,
mio Cavaglierizzo, ve ne potrà rendere più chiaro ancora. A lui
dunque mi rimetto, e assicurandovi che tengo quel conto di voi
che merita la virtù vostra, vi desidero lunga vita».

3) Dal Palestrina al duca Guglielmo Gonzaga, 1° maggio 1568 (b. 6).

«Poi che la bassezza mia m'impedisce di poter ringratiare
Vostra Eccellenza con altro che con parole, la pregarò, in luogo
dell'effetto, a voler accettare l'affetto sincero dell'animo mio,
contentandosi di quel ch'io posso per quel ch'io debbo, e
credendo che s'io non sono per essere mai atto a soddisfare
all'obbligo grande ch'io ho con essa lei dell'amorevolissima
lettera e del dono delli 50 ducati ch'io sono ben atto a

cognoscerlo e pronto a rendere quella gratia ch'io posso, e supplendo con l'affettione e osservanza al mancamento delle mie forze, le quali però, come siano, saranno tutte volte a' servigi di Vostra Eccellenza Illustrissima a cui, con ogni umiltà, bacio le mani, pregandoli ogni felicità».

4) Dal Palestrina al duca Guglielmo Gonzaga, 3 marzo 1570 (b. 6).

«Avendomi fatto favore di farmi udir il Motetto ed il Madrigale di Vostra Eccellenza, il suo virtuoso mi comandò da sua parte che dicessi liberamente il mio parere: io dico che così come l'Eccellenza Vostra avanza in ogni sua opera la natura, così nella musica eccede quelli che ne fanno degnamente professione, e per meglio contemplarlo, ho partito il Motetto e, visto il bello artificio lontano dal commune, e il dare spirito vivo alle parole, secondo il significato, ho segnati alcuni luoghi; che par che, quando si può far di meno, soni meglio l'armonia: com'è sesta e unisono movendosi ambe le parti, e sesta e quinta ascendendo, e discendendo similmente alcuni unisoni, che le fughe, a forza, ci conducono le parti. Mi pare ancora che, per la stretta tessitura delle fughe, si occupino le parole alli ascoltanti, che non le godono come nella musica commune. Ben

si vede che l'Eccellenza Vostra sa meglio di me tutte queste minuzzole, ma per obedirla ho detto questo e così l'obedirò sempre quando mi farà favore di comandarmi come servitore affettionato e obbligatissimo».

5) Dal Palestrina al duca Guglielmo Gonzaga, 17 aprile 1574 (b. 6).

«Io credo che messer don Anniballe scriva a Vostra Eccellenza perché la messa è stata tarda al ritornare, la quale è stata rivista da me, più tosto per ubedire che per bisogno che avesse di avertimento alcuno; così la mando ripartita, e dove dico il parer mio vi sono alcune crocette. Il *Pleni* non l'ho tocco perché spero che un giorno Vostra Eccellenza, avendo un poco d'otio, si pigliarà piacere di rinnovare quel terzetto».

6) Da Annibale Cappello al duca Guglielmo Gonzaga, 18 ottobre 1578 (b. 923).

«Messer Giovanni da Palestina – non servendogli per l'indispositione grave avuta di fresco [né] la testa, né la vista – per essercitar la gran volontà di servir in quel modo che può Vostra Altezza, ha cominciato a porre sul leuto le *Chirie* e la *Gloria* della prima messa, e me li ha fatti sentire pieni

veramente di gran suavità e leggiadrie. E quando, con bona gratia di Lei, potesse farlo, ora che Nostro Signore in San Pietro ha comandato che si canti con due cori di XII per coro – come ha trovato che ordinò Giulio II quando lasciò per tal effetto intrade bastanti a quel capitolo, ed ha per questo anco fatto mandar via tutti i cantori coniugati salvo lui, per privilegio spetiale –, vorrebbe far anche le seconde parti, e servirsene nella detta chiesa in molte sollenità in luogo dell'organo, poiché afferma che nel vero Vostra Altezza ha purgati quei canti fermi di tutti i barbarismi e di tutte l'imperfetioni che vi erano. Il che, però, non farà senza Sua licenza, ma quando prima dalla debolezza gli sarà permesso, spiegarà ciò ch'ha fatto col liuto con tutto il suo studio. E con tal fine alla benignissima gratia di Vostra Altezza umilissimamente mi raccomando, con pregarle lunghissima vita».

7) Minuta: da un ufficiale di corte ad Annibale Cappello, 23 ottobre 1578 (b. 2207).

«Sua Altezza ordina che Vostra Signoria dica a messer Giovanni di Palestina che attenda a risanarsi, né si affretti di porre sul leuto le *Chirie* e la *Gloria* con l'altre compositioni, perché, avendovi posto mano tant'altri valent'uomini, non bisogna

compositioni di leuto, ma sì bene compositione fatta con molto studio. Reputa Sua Altezza che la musica fatta per Santa Barbara non riuscirebbe forse costì, per le molte fughe che vi sono dentro, usandosi costì musica piana; tuttavia, s'ella piace al detto messer Giovanni e se ne vole servire, Sua Altezza darà ordine che sì come ella gli è stata mandata sinora spezzata, gli sia mandata intiera».

8) Minuta, seconda versione, 23 ottobre 1578 (b. 2207).

«Sua Altezza ordina che Vostra Signoria dica a messer Giovanni di Palestina che attenda a risanarsi, né si affretti di porre sul leuto le messe, desid[erando] ella ch'esse siano fugate continovamente e sopra soggetto come hanno fatto gl'altri, ed esso istesso nel Doppio maggiore; e perché questo stile che si usa in Santa Barbara è differente da quello che Vostra Signoria scrive usarsi costì, non mi ha l'Altezza Sua ordinato che ----- nel capo del servirsene così in S. Pietro in luogo dell'organo, io le dica altro se non se quei canti fermi così acconci piaciono a esso messer Giovanni la glieli manderà intieri da servirsene come li verrà commodo».

9) Da Annibale Cappello al duca Guglielmo Gonzaga, 1° novembre 1578 (b. 923).

«Mando anco una messa del Palestrina con la sua lettera, il quale attenderà a fugarla il più che si potrà; il quale spera, non succedendo altro, di mandarne ogni dieci giorni una. E, quanto a i canti fermi, mostra desiderarli grandemente».

10) Dal Palestrina al duca Guglielmo Gonzaga, 5 novembre 1578 (b. 6).

«Vostra Altezza avrà l'inclusa messa da me fatta nella mia convalescenza, e lo sa Iddio se quando mi furono portati i canti fermi più mi premeva il non poterla servire che il mal ch'io avea. Ora attenderò all'altra con ogni studio, acciò abbiano in sé quelle parti che l'Altezza Vostra desidera. Io, nel comporre questa, ho trasportato il canto fermo talora una quinta più su, talora una ottava, acciò venisse più alegra che non porta di sua natura il quarto tono; quest'altra della Madonna non ne avrà bisogno, per essere da sé stessa autentica. Avrò per grandissimo favore potere avere il rimanente del canto fermo, poiché è così ben purgato da barbarismi e dai mali suoni; e se l'Altezza Vostra si contenterà, si mandaranno in stampa con il graduale

che Nostro Signore mi ha comandato che io emmendi. Né altro occorrendomi bacio umilissimamente la mano a Vostra Altezza con desiderarle da Nostro Signore Iddio ogni grandezza e lunghezza di vita».

11) Da Annibale Cappello al duca Guglielmo Gonzaga, 15 novembre 1578 (b. 923).

«mando a Vostra Altezza la seconda messa del Palestrina, e di mano in mano manderò l'altre come siano finite».

12) Da Annibale Cappello al duca Guglielmo Gonzaga, 10 dicembre 1578 (b. 923).

«mando a Vostra Altezza la quarta messa fatta dal Palestrina, della quale egli molto si compiace».

13) Dal Palestrina al duca Guglielmo Gonzaga, 20 marzo 1579 (b. 6)

«Per ordine di Vostra Altezza il signor Cavaliero Strozzi m'ha donati cento scudi d'oro, de' quali umilmente, con il maggior affetto che posso, Le rendo infinitissime gratie, pregando il Signore nostro Idio a concedermi abilità conforme al desiderio di meritare la benignissima gratia di Vostra Altezza, per la cui

vita, e per ogni felicità della serenissima Casa sua, non restarò mai di pregare e supplicare Idio. Le mando le ultime tre Messe, fatte secondo l'ultimo avertimento che mi fu dato dal Reverendo messer Annibale per ordine dell'Altezza Vostra, per la cui ubidienza eseguirò sempre tutti i suoi comandamenti con grandissima prontezza e attenzione, raccomandandomi umilmente alla benigna gratia di Vostra Altezza, che nostro Signore le conceda lunghissima e felicissima vita».

Capitolo III

Questioni di stile

III.1 *I due stili del Palestrina?*

Sebbene lo stile palestriniano sia diventato, già dal Seicento, e ancora più dal Settecento in avanti, un punto imprescindibile dell'insegnamento e della trasmissione del contrappunto e della composizione, non interessa qui rievocare e considerare le varie immagini storiografico-didattiche, più o meno aderenti o illusorie, che si sono succedute nei secoli,¹ quanto piuttosto stabilire in che modo, e tramite quali strumenti, sia possibile parlare – come fanno le fonti primarie in nostro possesso – di due stili del Palestrina

¹ Ricordo almeno Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*: si vedano Civra, *Musica poetica* cit., pp. 105-109 e Schlötterer, *Palestrina* cit., p. 324), Johann Joseph Fux e il suo *Gradus ad Parnassum*, la cui *princeps* risale al 1725, e via via fino ad Arnold Schönberg (*Preliminary Exercises in Counterpoint*, a cura di Gertrude Schönberg, London, Faber & Faber, 1963), Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Lipsia, Breitkopf u. Härtel, 1935, e, per una visione storicizzata della disciplina, recente e organica, almeno Diether De la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1981 (edizione italiana a cura di Loris Azzaroni: *Il contrappunto. Un libro di studio e di lettura*, Milano, Ricordi, 1991), e lo studio di Robert Stewart, *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*, New York, Ardsley House Publishers, 1994.

Utili, in questa prospettiva, anche la panoramica storiografica di Ivano Cavallini, *Non solum princeps sed principis memoria. Vent'anni di studi su Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Acta musicologica», LXVII/1 (1995), pp. 1-19 e il capitolo *Reception History* nel volume *Giovanni Pierluigi da Palestrina: a Research Guide*, by Clara Marvin and Guy A. Marco, New York, Garland Publishing, 2001, pp. 323-382.

nel genere della messa per Mantova e per Roma, e successivamente giungere a un'immagine nitida delle divaricazioni fra essi esistenti.

Durante le prime battute della corrispondenza fra il Palestrina e il duca Guglielmo l'intento del compositore è di capire, quanto più chiaramente sia possibile, la fisionomia che i lavori liturgici per Santa Barbara dovranno presentare; nella lettera del 2 febbraio 1568 il musico chiede se il Gonzaga vuole che la messa sia «o breve, o longa, o che si sentan le parole», come si è visto, così da avere lumi relativamente alla durata e, memore dei recenti decreti conciliari, alla intelligibilità del testo liturgico.

Con il trascorrere del tempo questi due temi (forse chiariti, forse passati nel corso degli eventi in secondo piano) scompaiono dalle missive, per far posto a considerazioni e sottolineature relative semmai all'assetto *alternatim*, fra canto piano barbarino e sezioni polifoniche, e alla peculiarità stilistica che, per volere espresso del duca Guglielmo, doveva caratterizzare le composizioni in parola.

Non potendocisi soffermare in questa sede su generali questioni di metodo circa il concetto di 'stile', cosa che comporterebbe un'abnorme dilatazione sia delle aree di pertinenza sia dell'ampiezza di questo studio, ci si occuperà invece del senso e del peso di questo termine cardinale utilizzato dall'ufficiale di corte che stese la seconda versione della lettera del 23 ottobre 1578. Se, infatti, nella prima stesura della missiva si legge che

Reputa Sua Altezza che la musica fatta per Santa Barbara non riuscirebbe forse costì [a Roma], per le molte fughe che vi sono dentro, usandosi costì musica piana

nella seconda versione, che parrebbe per più ragioni quella definitiva (più lucida e rifinita, meno diretta, più 'diplomatica' e istituzionale), si legge invece che

questo stile che si usa in Santa Barbara è differente da quello che Vostra Signoria scrive usarsi costì.

Trattando la questione dei due stili, l'ufficiale di corte riferisce dunque le osservazioni del duca Guglielmo non tanto, in questo punto preciso, sull'assetto *alternatim* delle messe, che pure era al cuore della questione (come dimostra anche la risposta del 1° novembre 1578, in cui Annibale Cappello cita espressamente i «canti fermi», dunque le sezioni omofoniche delle messe), ma specialmente a proposito della densità del tessuto musicale e della ragione alla base di tale densità («per le molte fughe che vi sono dentro»): la cifra peculiare dello 'stile' mantovano, del modo proprio della basilica palatina dei Gonzaga, era inequivocamente ravvisata nella presenza continua, all'interno del fluire del discorso musicale, di spunti imitativi chiamati a diffrangere nello spettro vocale delle cinque voci il segmento di canto piano evocato ed elaborato in quel punto. Abbiamo anche conferma, dalla stessa fonte, del fatto che si trattasse di un risultato sonoro che poteva essere apprezzato solamente in una «compositione fatta con molto studio», ottenuta pertanto grazie a una possente padronanza delle tecniche contrappuntistiche e a un successivo e minuzioso *labor limae*. Il Palestrina si impegnò evidentemente

in questa direzione se, come assicura il Cappello nella sua del 1° novembre di quell'anno al duca Guglielmo, e relativamente a una messa, Giovanni «attenderà a fugarla *il più che si potrà*»; frase, questa, che lascia trasparire una venatura colloquiale, come se il Cappello stesse ripetendo per iscritto l'espressione che il duca Guglielmo gli aveva affidato tempo addietro, espressione che trasuda un desiderio spasmodico, una tendenza quasi ossessiva alla saturazione, all'addensamento di materia all'interno dello spazio sonoro.

Va da sé che questo concetto di densità – al cuore dell'idea stessa di stile 'barbarino', sebbene non le corrisponda alcun termine specifico – costituisce un concetto '*emic*' che rimarca l'appartenenza di quest'idea, dotata certo di una sua riconoscibilità e di una sua definitezza, alla temperie culturale tardocinquecentesca che qui importa.²

² La coppia di termini *emic/etic* fu coniata nel 1954, dal linguista Kenneth Lee Pike; fu poi importata in antropologia da Marvin Harris negli anni Sessanta, e, di lì, in altre discipline. Fra i musicologi particolare attenzione le è stata riservata da Jean Jacques Nattiez, che ha definito l'approccio *emic* come «une analyse qui réfléchit le point de vue des informateurs indigènes», contrapposto a quello *etic*, «une analyse accomplie seulement au moyen des outils et des catégories méthodologiques du chercheur»: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987. E si vedano anche il riassuntivo e autorevole *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*, ed. by Thomas N. Headland, Kenneth L. Pike e Marvin Harris, London, Sage Publications, 1990 e, per l'ambito musicologico, Vida Chenoweth, *The etic-emic distinction applied to music*

Forte di questa constatazione lo storico è chiamato a chiedersi che cosa faceva sì, oltre al gusto personale, che Guglielmo pretendesse esplicitamente, anche in veste di committente, un tessuto così contrappuntisticamente serrato, testimoniato del resto sia dalle raccolte di suo pugno di madrigali e *sacrae cantiones*, ovverosia mottetti, sia emergente, *e contrario*, dai rilievi palestriniani del 3 marzo 1570.³ Se è vera la tesi di Leonard Meyer secondo cui i parametri esomusicali di una società (politici, economici, religiosi, e altro) incidono non solo sullo stile musicale, ma anche sulla teoria, su ogni forma di pratica musicale,⁴ non potrebbe allora il *corpus* musicale del Palestrina per Mantova essere visto come una monumentale, tranquillizzante, densissima e cosmica affermazione di uno *status quo* che, proprio per l'enorme carico di tensione dell'epoca (religiosa, politico-militare,

analysis, in *The twenty-third LACUS Forum 1996*, ed. by Alan K. Melby, Chapel Hill NC, The Linguistic Association of Canada and the United States, 1997, pp. 585-594.

3 «Mi pare ancora che, per la stretta tessitura delle fughe, si occupino le parole all'ascoltanti, che non le godono come nella musica comune»; cfr. Capitolo II, Appendice, n. 4.

⁴ Cfr. Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago and London, Chicago UP, 1996², pp. 8-13:10.

economica),⁵ controbilanciava l'instabilità di un sistema, o perlomeno l'instabilità data da una perdurante e ormai cronica incertezza?

Se un'importante frazione del concetto di 'stile', perlomeno nell'accezione circoscritta presente nella lettera dell'ufficiale di corte, si presta pertanto a un'indagine numerico-quantitativa, si intravede nel contempo una serie di altri nodi destinati verosimilmente a rimanere irrisolti; e questo non tanto per debolezza di metodo, quanto piuttosto per quelle ragioni che alcuni rinascimentalisti autorevoli hanno individuato con chiarezza nel recente passato. Mi riferisco alla nostra, odierna capacità di individuare e comprendere le tenui sfumature di stile interne a un genere proprie di un'epoca ormai remota e, a ogni buon conto, precedente alle numerose metamorfosi e sedimentazioni

⁵ Si vedano gli studi classici di Ruggiero Romano, *L'Europa tra due crisi. XIV e XVII secolo*, Torino, Einaudi, 1980, e di Carlo Maria Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Bologna, Il Mulino, 1997; per l'ambito locale e regionale, il recentissimo contributo di Marzio Achille Romani, «Un morbido paese»: *l'economia della città e del territorio*, in *Storia di Mantova. Uomini, ambiente, economia, società, istituzioni*, I, *L'eredità gonzaghesca. Secoli XII-XVIII*, a cura di Marzio A. Romani, Mantova, Tre Lune Edizioni (sotto gli auspici della Fondazione 'Banca Agricola Mantovana'), 2005, pp. 253-349.

linguistico-musicali dei secoli successivi;⁶ metamorfosi e sedimentazioni che incisero tanto profondamente sia sugli assetti grammaticali e fraseologici del discorso musicale, sia sulle modalità di ascolto e memorizzazione e, più genericamente, di recezione, da divenire, col tempo, la base del linguaggio della musica colta fino al principio dello scorso secolo e della musica di consumo fino ai nostri giorni. Riusciamo pertanto, e forse, a ravvisare differenze di una certa entità fra i vari generi; ma all'interno degli stessi (messa, madrigale, mottetto, e altri), quando non vi siano differenze macroscopiche, la sensazione di generica uniformità, di relativa omogeneità che proviamo anche a un ascolto partecipe, costituisce con tutta probabilità la spia più evidente sia, probabilmente, di una differente modalità d'attenzione che divarica l'ascolto tardocinquecentesco rispetto a quello contemporaneo sia, meno sanabilmente, di una percezione differente dei punti di tensione, del concetto di 'normale andamento' del dettato musicale e di monotonia, eccetera.

⁶ Tim Carter, *The Sound of Silence* cit. e Graham Dixon, 'Behold our affliction': celebration and supplication in the Gonzaga household, «Early Music», XXIV (May 1996), pp. 251-261; e cfr. Schlötterer, *Palestrina* cit., pp. 313-323.

Anche in uno studio recente, e dal punto di vista compositivo ben informato, come quello più volte citato di Reinhold Schlötterer, si riscontra – per quanto attiene alle divergenze stilistiche, riconosciute dagli stessi attori dell’epoca – un atteggiamento parzialmente rinunciatario, *et pour cause*, e una tendenza che si risolve nel ravvisare, peraltro condivisibilmente, modalità simili in generi affini.⁷

Per compiere la necessaria operazione comparativa fra le due frazioni mantovana e romana del *corpus* complessivo delle messe, vanno ritagliati innanzi tutto quei lavori composti *grosso modo* negli anni Settanta, dunque dall’inizio del rapporto epistolare fra Giovanni e il duca Guglielmo, febbraio 1568, al 1579, almeno; per le opere a stampa in buona sostanza il libro quarto (1582), dedicato al pontefice Gregorio XIII, pur tenendo sullo sfondo i libri secondo (1567, dedicato “Filippo Austriaco Regi catholico et invicto”) e terzo (1570, “Filippo

⁷ «La novità nelle messe commissionategli per Mantova consisteva solo nella forma ‘alternatim’ ordinatagli da Guglielmo Gonzaga, ma che altrimenti Palestrina non aveva coltivato nelle Messe»: Schlötterer, *Palestrina* cit., p. 172; «Qualcosa di analogo si ritrova nell’alternatim tra corale e parti polifoniche di inni e Magnificat»; *ivi*, p. 174, n. 8.

Regi Catholico”), contenenti messe che rappresentano lo stile, diciamo per ora e semplificando, ‘romano’.

Il *Liber Secundus*, a 4, 5 e 6 voci, venne poi ristampato nell’anno 1599; vi figura l’arcinota *missa Papae Marcelli*, tradizionalmente, e non senza ragione, considerata fra i primi risultati di una svolta stilistico-compositiva, all’interno del percorso creativo palestriniano, verso l’emancipazione dagli autorevoli ma ormai esausti modelli franco-fiamminghi. È del resto lo stesso Palestrina ad accennare, nella dedicatoria, al «novo modorum genere» che caratterizza i lavori contenuti, a cui vanno idealmente affiancati quelli presenti nel libro successivo e di poco posteriore. La dedica dei due libri in parola a Filippo II di Absburgo-Spagna – dedica che non poteva non adombrare scelte e orientamenti stilistici – è stata connessa causalmente dai biografi al clima greve vissuto da Giovanni, e dai musicisti e gli artisti in genere, nel corso del papato di Pio V, Antonio Michele Ghislieri, regnante dal 1566 al 1572.⁸ In quegli anni e in quelli immediatamente precedenti,

⁸ Per questo e gli altri pontefici citati rinvio a *I papi e gli antipapi*, TEA, Milano, 1993 e al più recente *Il grande dizionario dei papi. La figura del papa dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Fausto Ruggeri, Roma, Finegil Editoriale, 2006.

in effetti, più di un allontanamento da Roma – basti per tutti quello eminente di Orlando di Lasso, all'epoca maestro di cappella in San Giovanni in Laterano, per la corte del duca Alberto V di Baviera, avvenuto nel 1556 – fu causato da un atteggiamento di chiusura nei confronti delle arti in generale, e della musica in particolare, giudicate, a quanto è possibile dire, come «piaceri perniciosi o come ostentazione di fasto mondano».⁹ L'insistenza delle due dediche, tutto sommato ravvicinate, lascia tuttavia intravedere un progetto non effimero, seppur poi, evidentemente, svaporato. Nella cornice di questo studio, allora, non può non sovvenire che fu proprio Filippo II a ordinare la progettazione della chiesa di San Lorenzo all'Escorial, iniziata nel 1563 e terminata nel 1586 sotto la direzione dell'architetto di corte Juan de Herrera, cioè a dire del caso europeo che più di tutti è possibile assimilare alla basilica palatina di Santa Barbara in Mantova. Entrambe le chiese furono infatti costruite per volere del locale regnante, fortemente interessato a questioni liturgiche e in una posizione

⁹ Ermenegildo Paccagnella, voce 'Palestrina, Giovanni Pierluigi da', in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Le Biografie, vol. V, Torino, UTET, 1988, pp. 523-532: 526.

perlomeno conflittuale nei confronti di Roma, oltre che buon conoscitore di musica (Filippo II era un passabile suonatore di *vihuela*), entrambe nell'immediato periodo post-conciliare (Santa Barbara dal 1568 in avanti), entrambe *nullius dioeceseos* e pertanto dipendenti direttamente dalla Santa Sede.¹⁰

Relativamente al versante complementare delle dinamiche di curia, d'altro canto, va tenuto nella giusta considerazione il fatto che Pio V venne eletto papa grazie all'appoggio decisivo di Carlo Borromeo, il cardinale arcivescovo di Milano, eminente rappresentante del patriziato locale, che intrattenne sempre rapporti diplomatici ai limiti della rottura con il monarca di Absburgo-Spagna, tanto da essere descritto a Madrid, già nel 1569, come una grave minaccia all'ordine pubblico e pochi anni dopo esplicitamente segnalato a Filippo II come il suo suddito ribelle più pericoloso.¹¹ Più che a un possibile interesse per Milano, a cui

¹⁰ Rinvio a Fenlon, *Music and Culture* cit., pp. 188-193: 193: «El Escorial [...] was detached from the archbishopric of Toledo by Sixtus V, who granted it the status of a basilica and placed it under the control of the Holy See».

¹¹ Cfr. Agostino Borromeo, *Archbishop Carlo Borromeo and the Ecclesiastical Policy of Philip II in the State of Milan*, in *San Carlo Borromeo: Catholic Reformation and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, edited by John M. Headley and John B. Tomaro, Washington DC, The Folger Shakespeare Library DC,

si potrebbe pensare d'acchito in quanto assoggettata allora al dominio spagnolo, le due dediche potrebbero allora essere state il frutto della speranza di un immediato ritorno economico, oppure considerate come il risultato di una spinta centrifuga, lontano dal clima romano divenuto soffocante, che Palestrina stava tentando di imprimere al suo percorso professionale.

Al *Liber quartus* a 4 e 5 voci, édito nel 1582, come dicevo, va accordata un'attenzione particolare, non foss'altro in quanto è lecito supporre – pur nella difficoltà inestricabile che caratterizza *ab origine* la datazione precisa delle messe del Palestrina – che contenga lavori composti (a) nel più puro stile romano (b) scritti negli stessi anni di elaborazione delle messe 'mantovane'; nella dedicatoria è lo stesso Pierluigi ad affermare che il libro contiene composizioni «*quae multa in sacrosanctae Missae sacrificio concinuntur, cumque multa essent a me in hoc genere elaborata, delegi haec pauca quae*

London and Toronto, Associated University Presses, 1988, pp. 85-111: 95. E si ricorra una volta di più, per una visione della cornice all'interno della quale collocare gli argomenti trattati in queste pagine, al *Lebenswerk* di Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1986³ (prima ediz. francese 1949) e agli ulteriori spunti presenti in Id., *Una lezione di storia*, Torino, Einaudi, 1988.

tuae Sanctitati, Gregori Pont. Max. offerrem, tuoque permissu ederem».¹² A Gregorio XIII, che regnò dal 1572 al 1585, Palestrina aveva già tributato l'opportuno omaggio nell'anno di inizio pontificato, mediante la dedica del suo secondo libro di mottetti. E quasi a ribadire la stima che nutriva per il musico prenestino il pontefice gli ordinò, nel 1578, di svolgere insieme ad Annibale Zoilo un compito tanto inconsistente, per quanto attiene agli effetti, quanto destinato a occupare un posto di rilievo negli annali storico-musicali nei secoli a venire, cioè l'emendamento delle melodie del Graduale romano dettato da un *animus* di fondo, par di poter dire, in tutto simile a quello che muoveva, all'incirca negli stessi anni, il duca Guglielmo Gonzaga a Mantova.

Favorita da Gregorio XIII (che la riconobbe formalmente con un suo breve nel 1583) fu anche la "Compagnia dei Signori Musici di Roma", a cui apparteneva anche il Palestrina, compagnia che, costituitasi ufficiosamente forse agli inizi degli anni Settanta, proprio nel 1582 diede alle stampe la

¹² Si veda il Volume X (*Il libro quarto delle messe a 4 e 5 voci. Secondo la stampa originale del 1582*) de *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di Raffaele Casimiri, Roma, Edizione Fratelli Scalera, 1940, p. IX.

prima pubblicazione collettanea, gli assai studiati *Dolci affetti. Madrigali a cinque voci de diversi eccellenti musici di Roma*, dove Giovanni Pierluigi compare a fianco di Giovanni Maria Nanino, Giovanni Battista Moscaglia, Luca Marenzio, Jean de Macque, Francesco Soriano, Annibale Zoilo, Annibale Stabile, e altri. Destinato, nel tempo, a confluire nell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, questo sodalizio lascia intravedere finalità e modalità corporativistiche che, se opportunamente considerate, consentono di cogliere alcune importanti dimensioni della professione musicale in quei decenni del Cinquecento.¹³

A ogni buon conto, anche all'interno della produzione 'romana' si apprezzano screziature che inducono a considerare in modo meno monolitico il secondo dei due bacini che qui importano. Se, infatti, le messe per Mantova sono accomunate da un ventaglio di peculiarità comuni e riconoscibili, quelle che figurano nei libri a stampa ora citati presentano caratteristiche che evidentemente riflettevano le fisionomie di

¹³ Cfr. *I musici di Roma e il madrigale. Dolci Affetti (1582) e Le Gioie (1589)*, introduzione e trascrizione a cura di Nino Pirrotta e Giuliana Gialdroni, Lucca, LIM, 1993; e Marco Bizzarini, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Promozione Franciacorta, Rodengo Saiano, 1998, pp. 78-86.

vari paesaggi sonori, fra loro differenti. La missa *De Beata Virgine*, ad esempio, dal Libro secondo, solidamente contrappuntistica e – se non fosse per l'assenza della struttura *alternatim* – compositivamente simile alle messe 'mantovane', appartiene evidentemente ad altro ambito rispetto alla *Missa Brevis* che figura nel Libro terzo, il cui *Gloria*, dalla forte tendenza omoritmica, che si risolve a stampa in poco più di tre facciate, anche vocalmente pare destinato a una compagine dotata di mezzi e capacità differenti; non così il *Gloria* della *Missa Ut, re, mi, fa, sol, la*, a 6 voci, sempre nel Libro terzo, pensato per un valido insieme di cantori (si vedano a riprova le magistrali volute contrappuntistiche del *Kyrie*, del *Sanctus*, dell'*Agnus Dei* I e II) e nondimeno marcatamente omoritmico nella sua ossatura. Strutturalmente appartata, nello stesso Libro terzo, è invece la *Missa de Feria*, non foss'altro per la mancata presenza del *Gloria* e del *Credo*, assenti nella liturgia non festiva.

Costitutivamente simili ai *Gloria* della *Missa brevis* e della *missa Ut, re, mi, fa, sol, la*, sono, nel Libro quarto, il *Gloria* e il *Credo* della *Missa Prima*, 'Lauda Sion', della *Missa Secunda*,

'Primi toni', della *Missa Tertia*, 'Jesu Nostra Redemptio', e solamente il *Credo*, oltretutto in parte, della *Missa Quarta*, 'L'homme armé'; a un confronto fra questi brani e le corrispondenti musicazioni mantovane viene sbalzata con grande nitidezza la divaricazione dei paesaggi sonori liturgici a cui erano destinati. E quando si considerino brani 'romani' per cinque voci (organico che presuppone in Palestrina capacità e caratteristiche corali superiori rispetto al repertorio per quattro voci) come il *Gloria* della *Missa secunda 5 vocum*, o il *Gloria* e il *Credo* della *Missa Tertia*, 'O magnum mysterium', la distanza relativa rispetto ai coevi lavori per Mantova è evidente anche solo a una sommaria lettura della partitura.

Sebbene considerata parte integrante del repertorio mantovano, ma senz'altro più prossima a quelli 'romani', si colloca in una posizione eccentrica la cosiddetta *Missa sine nomine*, su cui tornerò.

Dunque, quand'anche si volesse limitare lo sguardo ai libri di messe dati alle stampe negli stessi anni del rapporto epistolare fra il Palestrina e Guglielmo Gonzaga si riscontrerebbero almeno tre stili, strutturalmente via via meno

complessi da un punto di vista contrappuntistico e, parallelamente, meno impegnativi da un punto di vista esecutivo: quello di Mantova, semplificando, quello a cinque voci per Roma e quello a quattro voci per Roma.

Lo studio stilistico delle messe di Giovanni Pierluigi è stato finora basato su una periodizzazione astratta che consentisse di abbracciare e comprendere il percorso stilistico del Palestrina dalle battute iniziali ai lavori tardi. Come detto, un punto di svolta in parte mitico, in parte suffragato da sostenibili considerazioni storiografiche, è tradizionalmente individuato nella *Papae Marcelli*, che instaura un nuovo rapporto fra l'architettura del discorso musicale e la comprensibilità del testo latino liturgico. In questo ambito, al cuore dell'artigianato creativo del compositore, una parola ulteriore potrebbe essere detta da studi – di cui quello presente vorrebbe costituire un primo tentativo – che accertino e sondino la destinazione e l'effettiva congruità delle singole messe, o di gruppi di esse, a paesaggi sonori liturgici specifici e noti.

III.2 *La missa: il Palestrina per Mantova e Roma*

La coscienza del carattere peculiare del *corpus* di messe scritto per Santa Barbara, rispetto a quello romano, emerge inequivocabilmente dalla più volte citata lettera del 23 ottobre 1578, nella quale l'emissario del duca Guglielmo, ricordando al Palestrina la sua affermazione sulla distanza stilistica fra il repertorio mantovano e quello romano,¹⁴ fa sapere che le messe dovranno essere «fugate continuamente e sopra soggetto», il che significa, tecnicamente, (a) composte con una *démarche* contrappuntistica serrata e continua e (b) su spezzoni di melodia del canto piano barbarino corrispondente a questa o quella porzione di testo liturgico musicata polifonicamente.

Nelle pagine che seguono verranno fornite indicazioni di metodo ed infine estrapolati e visualizzati dati numerici – tratti tanto dalle messe mantovane, quanto dal coevo repertorio ‘romano’ del Palestrina – così da poggiare le

¹⁴ «perché questo stile che si usa in Santa Barbara è differente da quello che Vostra Signoria scrive usarsi costì»; cfr. Cap. II, Appendice, n. 8.

conclusioni che abbiamo avanzato su un insieme di elementi condivisibili.

È in primo luogo da considerare l'assetto *alternatim*, che era l'impronta immediatamente riconoscibile di quel repertorio, e che non necessita di quantificazioni, fondandosi essenzialmente su un principio binario di presenza/assenza (nello specifico di omofonia/polifonia). Esso non implica solamente un passaggio continuo da una a più linee di canto, dunque un tracciato cardiaco caratteristico di altri generi (Inni e Magnificat),¹⁵ ma anche un numero spropositatamente maggiore di inizi, di *incipit* musicali. Nel fluire di un Gloria 'romano', ad esempio, tutto il testo viene musicato: la conseguenza principale è una fase di progettazione, prima ancora della stesura, dell'intera arcata della composizione. Il respiro di quest'ultima, assai più ampio dei brevi spezzoni mantovani, si fonda necessariamente su una differente logica di articolazione del discorso musicale nel fluire del tempo. La principale differenza sta nel fatto che, mentre nelle messe

¹⁵ Schlötterer, *Palestrina* cit., p. 174, nota 8.

‘romane’, a stampa, il testo suona come chiaramente direzionato, in diacronia, nel repertorio per Santa Barbara il testo si avviluppa spesso su sé stesso, dando l’idea, piuttosto che di una semiretta direzionata, di una linea spiraliforme che avanza.

Schlötterer constata, ed è illuminante, che nelle messe per Mantova gli istanti finali delle sezioni polifoniche non di rado costituiscono un ponte, un punto proteso di sospensione, verso le sezioni omofoniche, che risultano così essere doppiamente al centro dei lavori del Palestrina per Santa Barbara: da un lato perché formano la fibra essenziale del tessuto polifonico, e poi perché costituiscono il baricentro, il punto di quiete, a cui tende in modo elicoidale tutta la costruzione architettonico-musicale.

L’assenza, fra le messe ‘mantovane’, dell’assetto *alternatim* nella *Sine nomine*, inclusa nel *corpus* dei lavori ‘mantovani’ da Knud Jeppesen e pubblicata nel II volume degli *opera omnia* palestriniani, richiede una riflessione a sé. Quand’anche l’attribuzione al Palestrina – che si legge

nell'inventario del Fondo di Santa Barbara (cat. n. 225), sulla busta che conserva i quattro libri-parte e nel libro-parte dell'*Altus* – rispondesse al vero, è da dubitare che la messa in parola fosse realmente una di quelle (la prima, dice Jeppesen) destinate a Santa Barbara, e non invece una delle messe palestriniane destinate ad altro committente, ad altro luogo di culto, ad altro contesto culturale, parte, in origine, di altro paesaggio sonoro. Se veramente poi fosse la prima, in ordine di tempo, non potremmo comunque considerarla in alcun modo rappresentativa, ma solo alla stregua di un'opera dimostrativa, e passibile di tutta una serie di 'aggiustamenti' che in effetti, se effettivamente ci furono, si manifestano con evidenza nelle altre messe.

Stupisce appunto, in primo luogo, che essa non presenti la caratteristica principale, più appariscente e a quanto sappiamo irrinunciabile, ossia l'assetto *alternatim*, assetto che consente di mettere nella giusta evidenza, se non al centro stesso dell'architettura compositiva, il canto piano della tradizione barbarina; stupisce, inoltre, che essa non sia basata su spezzoni tratti da questo specifico repertorio di canto

piano; insolito, per le consuetudini mantovane, è poi l'organico a quattro voci, soprattutto se si considera, come fece scrupolosamente lo stesso Jeppesen, che si tratta dell'«unica messa, finora nota, del Palestrina che sia scritta «a voci mutate», quindi per coro maschile»: sarebbe dunque da presumere che Giovanni, il quale prima d'allora non aveva mai scritto per questo organico – e oltretutto forte delle istruzioni, perlomeno sommarie, di Annibale Cappello e, par di capire, dei consigli tecnici forniti da quel «virtuoso così raro» che era il maestro di cappella, Giaches de Wert –, avrebbe deciso di comporre, come brano 'dimostrativo' per Santa Barbara, una messa per *Männerchor* e a quattro voci, invece di utilizzare l'organico canonico proprio del paesaggio sonoro della basilica palatina a cinque voci (Cantus, Altus, Quintus, Tenor, Bassus). Notò già Jeppesen, poi, che «insolita è anche la forma in quanto le cinque parti principali dell'Ordinarium cominciano tutte con temi diversi e quindi dovrebbe trattarsi di una «messa libera» (costruita su temi espressamente inventati dal compositore) quando ci si attenderebbe invece una messa sul canto piano della basilica; e rileva poi caratteristiche

compositive assai simili alle due messe per la Beata Vergine già pubblicate nei due libri di messe dedicati a Filippo II: il secondo (1567) e il terzo (1570). Il trattamento del testo, infine, è improntato a un'estrema comprensibilità, ed è dunque molto più simile a quello che si riscontra in un buon numero di messe a stampa che al procedimento proprio delle messe 'mantovane', in cui evidentemente all'intelligibilità verbale vennero anteposti altri valori, più prettamente compositivi e sonoriali. È forse da dubitare che il Cappello e Wert, nel fornire le indicazioni al Palestrina, omisero di accennare alle due caratteristiche capitali (l'assetto *alternatim* e la 'stretta tessitura delle fughe', per volgere in positivo il rilievo del Palestrina su un mottetto del duca Guglielmo) che delineano il repertorio per Santa Barbara, e che risultano evidenti, per non citare che brani esattamente contemporanei alle composizioni di Giovanni, nelle messe di Francesco Rovigo, composte per la basilica palatina fino al 1582?¹⁶

¹⁶ Le trascrizioni delle messe *In duplicibus maioribus, In festis apostolorum, Die Mercurii* (la stessa accolta nel III volume del *Corpus Mensurabilis Musicae*, 108, citato nel precedente capitolo: *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan. Fondo Santa Barbara*) si leggono nel secondo volume della tesi già citata di Michael Armand Fink, *The life and Mantuan masses of Francesco Rovigo*; e si leggano le considerazioni

Sulla base di quanto precede, dunque, la messa *Sine nomine* non viene qui considerata come parte integrante o rappresentativa del *corpus* barbarino, nel quale venne inclusa, come pare, sulla scorta di un'interpretazione perlomeno discutibile delle fonti primarie, tanto verbali e attributive, quanto musicali; né viene considerata la *Missa Dominicalis*, il cui caso si presenta a tutt'oggi troppo controverso.¹⁷

Riporto, in conclusione, una breve serie di considerazioni e, in Appendice, un certo numero di grafici. La prima serie (a 'torta') consente innanzi tutto di comparare visivamente lo spessore polifonico delle messe a cinque voci presenti nel quarto libro e le messe 'mantovane'. Sulla scorta delle osservazioni in proposito di Knud Jeppesen e dell'importanza teologicamente insuperabile, fra tutti quelli dell'*ordinarium*, del segmento testuale «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est», fulcro del credo cristiano

pertinenti dello stesso autore in *Three Motets for 8 Voices by Francesco Rovigo*, Simon Gatto, Annibale Perini (Musik alter Meister, Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs, Heft 47), Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979, pp. V-VII.

¹⁷ Il punto della situazione in Paola Besutti, *Quante erano le messe mantovane* cit..

(dunque, si può legittimamente presumere, oggetto di particolare attenzione da parte dei compositori), ho evidenziato il numero di voci attive in ogni singola minima, dunque la percentuale rispetto al totale: le zone compositive da una a tre voci figurano con maggiore frequenza nelle messe 'mantovane', mentre quelle romane, al contrario, prediligono un tessuto vocale più spesso, da tre a cinque voci.

La seconda serie di grafici riportata in appendice, ai nostri fini ancor più eloquente, pone a confronto le messe a quattro e cinque voci presenti nel *Libro quarto* (da *Lauda Sion* a *O magnum mysterium*) con il *corpus* per Mantova. Gli istogrammi in parola sono il frutto del conteggio del numero di voci (da 1 a n) che intonano contemporaneamente la prima sillaba dei vari stichi del segmento testuale considerato:

Et incarnatus est

de Spiritu Sancto

ex Maria Virgine

et homo factus est

segmento che, rimarca Jeppesen, era storicamente omofonico, senz'altro in ossequio a una migliore intelligibilità del testo liturgico.¹⁸ Da un punto di vista cromatico quanto più l'intonazione tende alla complessità contrappuntistica, tanto più figurano tonalità più chiare (celeste); tonalità più scure (blu notte, all'estremo opposto) corrispondono a una maggiore omofonia, dunque a un trattamento 'a blocchi' della compagine vocale. Casi estremi, come la *Duplicibus minoribus I*, la *Beatae Mariae Virginis III*, o ancora la *Semiduplicibus maioribus II* – caratterizzate da 'entrate' contrappuntistiche avanzate nella quasi totalità dei casi da una sola voce, con una minima percentuale di entrate a due voci –, mostrano la decisa, programmatica tendenza a un'alta densità contrappuntistica, e rendono ragione della richiesta di Guglielmo che le messe fossero «fugate continuamente». I lavori presumibilmente coevi a cinque voci che compaiono nel *Libro quarto* (*Eripe me*, *Primi toni* e *O magnum mysterium*) mostrano invece una stagliata predilezione per l'utilizzazione di *clusters* vocali omofonici, mezzo compositivo e sonoro per

¹⁸ *Le opere complete* cit., vol. XVIII, p. XXIII.

ottenere la già citata maggiore comprensibilità del testo; uno dei pochi, scarni dettami conciliari in materia. E in effetti la *Papae Marcelli*, 'manifesto' del nuovo stile post-tridentino e precedente alle messe 'mantovane', raffigurata in coda, compone i due approcci ora ravvisati in una cornice di temperato equilibrio, dove a lato delle intonazioni a blocchi di tre voci figurano momenti più decisamente contrappuntistici e regioni, opposte, di assoluta compostezza e concordia omofonica.

Le differenze e sintattiche e stilistiche, còlte nelle pagine precedenti a campione ma onnipresenti nella produzione palestriniana attorno agli anni Settanta del Cinquecento, consentono di vedere con maggiore chiarezza tanto l'illusorietà di un monolitico stile "alla Palestrina", venerato già a partire dal Seicento come un «ideale liturgico-musicale sommo»¹⁹ sottoforma di stile 'antico, o 'osservato', poi – da Fux in avanti – eretto da un lato a canone compositivo, dunque

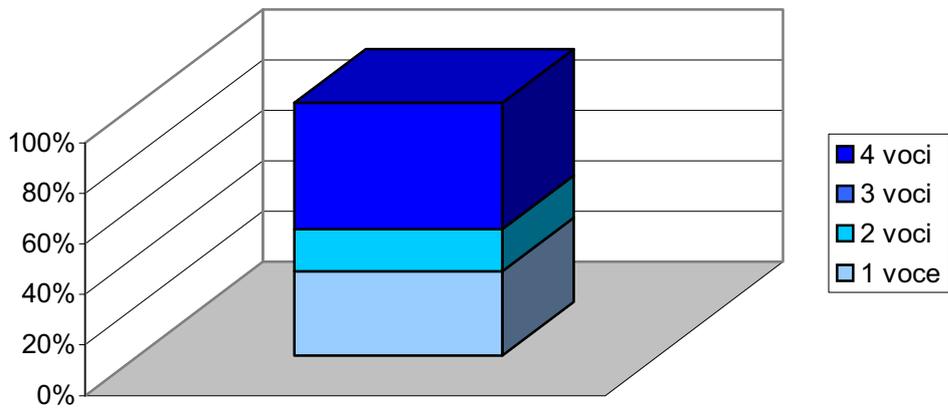
¹⁹ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento* cit., pp. 51-58 (*Classificazione degli stili*); si legga poi Loris Azzaroni, *La tradizione scolastica del contrappunto severo*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. I, Torino, Einaudi, 2004, pp. 462-478, che propone uno sguardo storiografico della didattica del contrappunto.

nei fatti elevato a raggelato asintoto, più fantasmatico che reale, a cui tendere, quanto la necessità, nell'odierno panorama storiografico, di ricostruire al meglio i diversi orizzonti d'attesa che attendevano i vari, singoli brani della produzione del Palestrina come degli altri autori coevi. Questi orizzonti erano a un tempo causa ed effetto della fisionomia delineata dei vari paesaggi sonori presenti, poniamo, all'interno di una città, in reciproca competizione e in costante dialogo, e, oltre le mura, in rapporto di continua emulazione con istituzioni di rango assimilabile. Essi erano il prodotto di una serie di fattori sia pratici (le occasioni e le risorse performative a disposizione) sia ideali (la musica come rappresentazione del rango e dell'identità dinastica del mecenate) e contraddistinguevano inequivocabilmente, in un'era di non riproducibilità dell'esecuzione musicale, la statura musicale e 'sonica' di un'istituzione civica o religiosa, rendendone immediatamente palese la collocazione all'interno della gerarchizzata piramide aristocratica di quell'epoca – percorsa da fortissime tensioni religiose e sociali – di *ancien régime*.

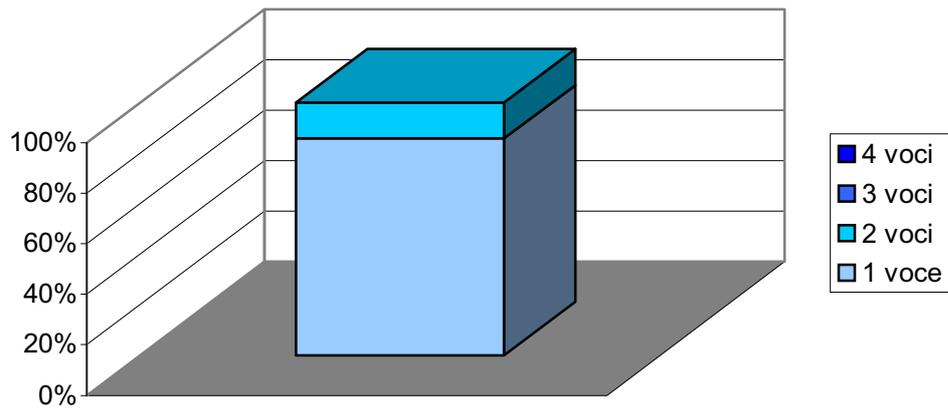
Appendice

Grafici

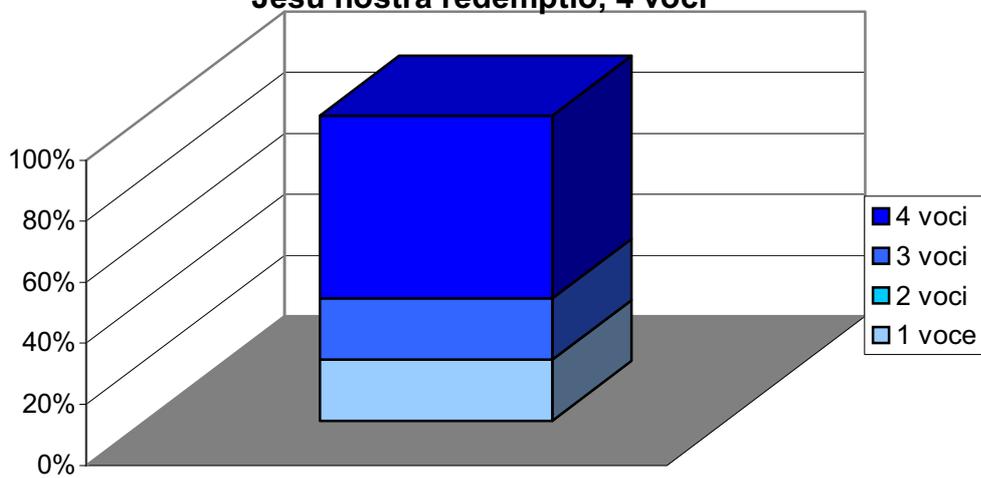
Lauda Sion, 4 voci



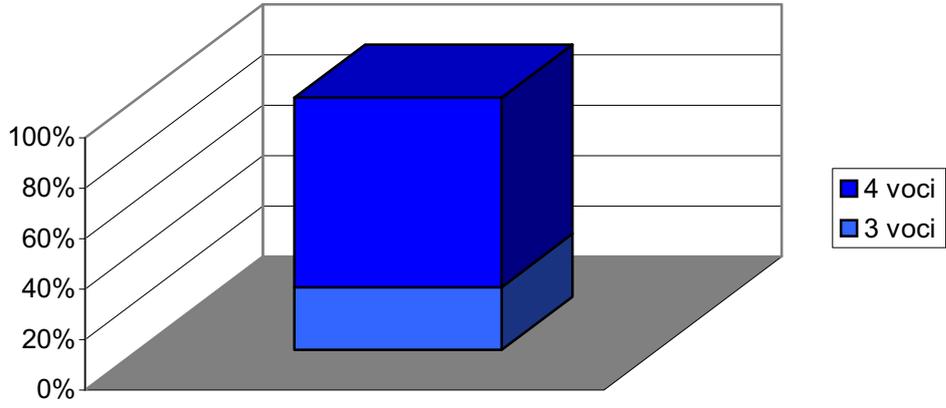
Primi toni, 4 voci



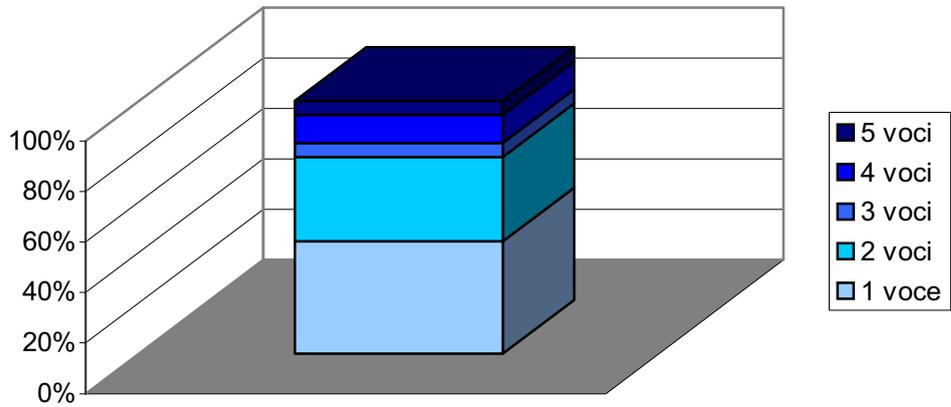
Jesu nostra redemptio, 4 voci



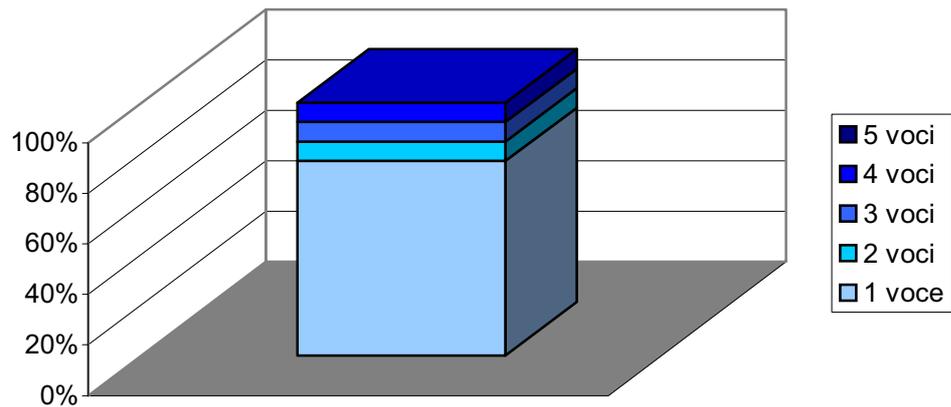
L'homme armé, 4 voci



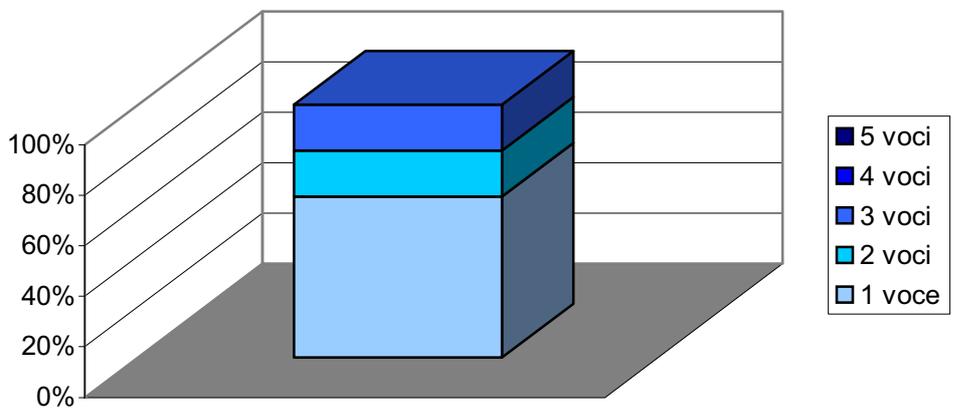
Eripe me, 5 voci



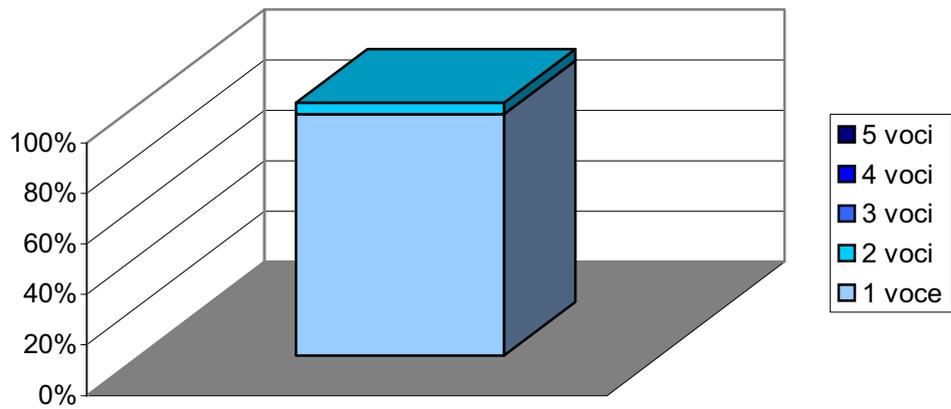
Primi toni, 5 voci



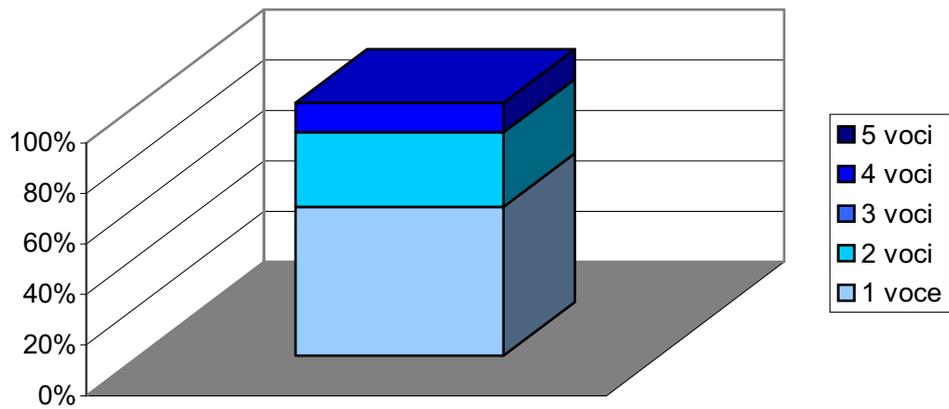
O magnum mysterium, 5 voci



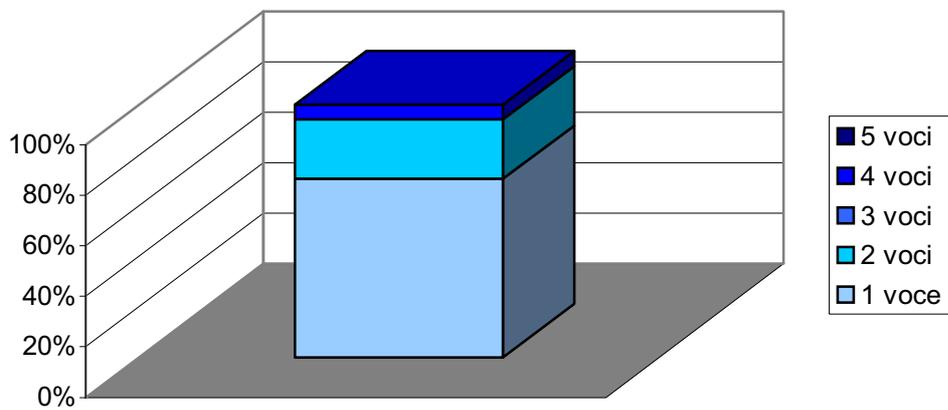
Duplicibus minoribus I



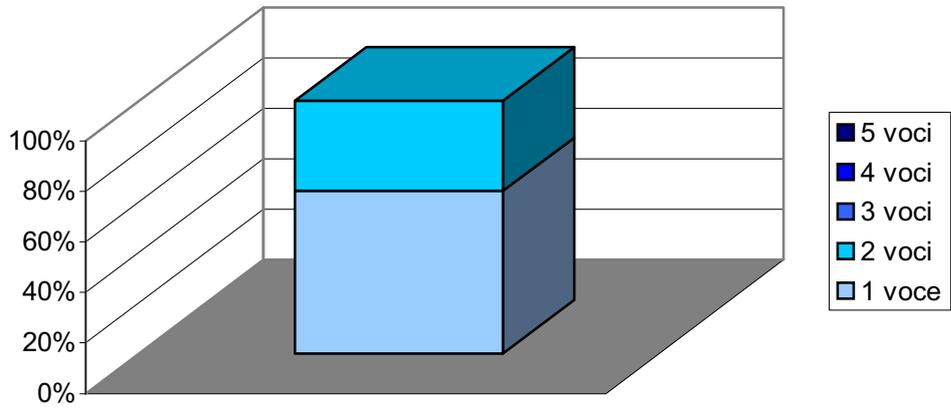
Duplicibus minoribus II



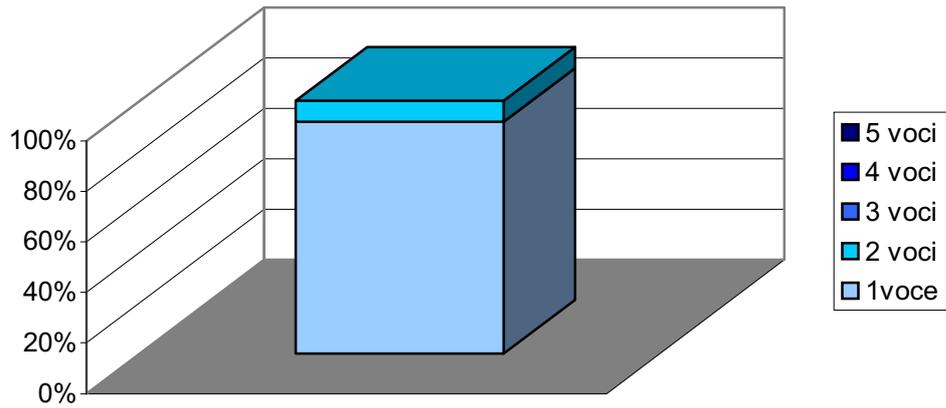
Beatae Mariae Virginis I



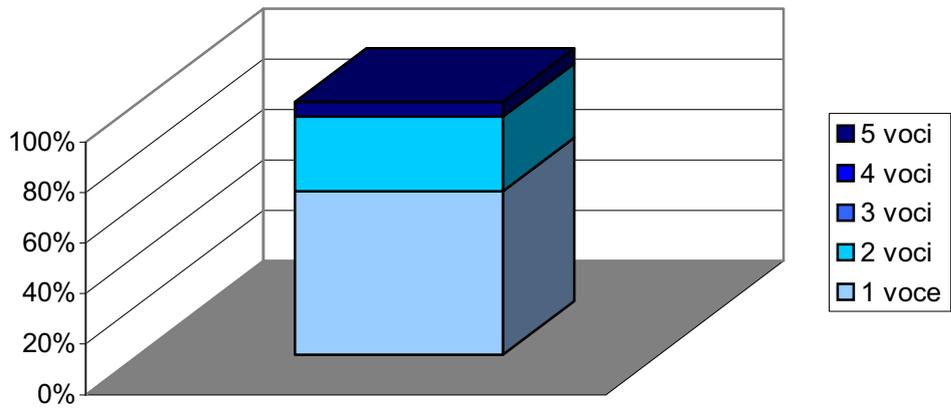
Beatae Mariae Virginis II



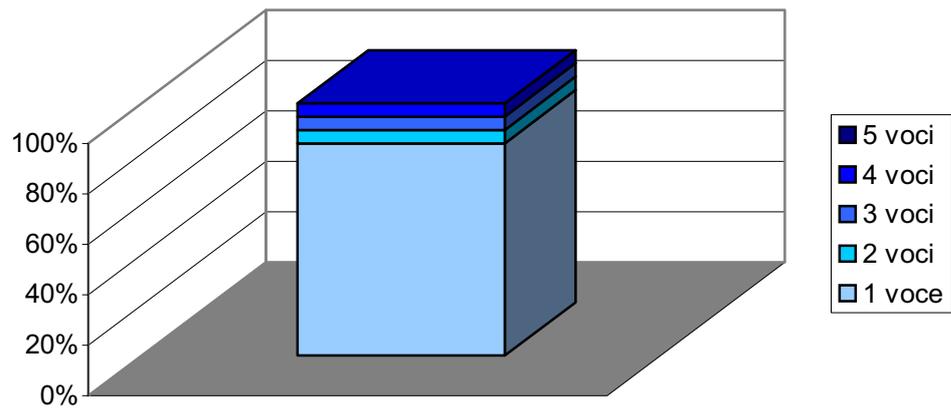
Beatae Mariae Virginis III



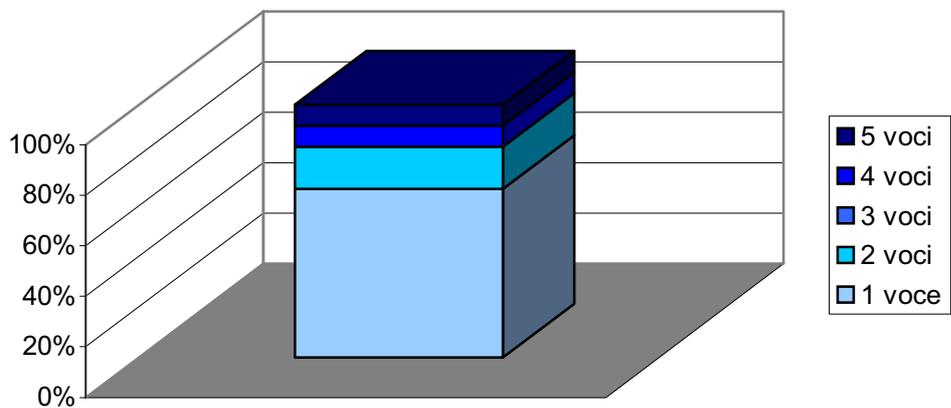
Apostolorum I



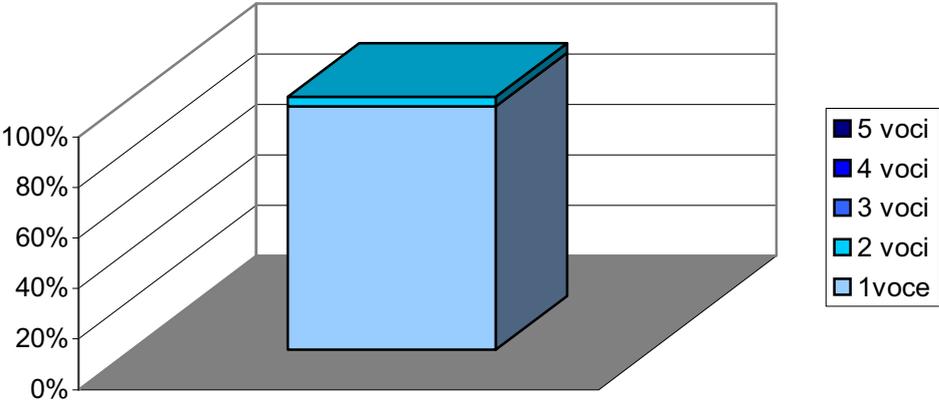
Apostolorum II



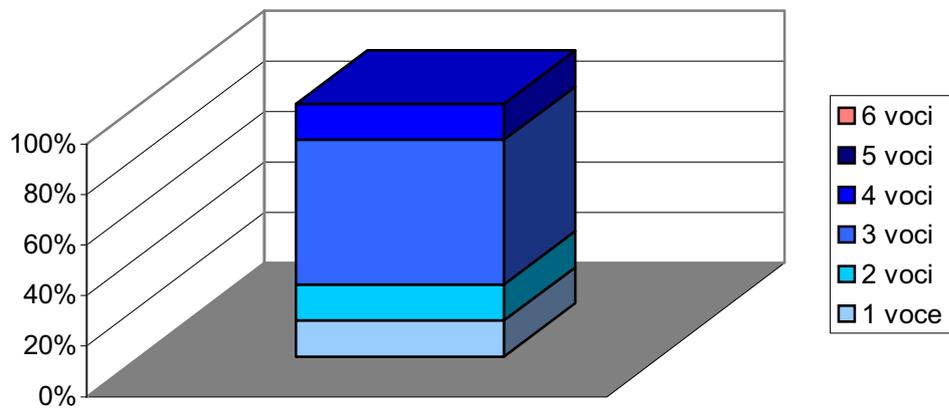
Semiduplicibus maioribus I



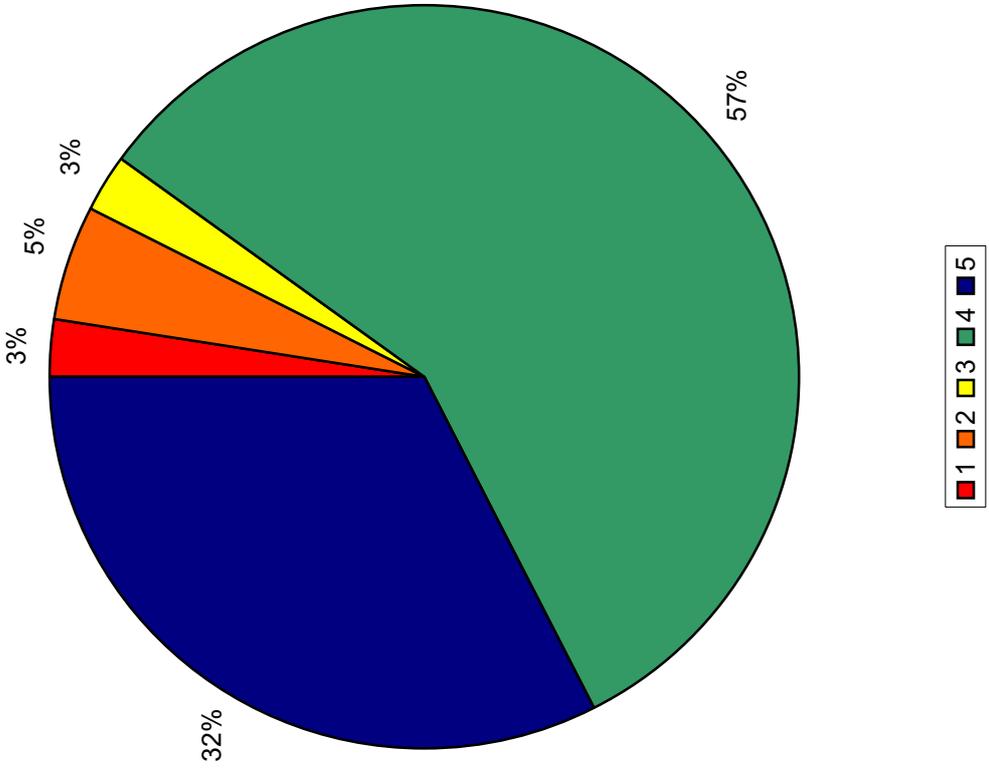
Semiduplicibus maioribus II



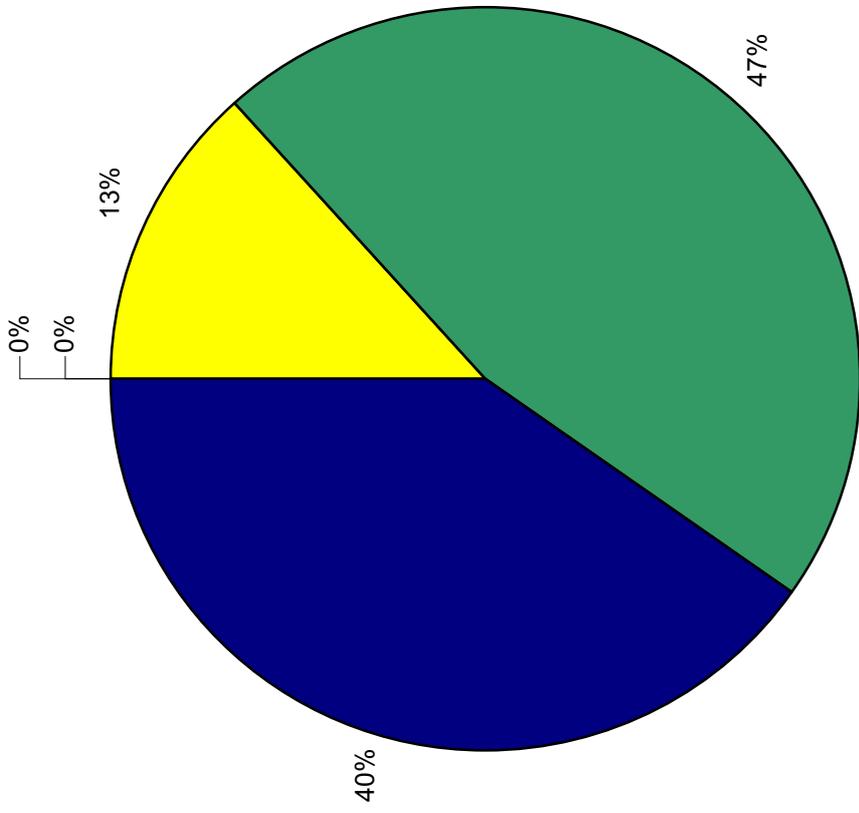
Papae Marcelli



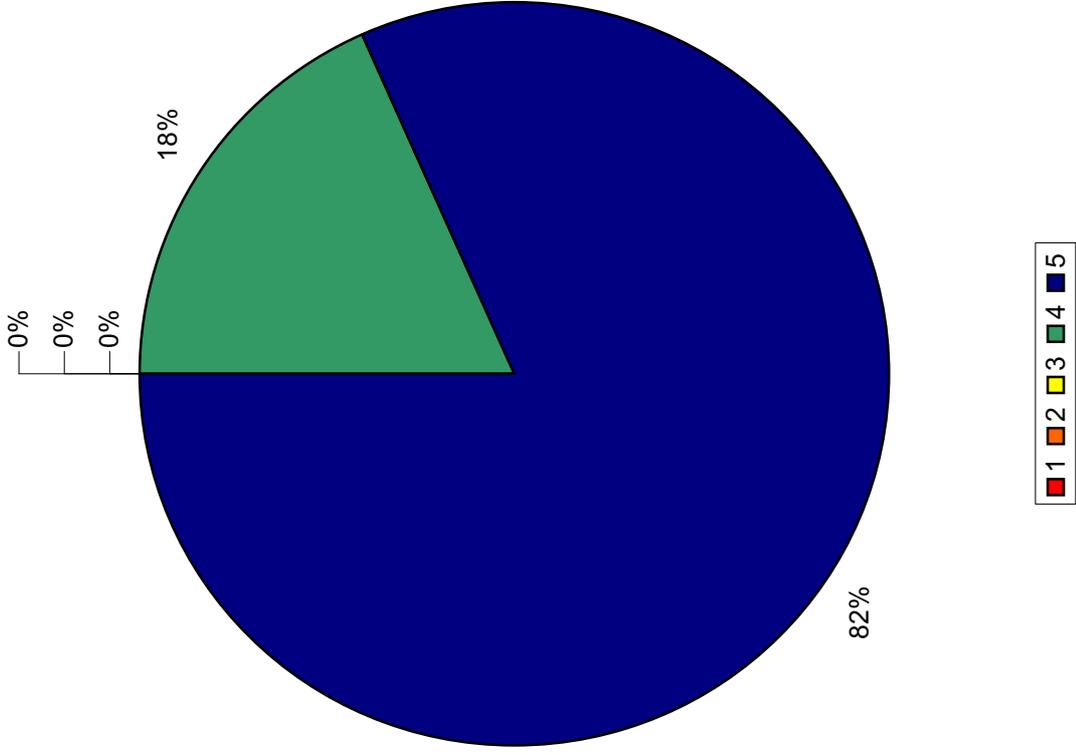
In Festis Apostolorum 1^



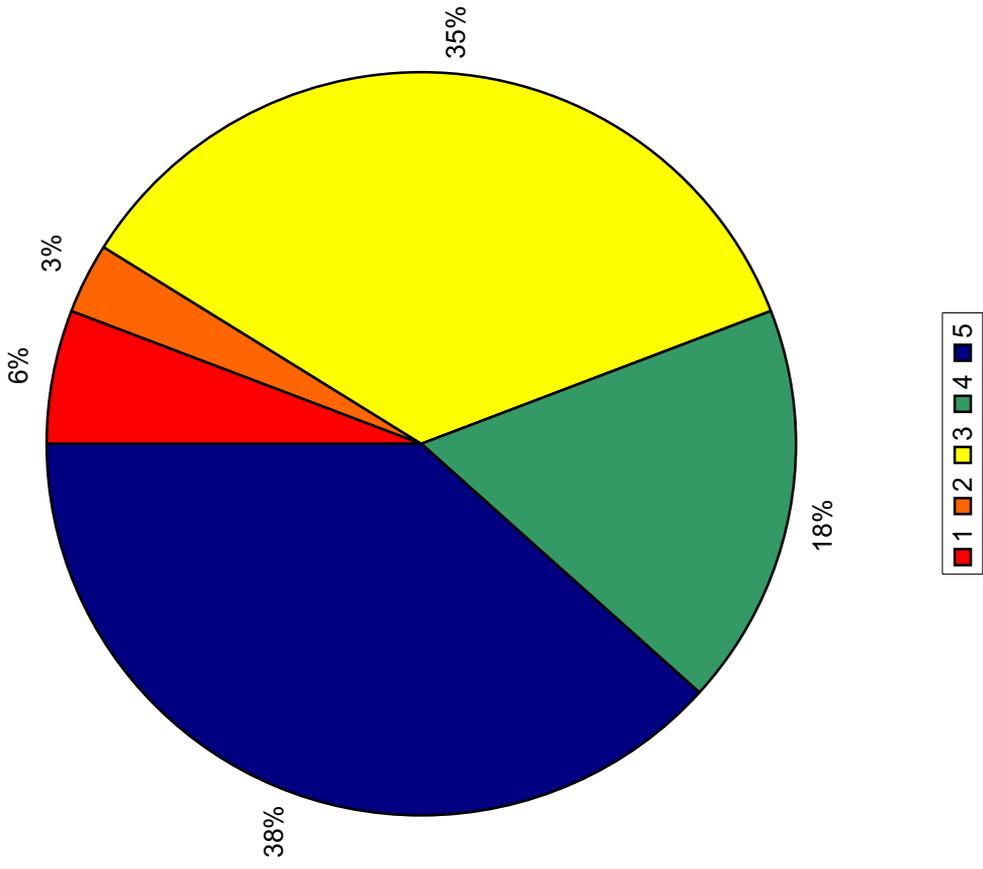
In Festis Apostolorum 2^



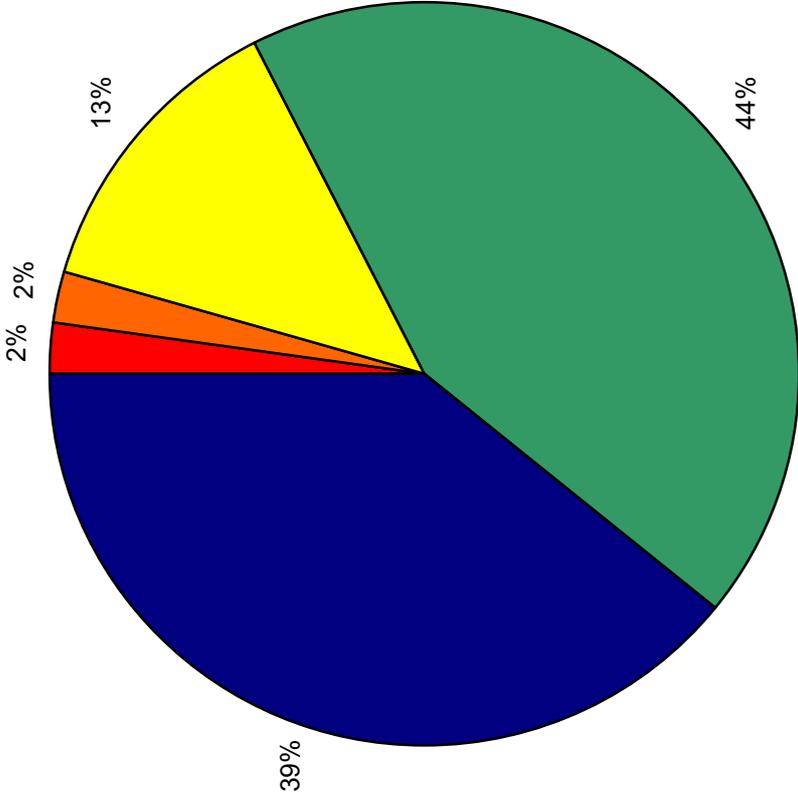
Beatae Mariae Virginis 1^



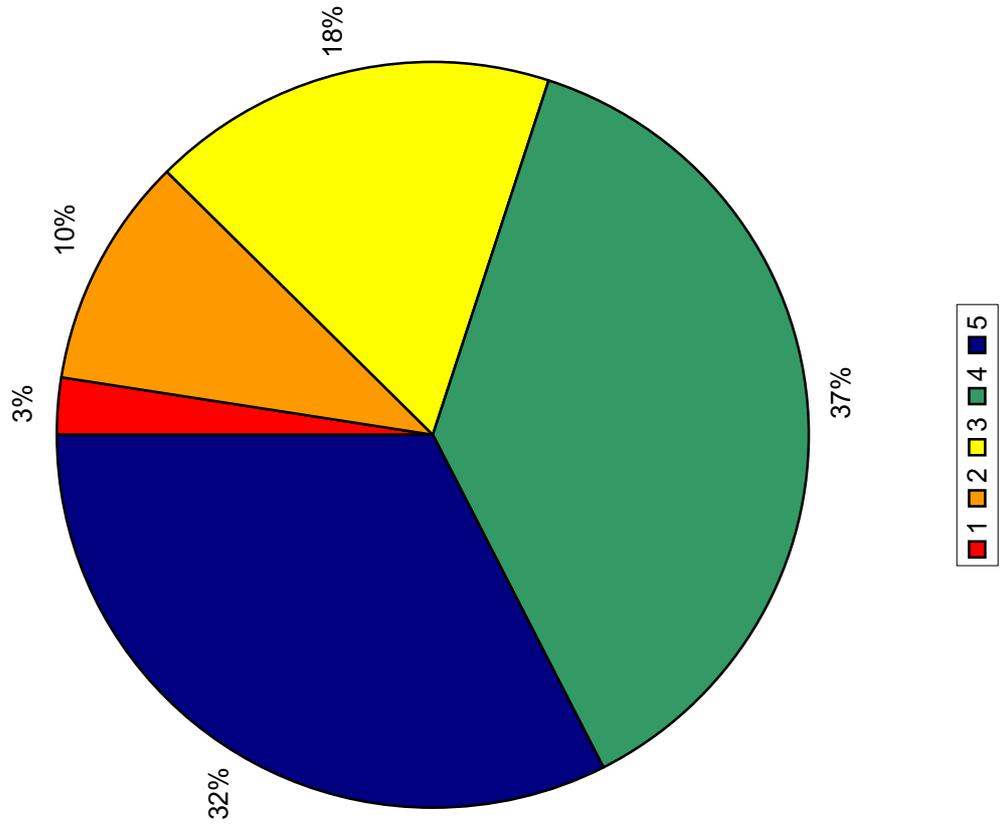
Beatae Mariae Virginis 2^



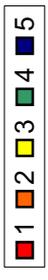
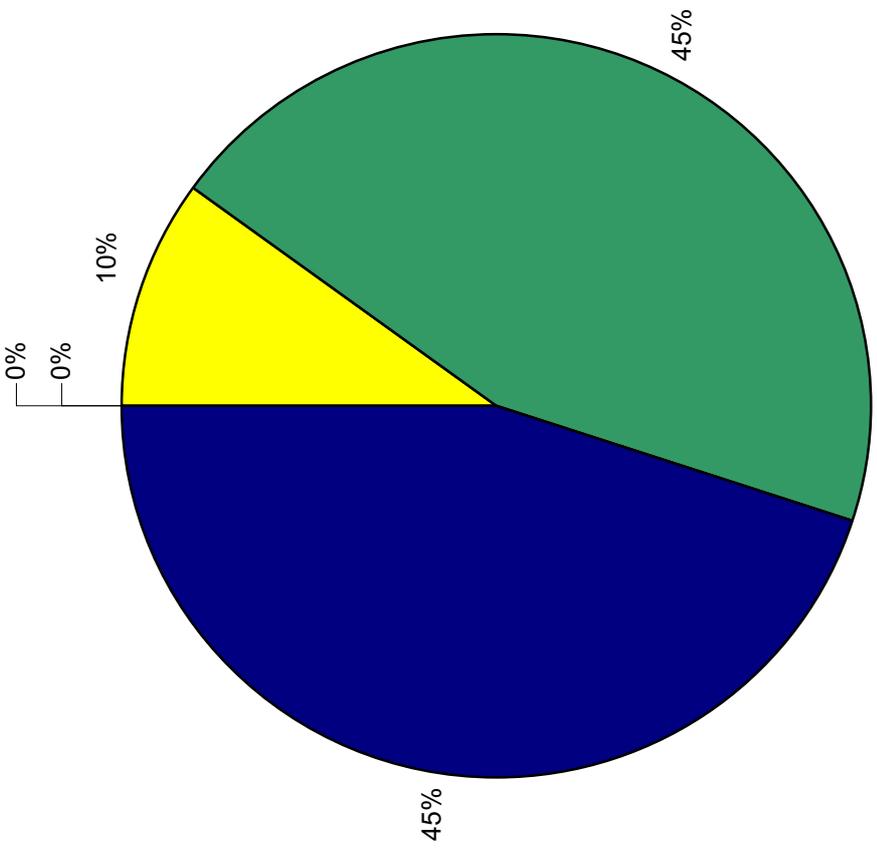
Beatae Mariae Virginis 3^



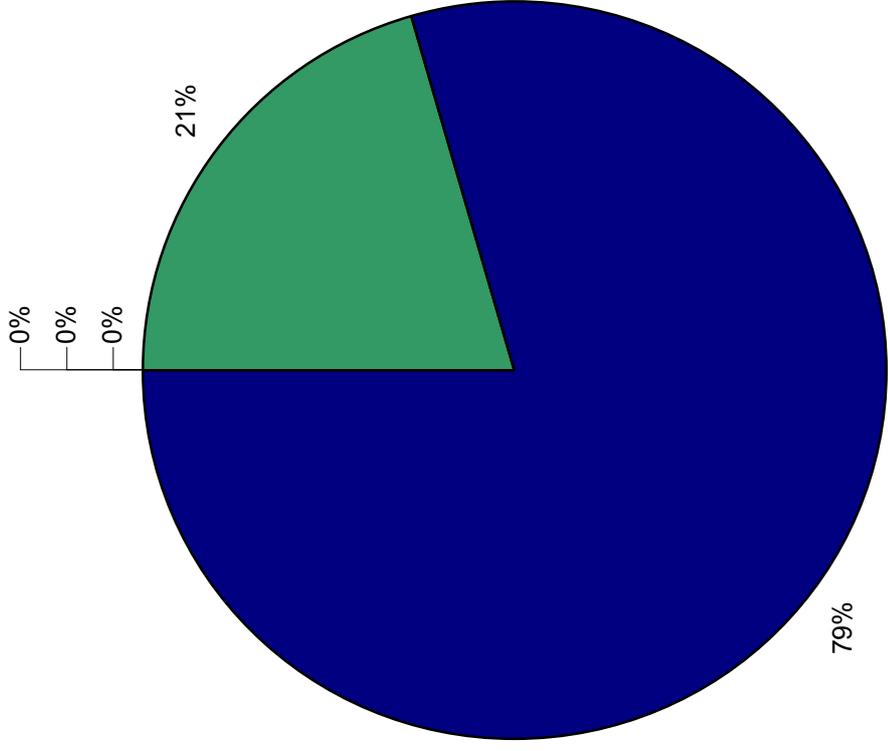
Duplicibus minoribus 1^



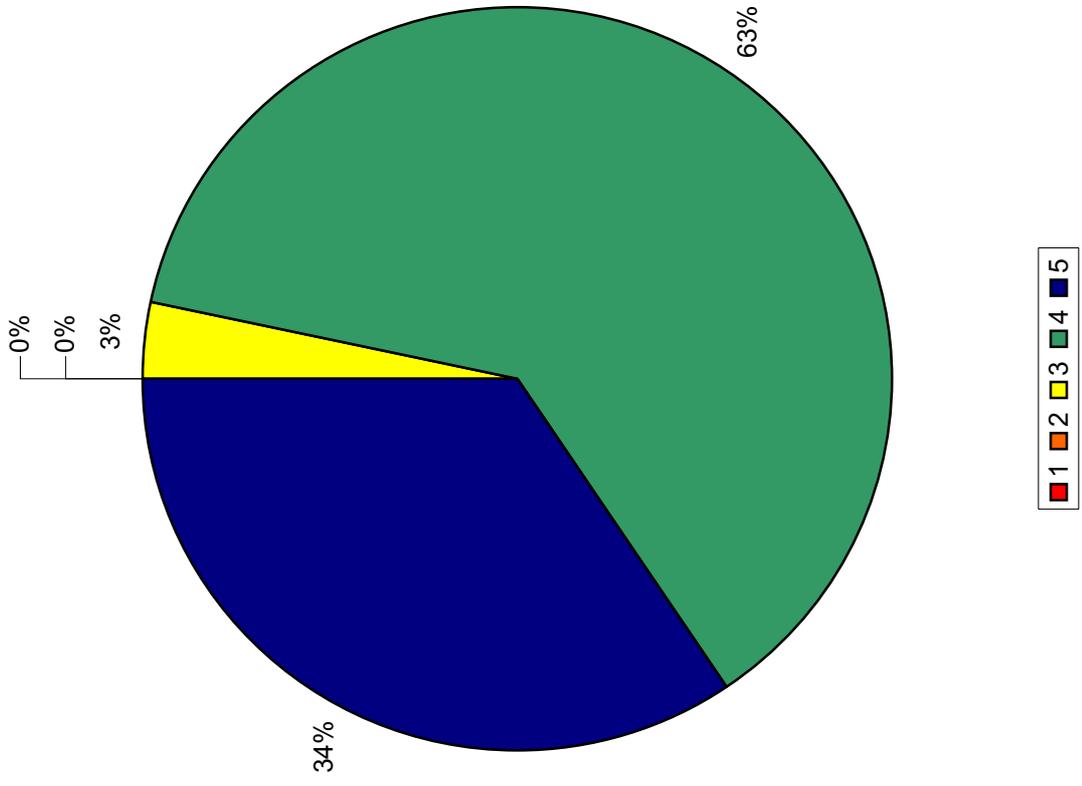
Duplicibus minoribus 2^



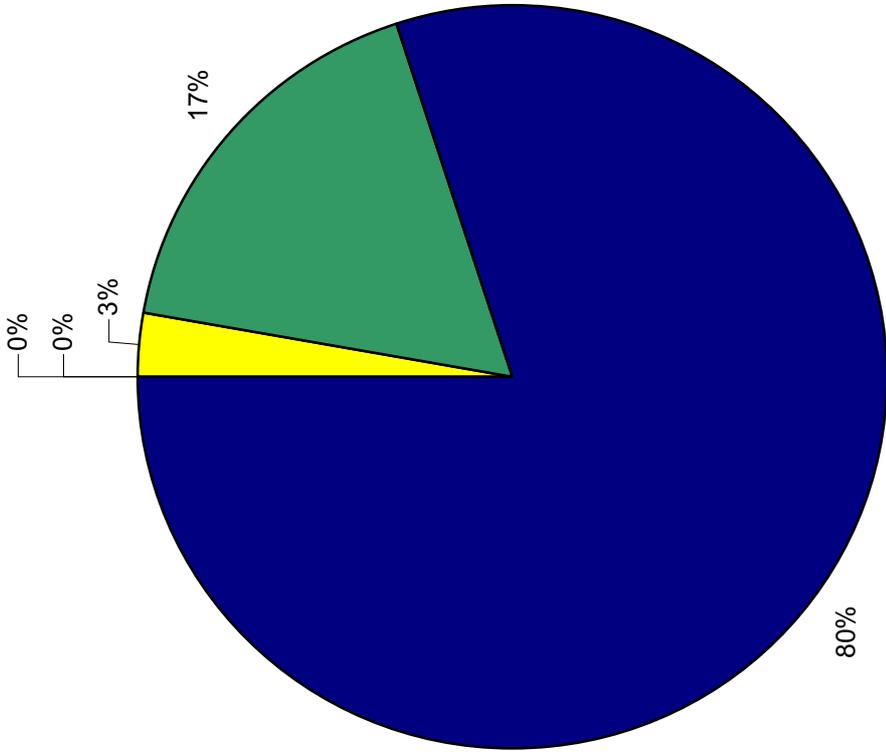
Eripe me



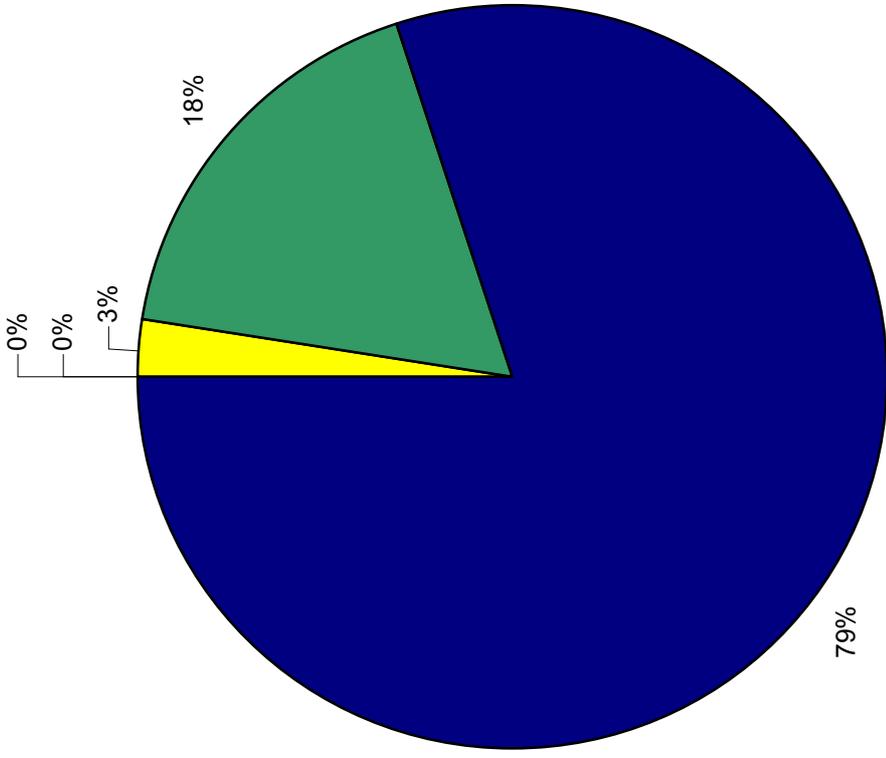
O magnum mysterium



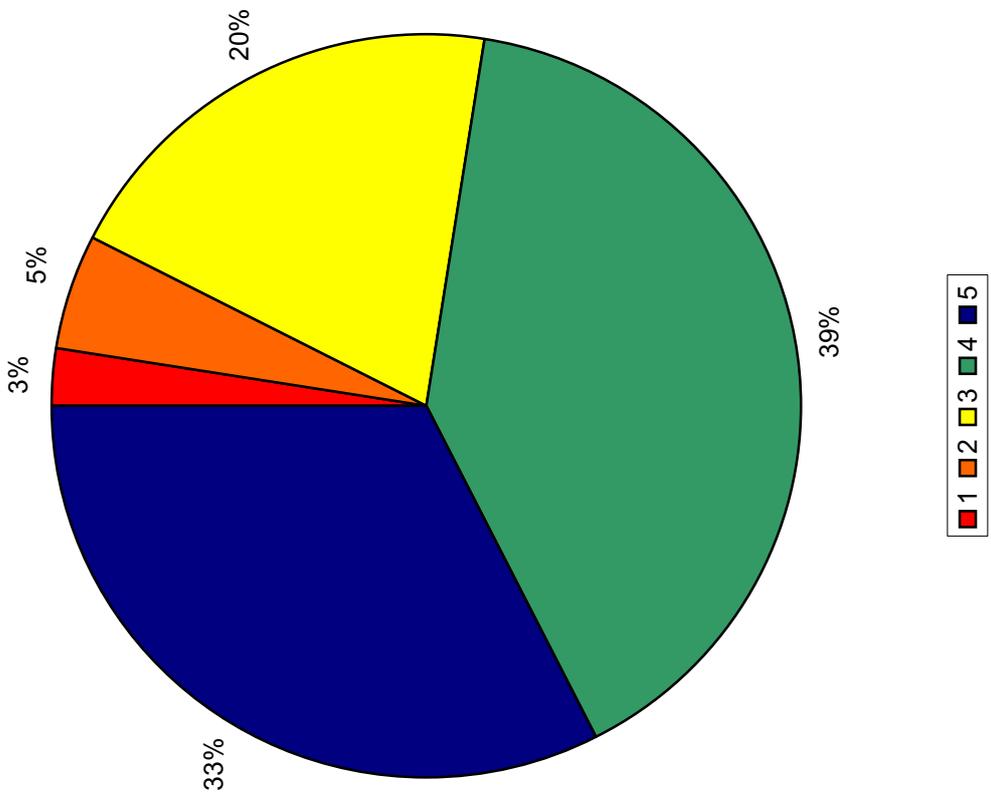
Missa secunda



Semiduplicibus maioribus 1^



Semiduplicibus maioribus 2^



Bibliografia

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1991.
- Annibaldi, Claudio (a cura di), *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- , *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-15 dicembre 1993), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 30-54.
- , *Per una teoria della committenza musicale all'epoca di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 459-475.
- , *Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: the Perspective from Anthropology and Semiotics*, «*Recercare*», 10, pp. 173-182.
- Anonimo, *De inventione sanguinis Domini*, a cura di Georg Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, XV, parte II.
- Atlas, Allan W., *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge UP, 1985.
- Azzaroni, Loris, *La tradizione scolastica del contrappunto severo*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. I, Torino, Einaudi, 2004, pp. 462-478.
- Baroffio, Giacomo, *I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani, ne Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, l'Epos, 2004, pp. 21-41.
- Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, Laaber-Verlag, 1985.
- Beretta, Ottavio, *Documenti inediti su Giovanni Giacomo Gastoldi scoperti negli archivi mantovani*, «*Rivista internazionale di musica sacra*», XIV (1993/3-4), pp. 270-277.
- (a cura di), *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan. Fondo Santa Barbara, Corpus Mensurabilis Musicae*, 108, vol. I: *Masses of Guglielmo Gonzaga and Francesco Rovigo*, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, Neuhausen, 1997.
- (a cura di), *The Gonzaga Masses in the Conservatory Library of Milan. Fondo Santa Barbara, Corpus Mensurabilis Musicae*, 108, vol. III: *Missae in Feriis per annum*, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, Holzgerlingen, 2000.
- Bertolotti, Antonino, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, Ricordi, [s.d., ma 1890].

- Besutti, Paola, *Catalogo tematico delle monodie liturgiche della Basilica Palatina di S. Barbara in Mantova. I canti dell'Ordinario*, «Le Fonti musicali in Italia», 2 (1988), pp. 53-66.
- , *Un tardivo repertorio di canto piano*, in *Tradizione manoscritta e pratica musicale. I codici di Puglia*, atti del convegno di studi (Bari, 30-31 ottobre 1986), a cura di D. Fabris e A. Susca, Firenze, Olschki, 1990, pp. 87-97.
- , *Testi e melodie per la liturgia della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto-1° settembre, Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), II (*Study Sessions*), a cura di A. Pompilio-D. Restani-L. Bianconi-F. Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 68-77.
- , *Un modello alternativo di Controriforma. Il caso mantovano*, in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, atti del convegno internazionale di studi (Cento 13-15 ottobre 1989), a cura di O. Mischiati e P. Russo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 111-121.
- , *Giovanni Pierluigi da Palestrina e la liturgia mantovana*, in *Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani. Palestrina e la sua presenza nella musica enella cultura europee dal suo tempo ad oggi*, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla (Palestrina 3-5- maggio 1986), Palestrina, Fondazione G.P. da Palestrina, 1991, pp. 157-164.
- , *Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi e qualche precisazione su Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara*, in *Palestrina e l'Europa*, atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994), a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 707-742.
- Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991.
- Bizzarini, Marco, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano, Promozione Franciacorta, 1998.
- Bloom, Harold, *Gesù e Yahvè*, Milano, Rizzoli, 2006 (ed. orig. 2005).
- Bohatta, Hanns, *Bibliographie der Breviere 1501-1850*, Leipzig, Verlag Karl W. Hiersemann, 1937.
- Bonaccorso, Giorgio, *Il carattere denotativo/connotativo della musica. Ragione o emozione?*, in *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione*, a cura di Aldo Natale Terrin, Padova, Edizioni Messaggero Padova, 1996, pp. 77-103.
- Borromeo, Agostino, *Archbishop Carlo Borromeo and the Ecclesiastical Policy of Philip II in the State of Milan*, in *San Carlo Borromeo: Catholic Reformation and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, a cura di John M. Headley and John B. Tomaro, Washington DC, The Folger Shakespeare Library DC, London and Toronto, Associated University Presses, 1988, pp. 85-111.
- Braudel, Fernand, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1986³ (prima ediz. francese 1949).
- , *Una lezione di storia*, Torino, Einaudi, 1988.

- Brown, Howard Mayer, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society» 35 (1982), pp. 1-48.
- , *Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage*, «Renaissance Quarterly», 60 (1987), pp. 1-10.
- , *Local Traditions of Musical Patronage, 1500-1700*, «Acta musicologica», 63 (1991), pp. 28-32.
- Brunelli, Roberto, *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Mantova*, Brescia, La Scuola, 1986.
- , *L'insula sacra mantovana*, Mantova, LaCittadella, 1994.
- , *Mantova nel primo Seicento: un insolito profilo*, «Civiltà mantovana», XXXIII (maggio 1998), pp. 133-141.
- Burstyn, Shai, *In quest of the period ear*, «Early Music», 25 (1997), pp. 693-701.
- , *Pre-1600 Music Listening: A Methodological Approach*, «The Musical Quarterly», 82 (Autumn-Winter 1998), pp. 455-465.
- Caldwell, John, *Plainsong and polyphony 1250–1550*, in *Plainsong in the age of polyphony*, a cura di Thomas Forrest Kelly, Cambridge-New York, Cambridge UP, 1992, pp. 5-31.
- Calzolari, Mauro, *Andes e le confische del 41-40 a.C. nel mantovano: il contributo della ricerca topografica alla biografia di Virgilio*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s. 1999 (LXVII), pp. 35-92.
- , *Divisioni agrarie di età romana nel territorio mantovano: problemi e ipotesi*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti – I, Dalla preistoria all'età tardo romana*, atti del convegno di studi (Mantova, 3-4 novembre 2000), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, Firenze, Olschki, 2003, pp. 139-161.
- Canal, Pietro, *Della musica in Mantova*, Bologna, Forni, 1977 (riproduzione in facsimile dell'ediz. Venezia, Segreteria del Regio Istituto nel Palazzo Ducale, 1881).
- Canuti, Orsola, *Alle origini della diocesi. Il Centro Episcopale Mantovano*, Mantova, Centro Culturale Contardo Ferrini, 2002.
- Carpeggiani, Paolo, *Un tempio per la città del Principe*, in Paolo Carpeggiani – Chiara Tellini Perina, *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del principe*, Mantova, Publi-Paolini Editore, 1987, pp. 9-35.
- , *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento*, Milano, Guerini, 1992.
- Carter, Tim, *The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology*, in *Musik und Urbanität: Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin von 26. bis 28. November 1999*, a cura di Christian Kade e Volker Kalisch, Essen, Verlag Blaue Eule, 2002, pp. 13-23.
- , *The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology*, «Urban History», 29 (2002), pp. 8-18.

- Casimiri, Raffaele (a cura di), *Il libro quarto delle messe a 4 e 5 voci. Secondo la stampa originale del 1582*, in *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Edizione Fratelli Scalera, 1940.
- Cattin, Giulio, voce *Messa*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Il lessico*, vol. III, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984, pp. 104-111.
- , *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991².
- (a cura di, et al.), *Il canto piano nell'era della stampa*, Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999.
- Cavallini, Ivano, *Non solum princeps sed principis memoria. Vent'anni di studi su Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Acta musicologica», LXVII/1 (1995), pp. 1-19.
- Cesari, Gaetano, *L'archivio musicale di S.ta Barbara in Mantova ed una messa di Guglielmo Gonzaga*, in *Theodor Kroyer Festschrift*, Regensburg, Bosse, 1933, pp. 118-129.
- Chambers, David S., *Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga patronage 1460-1472*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 40 (1977), pp. 99-127.
- Chenoweth, Vida, *The etic-emic distinction applied to music analysis*, in *The twenty-third LACUS Forum 1996*, a cura di Alan K. Melby, Chapel Hill NC, The Linguistic Association of Canada and the United States, 1997, pp. 585-594.
- Choi, J.H., *Resheph and YHWH Seb'ôt*, «Vetus Testamentum», 54 (2004/1), pp. 17-28.
- Cipolla, Carlo Maria, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Civra, Ferruccio, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991.
- Cummings, Anthony M., *Towards an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV (1981), pp. 43-59.
- Dean, Jeffrey, *Listening to sacred polyphony c. 1500*, «Early Music» (25th anniversary issue – Listening practice), XXV/4 (November 1997), pp. 611-636.
- De la Motte, Diether, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1981 (edizione italiana a cura di Loris Azzaroni: *Il contrappunto. Un libro di studio e di lettura*, Milano, Ricordi, 1991).
- Ditchfield, Simon, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the preservation of the particular*, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- Dixon, Graham, *'Behold our affliction': celebration and supplication in the Gonzaga household*, «Early Music», XXIV (May 1996), pp. 251-261.
- Donesmondi, Ippolito, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, 2 voll., Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1613-1616.
- Eginardo (Einhardus), *Annales*, a cura di Georg Heinrich Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, I.
- Ermanno di Reichenau (Herimannus Augiensis), *Chronicon*, a cura di Georg Heinrich Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, V.
- Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

- Fenlon, Iain, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge UP, 1980 e 1982.
- , *Patronage, Music, and Liturgy in Renaissance Mantua*, in *Plainsong in the age of polyphony*, a cura di Thomas Forrest Kelly, Cambridge-New York, Cambridge UP, 1992, pp. 209-235.
- , *Giaches de Wert: the early years*, «Revue Belge de Musicologie», LII (1998), pp.377-399.
- , *Giaches de Wert at Novellara*, «Early Music», XXVII/1 (February 1999), pp. 25-40.
- , *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford-New York, Oxford UP, 2002.
- Fink, Michael, *The life and Mantuan masses of Francesco Rovigo (1541/42-1597)*, PhD dissertation, University of Southern California, 1977.
- , *Three Motets for 8 Voices by Francesco Rovigo*, Simon Gatto, Annibale Perini (Musik alter Meister, Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs, Heft 47), Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979, pp. V-VII.
- Fitzgerald, Aloysius, *La poesia ebraica*, in *Nuovo Grande Commentario Biblico*, a cura di Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy, Brescia, Queriniana, 2002², pp. 263-272.
- Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.
- Gallico, Claudio, *Guglielmo Gonzaga signore della musica*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento* (Atti del convegno organizzato dall'Accademia Virgiliana, Mantova, 6-8 ottobre 1974), Mantova, Accademia Virgiliana, pp. 277-283.
- , *Damon pastor gentil. Idilli cortesi e voci popolari nelle «Villotte mantovane» (1583)*, Mantova, Arcari, 1980.
- , *Corte e beni musicali a Mantova, duca Guglielmo Gonzaga*, in *La musique et le rite sacré et profane*, II, (Actes du XIII^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Strasbourg, 29 agosto-3 settembre 1982), a cura di M. Honegger e P. Prevost, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986, pp. 253-264.
- Giovannoni, Giannino, *Riti e apparati di ostensione della reliquia del Preziosissimo sangue desumibili dalle monete e medaglie gonzaghesche*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, atti del Convegno internazionale (Mantova 16-19 novembre 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 351-354.
- Gonzaga, Guglielmo, *Madrigali a cinque voci*, a cura di Jessie Ann Owens and Megumi Nagaoka, New York-London, Garland, 1995.
- , *Sacrae cantiones quinque vocum*, a cura di Richard Sherr, New York-London, Garland, 1990.
- Gozzi, Tiziana, *La basilica palatina di Santa Barbara in Mantova*, «Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova», n.s., XLII (1974), pp. 3-91.
- Grigolato, G. e Zecca Laterza, A. (a cura di), *Catalogo della Biblioteca del Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi» di Milano diretto da Guglielmo Barblan. Fondi speciali I. Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972.
- Grilli, Alberto, *Le comunicazioni nel territorio mantovano in età romana*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti – I, Dalla preistoria all'età*

tardo romana, atti del convegno di studi (Mantova, 3-4- novembre 2000), a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, Firenze, Olschki, 2003, pp. 183-190.

Haberl, Franz Xaver, *Das Archiv der Gonzaga in Mantua*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», I (1886), pp. 31-45.

Harding, Vanessa, *Introduction: Music and Urban History*, «Urban History», 29 (2002), pp. 5-8.

Hayoun, Maurice-Ruben, *La liturgia ebraica*, Firenze, Giuntina, 1997.

Headland, Thomas N., Pike, Kenneth L. e Harris, Marvin (a cura di), *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*, London, Sage Publications, 1990.

Hobsbawm, Eric J. e Ranger, Terence (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (traduz. di *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1983).

Jeppesen, Knud, *Über einen Brief Palestrinas*, in *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, a cura di Karl Weinmann, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1926, pp. 100-106.

—, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Lipsia, Breitkopf u. Härtel, 1935.

—, *The recently discovered Mantova Masses of Palestrina. A provisional communication*, «Acta musicologica», 22 (1950), pp. 36-47

—, *Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrinas*, «Acta musicologica», 25 (1953), pp. 132-179.

—, *Il volume decimottavo delle opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. XVIII, a cura di Knud Jeppesen, Roma, Istituto italiano per la storia della musica, 1954, pp. IX-XXIV.

Jungmann, Josef Andreas, *Missarum sollemnia*, Casale, Marietti Editori Pontifici, 1953 (ed. orig. 1948).

Kendrick, Robert L., *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford-New York, Oxford UP, 2002.

Kisby, Fiona, *Introduction: Urban History, Musicology and Cities and Towns in Renaissance Europe*, in *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, a cura di Ead., Cambridge-New York, Cambridge UP, 2001, pp. 1-13.

Küng, Hans, *Credo. La fede, la Chiesa e l'uomo contemporaneo*, Milano, Rizzoli, 2003 (ed. orig. 1992).

—, *La Chiesa cattolica. Una breve storia*, Milano, RCS libri, 2001 (ed. orig. 2001).

Lapide, Pinchas, *Bibbia tradotta, Bibbia tradita*, Bologna, EDB, 1999.

Lockwood, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

MacClintock, Carol, *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works*, s.l. [ma Roma], American Institute of Musicology, 1966.

- , *New Light on Giaches de Wert*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, a cura di Jan LaRue, New York, Pendragon Press, 1978, pp. 595-602.
- Marchese, Angelo, *Dizionario di Retorica e Stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.
- Mari, Licia, *Santa Barbara dalla fondazione al 1630: appunti di storia sulla traccia della vita musicale*, in *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, a cura di Licia Mari, Umberto Forni, Flavio Dassenno, Damiano Rossi, Mantova, Publi-Paolini, 1997, pp. 11-20.
- Marvin, Clara e Marco, Guy A., *Giovanni Pierluigi da Palestrina: a Research Guide*, New York, Garland Publishing, 2001.
- Meyer, Leonard B., *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago and London, Chicago UP, 1966².
- Milsom, John, *Mass observations*, «Early Music», 29/2 (May 2001), pp. 316-318.
- , *Masses of Palestrina*, «Early Music», 29/3 (August 2001), pp. 475-476.
- Mischiati, Oscar, recensione al *Catalogo della Biblioteca del Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi» di Milano diretto da Guglielmo Barblan. Fondi speciali I. Musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova*, a cura di G. Grigolato e A. Zecca Laterza, Firenze, Olschki, 1972, «Rivista Italiana di Musicologia», XI (1976), pp. 138-149.
- More, Mother Thomas (al secolo Mary Berry): *The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and the 16th Century*, «Proceedings of the Royal Musical Association», XCII (1965-1966), pp. 121-134.
- , *The Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and the 16th Century*, PhD thesis, University of Cambridge, 1968.
- Morselli, Fabrizia, *Musica e musicisti nella Basilica di Santa Barbara in Mantova dal 1564 al 1612*, tesi di laurea, università di Parma, a.a. 1968-69.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- Nagan, Zvi Herbert, *Giovanni Giacomo Gastoldi's Liturgical Compositions. An Examination of his Psalms, Magnificats, Marian Antiphons and Motets*, MA dissertation, Tel-Aviv University, 1976.
- Nattiez, Jean Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- Navarrini, Roberto, *Vita religiosa nella diocesi di Mantova tra Cinquecento e Seicento*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, catalogo della mostra, Mantova, Grafo, 1982, pp. 11-48.
- Newcomb, Anthony, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1980.
- O'Malley, John, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard UP, 2000.
- Owens, Jessie Ann, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford-New York, Oxford UP, 1997.

- Paccagnella, Ermenegildo, voce *Palestrina, Giovanni Pierluigi da*, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Le Biografie, vol. V, Torino, UTET, 1988.
- Paccagnini, Giovanni (a cura di), *Mantova. Le arti*, I, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1960.
- Papi e gli antipapi (I)*, Milano, TEA, 1993.
- Paras, Jason, *The Music of Viola bastarda*, a cura di George Houle and Glenna Houle, Bloomington, Indiana UP, 1986.
- Parisi, Susan Helen, *Ducal patronage of music in Mantua, 1587-1627: An archival study*, PhD dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.
- , *Musicians at the court of Mantua during Monteverdi's time: evidence from the payrolls*, in *Musicologia humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, a cura di Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994, pp. 183-208.
- Patuzzi, Stefano, *Madrigali in basilica. Le Sacre lodi a diversi santi (1587) di G. G. Gastoldi: un emblema controriformistico*, Firenze, Olschki, 1999.
- , «*Alcune toccate e vari madrigali rotti*». Il ms. C 85 del Civico Museo di Bologna, V Colloquio di Musicologia del 'Saggiatore musicale', Bologna, 23-25 novembre 2001.
- , *Madrigale e mottetto: intrecci di funzioni e di contesti*, in *Barocco padano I*, Atti del convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia 13-15 luglio 1999), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 95-102.
- , recensione a Reinhold Schlötterer, *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001, «Il Saggiatore musicale», in corso di stampa.
- , recensione a Iain Fenlon, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, «Il Saggiatore musicale», in corso di stampa.
- , *Landscape/Soundscape. Sul paesaggio sonoro nel Rinascimento italiano*, in *Il paesaggio mantovano nelle tracce materiali, nelle lettere e nelle arti*. III. *Il paesaggio mantovano dal XV secolo all'inizio del XVIII*, Atti del convegno di studi, a cura di Eugenio Camerlenghi, Viviana Rebonato, Sara Tammaccaro, Firenze, Olschki, pp. 439-446, in corso di stampa.
- Pellegrini, Pietro, *Memorie storiche cronologiche dell'insigne I.R. ducale collegiata basilica di Santa Barbara in Mantova*, Mantova, Negretti, 1850.
- Pirrotta, Nino e Gialdroni, Giuliana (a cura di), *I musicisti di Roma e il madrigale. Dolci Affetti (1582) e Le Gioie (1589)*, Lucca, LIM, 1993.
- Pocock, Douglas, *The Music of Geography*, in *Humanistic Approaches in Geography*, a cura di Id., University of Durham, 1988, pp. 62-71.
- Porteous J. Douglas e Mastin Jane F., *Soundscape*, «Journal of Architectural and Planning Research», 2/3 (September 1985), pp. 169-186.
- Powers, Katherine Stone, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, PhD diss., University of California Santa Barbara, 1997.

- Rezzaghi, Roberto, *Devozione alla "reliquia" del sangue di Cristo a Mantova. Considerazioni pastorali*, in *Seguire i percorsi dello spirito. Studi in onore del prof. Mario Midali*, a cura di Francis-Vincent Anthony, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 1999, pp. 285-297.
- Romani, Marzio Achille, «Un morbido paese»: *l'economia della città e del territorio*, in *Storia di Mantova. Uomini, ambiente, economia, società, istituzioni*, I, *L'eredità gonzaghesca. Secoli XII-XVIII*, a cura di Marzio A. Romani, Mantova, Tre Lune Edizioni (sotto gli auspici della Fondazione 'Banca Agricola Mantovana'), 2005, pp. 253-349.
- Romano, Ruggiero, *L'Europa tra due crisi. XIV e XVII secolo*, Torino, Einaudi, 1980.
- Ruggeri, Fausto (a cura di), *Il grande dizionario dei papi. La figura del papa dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Finegil Editoriale, 2006.
- Rykwert, Joseph, *L'idea di città*, Milano, Adelphi, 2002 (ed. orig. 1976).
- Schlötterer, Reinhold, *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001.
- Schönberg, Arnold, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, a cura di Gertrude Schönberg, London, Faber & Faber, 1963.
- Sherr, Richard, *The Publications of Guglielmo Gonzaga*, «Journal of the American Musicological Society», XXXI (1978/1), pp. 118-125 (ora anche in Id., *Music and Musicians in Renaissance Rome and other Courts*, Aldershot, Ashgate, 1999, cap. XVII).
- , *The performance of chant in the Renaissance and its interactions with polyphony*, in *Plainsong in the age of polyphony*, a cura di Thomas Forrest Kelly, Cambridge-New York, Cambridge UP, 1992, pp. 179-208.
- Stefani, Gino, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987³.
- Stewart, Robert, *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*, New York, Ardsley House Publishers, 1994.
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985 (rev. 1990).
- Strunk, Oliver, *Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis*, «The Musical Quarterly», 33 (April 1947), pp. 228-239.
- Tagmann, Pierre M., *La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1639). Nuovo materiale scoperto negli archivi mantovani*, «Civiltà mantovana», IV (1969), pp. 376-400.
- Terrin, Aldo Natale, *Rito e musica nel mondo delle religioni. Riflessioni storico-religiose comparate*, in *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione*, a cura di Aldo Natale Terrin, Padova, Edizioni Messaggero Padova, 1996, pp. 31-76.
- Tomatis, Alfred, *Ascoltare l'universo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- Torelli, Daniele, *Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM, 2000, pp. 107-127.

Vermes, Geza, *The Nativity. History and Legend*, London, Penguin, 2006.

Wambacq, Benjamin N., *L'épithète divine Jahvé Seba'ôt: étude philologique, historique et exégétique*, s.l., Desclée de Brouwer, 1947.

Wegman, Rob C., "Das musikalische Hören" in the Middle Ages and Renaissance: *Perspectives from Pre-War Germany*, «The Musical Quarterly», 82 3/4 (Fall/Winter 1998), pp. 434-455.

—, 'Musical understanding' in the 15th century, «Early Music», 30/1 (Spring 2002), pp. 46-67.

Zoppelli, Luca, «*Ut prudens et artifex orator*»: sulla consistenza di una «dottrina» retorico-musicale fra Controriforma e Illuminismo, «Rivista Italiana di Musicologia», XXIII (1988), pp. 132-156.

Siti

www.capitalespettacolo.it